

MOD

Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA

in open access

[2]

diretta da Giuseppe Langella

comitato scientifico

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

Fatti e finzioni

Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD
Napoli, 15-17 giugno 2022

a cura di

Silvia Acocella,
Concetta Maria Pagliuca,
Michele Paragliola



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Publicato con un contributo della MOD-Società italiana per lo studio della modernità letteraria,
del Dipartimento di Scienze umanistiche dell'Università degli Studi Suor Orsola Benincasa,
dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale
e del Dipartimento di Studi umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II*

In copertina:

Honoré Daumier (1808-1879), *Don Chisciotte e Sancho Panza*

© Copyright 2024

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messengerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884676936-7

Il presente PDF con ISBN 978-884676937-4 è in licenza **CC BY-NC**



INDICE

Premessa	XV
----------	----

RELAZIONI

<i>Françoise Lavocat</i> Il confine tra realtà e finzione: sfide contemporanee	3
<i>Alberto Mario Banti</i> Storiografia, <i>storytelling</i> , moralità: notizie da Gilead	17
<i>Paolo Giovannetti</i> Dai fatti finzionali alle finzioni fattuali: due (opposti?) modelli di lettura	31
<i>Riccardo Castellana</i> Il racconto dell'identità nel moderno: autobiografia, eterobiografia, finzione	49
<i>Raffaele Giglio</i> Da Napoli al paradiso. In viaggio con Ferdinando Russo	65
<i>Matteo Palumbo</i> Un'apocalisse napoletana: <i>Malacqua</i> di Nicola Pugliese	85
<i>Pasquale Sabbatino</i> Maurizio de Giovanni e il noir napoletano	91

<i>Antonio Saccone</i> Fatti e finzioni dell'avanguardia futurista a Napoli. L'esperienza di Francesco Cangiullo	107
<i>Simona Costa</i> Un modello novecentesco: Pirandello e il personaggio, tra cronaca, storia e autobiografia mascherata	117
<i>Giuliana Benvenuti</i> Finzione e impegno nella letteratura dell'estremo contemporaneo	133

COMUNICAZIONI

1. COMPONENTI MISTI DI STORIA E D'INVENZIONE

<i>Paola Culicelli</i> Storia e finzione negli <i>Anni del nostro incanto</i> di Giuseppe Lupo	157
<i>Ginevra Latini</i> Il fatto attraverso la finzione, la scienza attraverso il mito classico: il cosmo rappresentato da Calvino	165
<i>Giovanna Lo Monaco</i> Le cinque giornate di Bianciardi, fuori e dentro la storia	175
<i>Filippo Milani</i> Il romanzo storico-artistico di Melania Mazzucco	183
<i>Francesca Rubini</i> «Come se i fatti dovessero ancora farsi». Maria Bellonci, i Visconti e il racconto della storia	191
<i>Alessia Scacchi</i> <i>La macchina del vento</i> . Wu Ming 1, l'irreale e la realtà storica	199
<i>Marianna Scamardella</i> <i>Contro-passato prossimo</i> . Guerra senza odio	209
<i>Vincenzo Tramontano</i> Il romanzo storico tra gusto e realtà	217

2. PERSONAGGI, «VIVI PIÙ DEI VIVI»

- Marika Boffa*
«Se vinco, vinco su me/ quest'ultima partita».
Al sole e al vento di Pier Antonio Quarantotti Gambini 227
- Roberta Colombo*
«Quello che avviene nella storia è cosa da non credersi».
La biofiction umoristica di Achille Campanile 237
- Giorgio Galetto*
Auctor in fabula: Roth, Houellebecq, Camilleri 245
- Lorenzo Graziani*
Un'unione impossibile: riflessioni sul senso della metalessi 255
- Stefania Lucamante*
Vampirismo letterario in *Di chi è la colpa* di Alessandro Piperno 265
- Margherita Martinengo*
Maschere autobiografiche: i personaggi intellettuali di Calvino 277
- Maria Claudia Petrini*
Tra i «personaggi vivi (sebbene immaginari)» di Elsa Morante:
le referenze a Pier Paolo Pasolini 287
- Elena Rondena*
Il cavallo rosso tra personaggi storici, fittizi e trascendenti 297
- Jessy Simonini*
Primi sondaggi sulla narrativa di Rossana Ombres 305

3. I CONFINI DELLA POESIA

- Mario Cianfoni*
L'estate di Gaia di Alessio Paiano: la (impossibile) narrazione poetica
nella «disarica linguistica» ed esistenziale dei social media.
Un caso di studio 315
- Antonio D'Ambrosio*
La narrazione (del sé) in *Biografia sommaria* di Milo De Angelis 325

<i>Michela Davo</i> Dallo spazio lirico al paesaggio prosastico. Tre linee leopardiane nella poesia novecentesca	333
<i>Martina Di Nardo</i> La messa a punto della «riduzione dell'io» ne <i>Il cuore zoppo</i> di Alfredo Giuliani	341
<i>Gabriella Diozzi</i> «Ci tocca vivere il no»: <i>Lezione di fisica</i> di Elio Pagliarani	349
<i>Giovanni Genna</i> Sanguineti tra Kerényi, Mann e Barthes: fatti e finzioni della poiesi mitologica	357
<i>Samuele Maffei</i> Biografia e linguaggio nel <i>Triperuno</i> di Sanguineti	365
<i>Fabrizio Maria Spinelli</i> Fattografie. La «documental turn» nella poesia nordamericana iper-contemporanea	373
<i>Assunta Terzo</i> Il destino della poesia tra avanguardie e contemporaneità	383
<i>Eliana Vitale</i> “Il tema del tema”: finzioni e metapoesia in <i>Ora serrata retinae</i> di Valerio Magrelli	389

4. FATTI, FINZIONI E NARRATOLOGIA

<i>Aldo Baratta</i> Retorica finzionale e retorica fattuale: la tragedia di Vermicino in <i>Superwoobinda</i> e <i>Dies Irae</i>	399
<i>Fabrizio Bondi</i> Elementi di una teoria della <i>nouvelle</i>	409
<i>Giuliano Cenati</i> La <i>Ginevra</i> di Antonio Ranieri. Documentarismo e autodiegesi alle origini del romanzo sociale	417

<i>Christian D'Agata</i> «Il romanzo come fatto cosmologico». Ontologia dei mondi possibili e varianti d'autore con un'applicazione su <i>Il nome della rosa</i>	425
<i>Vincenzo Florio</i> <i>Behind Giacinta</i> , dalla realtà al personaggio figurale	435
<i>Alessandro Gerundino</i> <i>Colomba e Il treno dell'ultima notte</i> . La funzione della metadiegesi nei romanzi degli anni Zero di Dacia Maraini	445
<i>Arianna Mazzola</i> Lo spettro della nostalgia e la dissoluzione della realtà. <i>Absolutely nothing</i> e lo svuotamento del reportage narrativo	453
<i>Concetta Maria Pagliuca</i> Il romanzo storico simultaneo: il caso della saga dei Florio	461
<i>Elena Sofia Ricci</i> Tra fiction e nonfiction: <i>L'avversario</i> di Emmanuel Carrère e <i>La città dei vivi</i> di Nicola Lagioia	469
<i>Christian Maria Savastano</i> Dal film al romanzo: per una lettura narratologica di <i>Once Upon a Time in Hollywood</i> di Quentin Tarantino	477
<i>Ivan Tassi</i> «Quel che dico non è vero». La teoria del diario nel <i>Mestiere di vivere</i>	485

5. AUTOFICTION E BIOFICTION

<i>Elisabetta Abignente</i> «Ho allontanato per sempre da me l'invenzione». Realtà, memoria, fantasticheria in <i>Lessico familiare</i> e <i>Vita immaginaria</i> di Natalia Ginzburg	493
<i>Niccolò Amelii</i> Brevi esercizi immaginativi tra realtà e letteratura. Finzione biografica in <i>Dieci prove di fantasia</i> di Cesare Segre	503

- Giovanni Barracco*
Autofiction e *Bildungsroman* in *Seminario sulla gioventù*
di Aldo Busi 511
- Claudia Cerulo*
«Tra le pieghe delle cose». Fatti e finzione nel *graphic memoir* italiano 521
- Rossana Chianura*
La voce di Carlín: ibridazione tra memoria
e fiction ne *I Sansôssi* di Augusto Monti 531
- Gianluca Esposito*
Die Entdeckung der Langsamkeit (*La scoperta della lentezza*, 1983)
di Sten Nadolny tra finzione e storiografia 539
- Simone Giorgio*
La famiglia Manzoni di Natalia Ginzburg
tra biofiction e romanzo familiare 549
- Elena Grazioli*
Biofiction ed eterobiografia: Sandra Petrigiani
da *Marguerite* a *La corsara* 559
- Sara Gregori*
Giovanni Giudici e la sovraesposizione dell'io:
da *Le figurine* alle *Poesie per una voce* 567
- Salvatore Francesco Lattarulo*
«Inventare è una creazione non già una menzogna»:
La coscienza di Zeno come autofiction 577
- Michele Paragliola*
“Autopathographies”: il sé malato tra fatto e finzione.
Il caso Terzani 587
- Marialaura Simeone*
Un grido lacerante (1981), l'autobiografia di Anna Banti
per mettersi nel mondo e nella storia 599
- Viviana Triscari*
«Scrivere è un po' cancellare». Riletture e riscritture del sé
in Tommaso Pincio e Annie Ernaux 607

6. FATTI E FINZIONI TRA LETTERATURA, GIORNALISMO E INFORMAZIONE

- Teresa Agovino*
Pirata, Nero, Samurai. I mille volti di Carminati
dalla cronaca giudiziaria ai romanzi di De Cataldo e Bonini 619
- Domenico Chirico*
La rielaborazione del represso tra letteratura e cronaca 627
- Tommaso Dal Monte*
La cronaca nera di Sortino, Lagioia e Siti tra mito e identificazione 637
- Davide di Falco*
Diceria del cosacco. Figure del dubbio e della complessità
in *Illazioni su una sciabola* di Claudio Magris 645
- Fabio Magro*
Letteratura e reportage: un racconto di guerra
di Emmanuel Carrère 653
- Giulia Marziali*
Una prospettiva critica asimmetrica:
L'abusivo tra cronaca e finzione 663
- Paola Ponti*
Come il mare in un bicchiere di Chiara Gamberale
e la narrazione del primo confinamento 671
- Marco Rustioni*
Strade dell'io. Sulla *Città dei vivi* di Nicola Lagioia 679
- Andrea Scardicchio*
Quando i fatti diventano finzioni: il giornalismo
come tema letterario (su alcuni esempi recenti) 689

7. DOPPI, SIMULACRI, SIMULAZIONI

- Tommaso Grandi*
Immagini antiche, immagini presenti. Leopardi, Benjamin
e il riverberare dell'immaginario 701

- Imma Iaccarino*
L'auteur abymé tra letteratura e cinema.
alter ego, doppi e gemelli dell'ente creatore 709
- Agnese Macori*
Artificiosamente, un manoscritto. Doppi, finzioni e mistificazioni
ne *Il pianeta azzurro* di Luigi Malerba 717
- Valeria Rocco di Torrepadula*
Dicerie su dicerie. Sulle *Istruzioni per l'uso* in appendice
a *Diceria dell'untore* di Gesualdo Bufalino 725
- Antonio Luigi Mario Soro*
Fatti e finzioni nel *Carnevale di Gerti*: Gertruden o ritorno di Iside? 735
- Domenico Tenerelli*
«Un fatto che non si spiega». Doppi funebri e simulacri onirici
nell'ultima novella di Pirandello 743
- Francesca Valentini*
Metamorfosi, sogni, visioni e sdoppiamenti.
Riflessi neobarocchi nell'ultimo Pasolini 751
- Daniela Vitagliano*
«Dialogo di un fisico e di un metafisico arbitrati
da un patafisico». La frammentazione dell'io
nei romanzi di Gesualdo Bufalino 759
8. UTOPIE, DISTOPIE, MONDI POSSIBILI (E IMPOSSIBILI)
- Elisa Caporiccio*
«Il notaio dell'impossibile». Logica e paradosso
in *Contropassato-prossimo* e *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli 771
- Silvia Cavalli*
L'apocalisse fantaecologica di Tiziano Scavi 779
- Antonio Rosario Daniele*
Ecosistemi della narrazione nel distopico ipertecnologico
del *Grande ritratto* di Dino Buzzati 787

<i>Giacomo Di Muccio</i> Ciò che non si muta. Il femminile ideale di <i>Nel 2073! Sogni d'uno stravagante</i>	797
<i>Loredana Palma</i> Dissociazione dalla realtà e delirio di onnipotenza in un romanzo di Matilde Serao	805
<i>Gilda Policastro</i> L'“edelweiss expedition” di Morselli e l'“azione parallela” di Musil: il romanzo ucronico tra geopolitica e filosofia della storia	815
<i>Michela Rossi Sebastiano</i> Deformazioni reali del fantastico: <i>Nascita e morte della massaia</i> di Paola Masino	823
<i>Rodolfo Sacchettini</i> <i>La Guerra dei mondi</i> e <i>I figli di Medea</i> . Lo shock mediatico tra finzioni e fatti	831
<i>Chiara Simone</i> Turbamenti di realtà. <i>L'erie</i> come dispositivo del post-apocalittico in <i>Dissipatio H.G.</i> di Guido Morselli	839
<i>Dario Stazzone</i> Un romanzo distopico di Maria Attanasio. <i>Il condominio di Via della Notte</i>	849
9. TRA LE FINZIONI. DAL FUMETTO ALLA SERIALITÀ TELEVISIVA AI NUOVI MEDIA	
<i>Annalisa Carbone</i> <i>Poema a fumetti</i> di Dino Buzzati. Montaggio e linguaggio massmediale	859
<i>Beniamino Della Gala</i> Fatti e finzioni seriali. Romanzi storici alla prova della transmedialità	867
<i>Giulia Falistocco</i> <i>Watchmen</i> : dal fumetto alla serie televisiva	875

<i>Gabriella Gugliuzza</i> La letteratura “aumentata”. Riflessioni su <i>Sherwood Rise</i> (D. Miller, D. Moorhead, 2013)	883
<i>Francesca Medaglia</i> Da <i>Twin Peaks</i> a <i>Lost</i> . Realtà vs. finzione nelle narrazioni transmediali	895
10. RACCONTARE I FATTI E FILMARLI: LETTERATURA E CINEMA	
<i>Carmine Aceto</i> Il caso Moro tra narrazione letteraria e racconto cinematografico	905
<i>Francesco Amoruso</i> Raccontare il reale tramite la poesia ne <i>Il postino</i> di Massimo Troisi. Un racconto di inquadrature e inclinazione connotative	913
<i>Giulio Ciancamerla</i> Il tempo e la voce. <i>Gli ultimi dieci minuti</i> di Brusati, De Céspedes, De Felice	923
<i>Anna D'Ambra</i> Tra nonfiction e fiction: <i>Overseas</i> di Sung-A Yoon	931
<i>Giacomo De Fusco</i> L'inettitudine di Drogo nella sintassi e nell'inquadratura. <i>Il deserto dei tartari</i> tra Buzzati e Zurlini	937
<i>Mirco Michelin</i> Una sconvolgente attualità tra fatti e finzioni. <i>Corruzione al palazzo di giustizia</i> di Ugo Betti secondo Ottavio Spadaro e Marcello Aliprandi	947
<i>Stefania Nociti</i> Leopardi: un eroe dei nostri giorni?	957
<i>Francesca Riva</i> «Stamattina ho bruciato tutte le foto che ho fatto». <i>La coscienza di Zeno</i> nella trasfigurazione filmica di Francesca Comencini	967

PREMESSA

Il nostro titolo evoca quello di un libro importante di Françoise Lavocat (Fait et fiction. Pour une frontière, 2016; ora anche in traduzione italiana: Del Vecchio Editore 2020). Se volgiamo al plurale i termini che lo costituiscono, è a suggerire la pluralità degli approcci possibili al tema che designa.

Ci si potrà addentrare nel labirinto delle questioni filosofiche, linguistiche, antropologiche, persino politiche che da questa coppia si dipanano: interrogarsi sulla frontiera tra fatti e finzioni (sempre mobile e permeabile, e variamente, a seconda delle epoche) ha un senso nuovo e urgente oggi che si pongono in dubbio la sua rilevanza e la sua stessa esistenza, nel nostro tempo di finzionalità diffusa, d'illusionismo digitale, di confusione e ibridazione tra la realtà e i simulacri.

Oppure si potrà descrivere e storicizzare: analizzare e leggere, con gli strumenti che ci qualificano dell'interpretazione, forme e sostanze della letteratura che ci compete istituzionalmente. Perché se è evidente che del rapporto tra fatti e finzioni – quando lo si riduca a quello elementare tra verità e menzogna o verità ed errore – tutte le culture si sono occupate; e se è chiaro che tale questione nella nostra cultura è radicale, come si misura dagli effetti lunghi, fino al Rinascimento e oltre, delle domande di Platone e di Aristotele; è anche vero che, nelle poetiche e nelle pratiche letterarie dell'Otto e del Novecento, una ramificazione spettacolosa di antinomie concettuali – storia e invenzione, realtà e illusione, vita e forma, volto e maschera, altre ancora – può essere ricondotta, come a iperonimo di ciascuna, alla coppia, al contraddittorio di fatti e finzioni. Il binomio può essere una chiave di accesso alla letteratura dei due secoli che hanno preceduto il nostro, un modo di metterla in prospettiva.

Converrà prestare un'attenzione speciale agli ultimi decenni, scenario di un'interdiscorsività formidabile e mai vista prima, consentita dal potenziamento dei media elettrici ed elettronici e dall'ampliamento dello spazio che essi occupano nella vita di tutti. L'universo della finzione si è dilatato enormemente, il nostro quotidiano è invaso dalle storie: quelle che ci cercano dello storytelling politico e giornalistico, quelle che molti cercano avidamente non tanto come lettori di libri o spettatori di film quanto

come fruitori di serie televisive, giocatori di videogame, attori di vite seconde. Ognuno, poi, oltre ad esserne consumatore magari compulsivo, può produrre a sua volta narrazioni, agirle in testi (l'odierna ubiquità della parola scritta) in cui il confine tra fatto e finzione sfuma, si fa poroso o equivoco: autorialità diffusa, una marea di soggetti che sulla ribalta dei social s'incontrano, si esprimono e s'ingannano, raccontano l'esperienza mentre la inventano, confessano una verità sotto mentite spoglie. Il narcisismo delle vite particolari può ribaltare il rapporto tra fatti e finzioni, confondere la frontiera. E si può arguire un nesso tra le disposizioni confusive dell'autorialità molteplice e informale e i generi di confine, contaminanti, talora egotistici che più fanno tendenza nell'attuale spazio letterario: la biofiction, il non fiction novel, l'autofiction. Come pure occorrerà riflettere sulla ricaduta, nelle invenzioni e nel linguaggio della letteratura, già dagli anni '90, degli altri fattori traumatici e fantasmagorici della socialità contemporanea: la telecrazia e, prima ancora delle realtà immersive del digitale, l'imperio, in tutte le forme, dell'immaginario.

Quel che precede, fedelmente trascritto, è il testo della declaratoria con la quale, nei primi mesi del 2022, si annunciava il convegno annuale della nostra associazione, la MOD, Società italiana per lo studio della modernità letteraria, convegno che si è poi tenuto a Napoli, dal 15 al 17 giugno, coordinato dai sottoscritti presso le sedi dei tre atenei napoletani: "Federico II", "Suor Orsola Benincasa" e "L'Orientale".

Se abbiamo scelto di riproporlo in questa sede è perché quel breve testo, allora declinato al futuro per presentare gli intenti e le finalità del convegno, sembra descriverne oggi efficacemente i risultati, come dimostrano tutte le relazioni e le comunicazioni raccolte in questo volume. A tali contributi, che hanno saputo interpretare nel modo migliore le premesse programmatiche del convegno, articolandone e approfondendone i contenuti in tutti gli aspetti, possiamo rinviare ora, lasciando ad essi la parola, semplicemente, senza bisogno d'altra presentazione.

Il risultato, infatti, ci sembra cogliere nel segno. La successione degli interventi si articola in un percorso tra nodi teorici e questioni storiografiche, fecondamente strabico tra *distant* e *close reading*, un viaggio tra metodi e pratiche, che articola il tema fatti/finzioni dai territori del letterario, rivendicando un *proprium* epistemico allo studio della finzione (lungo l'eco, non poco provocatoria, del titolo di Manganelli *Letteratura come menzogna*), d'altronde atteso per un volume di studiosi della modernità letteraria.

In limine, sentiamo però il dovere di dichiarare il nostro debito di gratitudine ai molti che hanno contribuito ad un'impresa che appariva non facile. La pandemia era appena dietro le spalle, ma il convegno napoletano accettava la sfida di tornare a dialogare in presenza. Una sfida alla quale i soci della MOD hanno risposto con entusiasmo, confluendo numerosi a Napoli

e affollando tutte le sessioni del convegno: e a loro va innanzitutto il nostro ringraziamento, per aver consentito con relazioni e comunicazioni di alto profilo il pieno successo scientifico dell'iniziativa. Con uguale calore ringraziamo il Consiglio direttivo della MOD e le figure istituzionali dei nostri atenei, gli amici e colleghi che non si sono limitati ai saluti e agli auspici di rito ma hanno attivamente partecipato all'organizzazione e al buon andamento del convegno, e in particolare il Rettore della "Federico II" Matteo Lorito e il Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici Andrea Mazzucchi, il Rettore di "Suor Orsola Benincasa" Lucio d'Alessandro, il Rettore de "L'Orientale" Roberto Tottoli e la Direttrice del Dipartimento di Studi Letterari Linguistici e Comparati Maria Laudando.

La mole dei problemi organizzativi e logistici non avrebbe potuto essere risolta senza il lavoro generoso e l'intelligenza e la buona volontà di tante persone. Ringraziamo i membri instancabili della Segreteria organizzativa: Elisabetta Abignente, Silvia Acocella, Laura Cannavacciuolo, Bernardo De Luca, Virginia di Martino, Concetta Maria Pagliuca, Michele Paragliola.

Ringraziamo i moderatori delle sessioni parallele: Alberto Carli (Università del Molise), Francesco de Cristofaro (Università di Napoli "Federico II"), Silvia Acocella (Università di Napoli "Federico II"), Domenica Perrone (Università di Palermo), Fabio Moliterni (Università del Salento), Teresa Spignoli (Università di Firenze), Nunzio Ruggiero (Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa"), Filippo Pennacchio (Università di Milano IULM), Giorgio Nisini (Università di Roma "La Sapienza"), Gianni Turchetta (Università Statale di Milano), Elena Porciani (Università della Campania "Luigi Vanvitelli"), Monica Venturini (Università "Roma Tre"), Giuseppe Lo Castro (Università della Calabria), Caterina Verbaro (Università di Roma LUMSA), Luca Stefanelli (Università di Pavia), Stefano Giovannuzzi (Università di Perugia), Bruno Falchetto (Università Statale di Milano), Luigi Weber (Università di Bologna), Enza Del Tedesco (Università di Trieste), e per i panel Mod-Scuola Massimiliano Tortora (Università di Roma "La Sapienza") e Pietro Cataldi (Università per Stranieri di Siena).

Infine un ringraziamento speciale spetta a Silvia Acocella che, affiancata da Concetta Maria Pagliuca e Michele Paragliola, ha trovato le energie per condurre in porto quest'altra impresa non lieve, ovvero la pubblicazione degli atti del convegno, con l'aiuto anche di Marco Borrelli, Giacomo De Fusco, Bernardo De Luca, Virginia di Martino, Carmen Lega, Annachiara Monaco, Alberto Scialò.

Giovanni Maffei, Carlo Vecce, Paola Villani

RELAZIONI

FRANÇOISE LAVOCAT
(UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - INSTITUT UNIVERSITAIRE DE FRANCE)

IL CONFINE TRA REALTÀ E FINZIONE: SFIDE CONTEMPORANEE

Sono molti i fenomeni che si sono accentuati (e che sembrano sfidare la distinzione tra finzione e non-finzione) dopo la pubblicazione in Francia, nel 2016, del mio libro *Fatto e finzione, per una frontiera*¹. Citiamo rapidamente la presenza dei mondi virtuali, che ora ci vengono promessi sotto la forma aggravata dei metaversi; la moltiplicazione delle opere ibride, la voga dell'auto-finzione, del romanzo documentario, la banalizzazione della metalessi. Ho scelto di concentrarmi su un fenomeno che, senza essere nuovo, ha richiamato l'attenzione del pubblico e della critica e che ha importanti implicazioni teoriche per la finzione: l'esplosione delle fake news e dei discorsi sulle cospirazioni.

Il mio libro è stato pubblicato nell'anno dell'elezione di Donald Trump. La questione della verità e della referenzialità è stata riportata al centro dell'attenzione. Si ricorda che "fake news" è stata promossa parola dell'anno nel 2017, dopo che "post-truth" era stata quella dell'anno precedente. Il panico morale generato dalle fake news ha dato origine, tra l'altro, alla pratica giornalistica comune del "fact-checking", che presuppone come indiscutibile l'esistenza dei fatti. Il celebre *refrain* nietzschiano secondo cui non esistono fatti, ma solo interpretazioni, è stato apparentemente buttato fuori dalla finestra.

La concezione tarskiana della verità come corrispondenza tra proposizioni e fatti² è uscita dalla marginalità reazionaria in cui l'avevano relegata il "linguistic turn" e la "French theory". L'invenzione linguistica di Kellyanne

¹ *Fatto e finzione. Per una frontiera* [2016], trad. it. di C. de Carolis, Del Vecchio, Bracciano 2021.

² A. TARSKI, *Il concetto di verità nei linguaggi formalizzati* [1933], a cura di F. Rivetti, Vita & Pensiero, Milano 1963.

Conway, allora portavoce di Trump, che parlava di «fatti alternativi»³ come se la realtà fosse una finzione di cui si possono declinare diverse versioni, ha sollevato una polemica⁴. Il massiccio rifiuto del trumpismo, almeno nella maggior parte degli ambiti intellettuali, accademici e artistici, ha fatto sì che la differenza tra fatto e finzione cambiasse schieramento politico.

Per tornare brevemente alla pubblicazione del mio libro, nel 2016 il comitato di lettura della casa editrice Le Seuil, ancora imbevuto delle teorie degli anni Settanta, aveva fortemente disapprovato il sottotitolo “per una frontiera”. Questo poté essere mantenuto solo grazie al sostegno decisivo di Gérard Genette. Però la ricezione del libro, un anno o due dopo, ha beneficiato di una inaspettata riabilitazione della differenza tra il vero e il falso.

Queste circostanze politiche, che possono essere considerate come favorevoli, implicano tuttavia un evidente pregiudizio: la differenza tra fatto e finzione non è sinonima di quella tra verità e menzogna, ma il contesto ha favorito questa confusione, non solo nel campo di Trump, ma anche tra i suoi avversari.

Citerò come esempio un evento culturale del 2017, programmato sulla scia della pubblicazione del mio libro, nell’ambito di quella che in Francia è conosciuta come “La nuit blanche”. Organizzata dal collettivo “Le peuple qui manque”, ha assunto la forma di un processo fittizio (ambiguamente intitolato “il processo della finzione”)⁵. Per un’intera notte si sono contrapposte due squadre: una che difendeva l’idea di una frontiera tra realtà e finzione (di cui ero portavoce) e l’altra che, al contrario, affermava che questa frontiera non esiste o voleva abolirla. Il quotidiano *Libération* ha annunciato l’evento con il titolo: “Contro il regno delle fake news”. Questa affermazione è stata probabilmente considerata più attraente di una discussione un po’ teorica sulla differenza tra realtà e finzione. Il giornale *Les Inrocks* ha riportato l’evento con la frase: “Fatti alternativi, non più”⁶.

Questo spostamento ha una logica implicita: per il filosofo Pascal Engel (che ha anche partecipato all’evento), il regno del così detto “Bullshit” e la confusione tra fatti e finzioni hanno un’origine comune nel discredito della nozione di verità⁷. Tuttavia, stiamo assistendo a una curiosa equivalenza tra finzione e falsità, narratività e cospirazione.

³ <https://www.nbcnews.com/meet-the-press/video/conway-press-secretary-gave-alternative-facts-860142147643>.

⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/Alternative_facts.

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=C3Hd0iQP-fk>.

⁶ <https://www.lepeuplequimanque.org/proces-de-la-fiction>.

⁷ P. ENGEL, *Les Vices du savoir. Essai d'éthique intellectuelle*, Agone, Marseille 2019; ID., *Post Truth is an Assertion Crisis*, in «Revue Internationale de Philosophie», CCXCVII (2021), n. 3, pp. 27-41.

Mostrerò nella prima parte del mio intervento che si tratta di una regressione, ma anche che una definizione troppo ristretta di finzione, che esclude radicalmente qualsiasi forma di falsità, conduce a un vicolo cieco.

Nella seconda parte, cercherò di superare questo problema attraverso una riflessione sui livelli di finzionalità. Mi chiederò quindi se fake news e discorsi complottisti corrispondano a un grado di finzione.

Infine, mostrerò perché fake news e teorie complottiste non sono per niente finzione. Sosterrò anche che la prospettiva ontologica o semantica è più rilevante, per pensare la differenza tra fatto e finzione, di quella pragmatica. Chiamo “pragmatico” ogni argomento che riguarda la comunicazione, la relazione con il lettore o lo spettatore, e “ontologico” quello che riguarda la classificazione delle entità secondo la loro natura logica e semantica.

I. *Finzioni e menzogna: una regressione?*

La confusione tra finzione e menzogna ha una lunga storia. Nel Cinquecento e nel Seicento c'era già un divario tra gli scritti teorici e il linguaggio comune. Il poeta inglese Philip Sidney poteva affermare nel 1595: «il Poeta non afferma nulla, e quindi non mente mai»⁸. Un secolo dopo, Antoine Furetière, nel suo *Dizionario Universale* (1690)⁹, dava una definizione della parola “finzione” che privilegiava la menzogna. Il secondo significato, che riguarda le finzioni poetiche, è ambivalente, poiché l'esempio fornito è quello di antichi dei assimilati a falsi dei. Infine, le finzioni sono pensieri che farebbero ammalare qualche Don Chisciotte:

Finzione: Menzogna, Impostura; Mi ha parlato con il cuore e senza finzione. Tutto ciò che dice è pura assurdità e finzione.

Finzione, si dice anche delle invenzioni poetiche e delle visioni chimeriche che ci si mette in testa. Gli antichi avevano campo libero per le loro finzioni. Tutte le avventure dei loro dei erano finzioni. Tutte le finzioni e le chimere che questo paziente mette nella sua mente aumentano il suo male¹⁰.

⁸ P. SIDNEY, *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)*, édition G. Shepherd revue par R.W. Maslen, Manchester University Press, Manchester 2002.

⁹ A. FURETIÈRE, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Arnout et Reinier, Leers 1690.

¹⁰ «FICTION: Mensonge, imposture. Il m'a parlé du Cœur et sans fiction. Tout ce qu'il dit est pure hablerie et fiction. FICTION se dit aussi des inventions poétiques et des visions chimériques qu'on se met dans l'esprit. Les Anciens avoient un champ libre pour leurs fictions. Toutes les aventures de leurs Dieux n'estoient que fictions. Toutes les fictions et chimères que ce malade se met dans l'esprit augmentent son mal» (*ibidem*).

La storia della finzione può quindi essere vista come una lenta e difficile liberazione dall'accusa di menzogna. Nicholas Paige, in un libro recente¹¹, ha dimostrato, attraverso un'analisi statistica, che quasi tutta la narrativa francese pubblicata tra la fine del Seicento e la fine del Settecento includeva una dichiarazione introduttiva di un autore o di un editore fittizio, che affermavano falsamente la fattualità dell'opera. Solo nell'ultimo terzo del Settecento queste affermazioni diventano ironiche. La storia della narrativa basata su questo criterio porta quindi a pensare che l'età d'oro della finzione coinciderebbe con quella del romanzo nell'Ottocento, il che è una visione molto ristretta.

Jean-Marie Schaeffer colloca giustamente questa storia nel quadro più ampio di una costante oscillazione tra il platonismo, che vede la finzione come minaccia dei simulacri, e l'aristotelismo, che al contrario la definisce come mimesi, imitazione creativa¹². Schaeffer, con il contributo delle scienze cognitive, assimila questa imitazione alla simulazione percettiva, che è inseparabile dall'apprendimento. Senza dubbio, la vittoria dell'aristotelismo sul platonismo alla fine del Cinquecento ha permesso lo sviluppo di opere e di generi finzionali¹³. E se la narratologia contemporanea, come ha recentemente mostrato Antonino Sorci¹⁴, è imbevuta di aristotelismo, la concezione della finzione che viene considerata come moderna è quella di un mondo possibile autonomo, non referenziale, indipendente dalla nozione di inganno.

Ma il costo di una tale concezione della finzione è alto, ed è per questo che difendo una definizione più ampia della finzione, come artefatto culturale quasi sempre ibrido, cioè parzialmente referenziale, il cui status dipende dall'intenzione dell'autore ed è generalmente identificabile grazie a caratteristiche stilistiche e formali.

Perché una concezione più ristretta della finzione è irrilevante? Innanzitutto, come abbiamo visto, porta a ridurre la storia della narrativa a meno di due secoli, perché fino all'ultimo terzo del Settecento abbondano le opere, i paratesti, i patti di lettura ambigui. Alcuni teorici, come Catherine Gallagher¹⁵ o Marie-Laure Ryan¹⁶, ad esempio, ritengono che la finzione

¹¹ N. PAIGE, *The Technology of the Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2021.

¹² J.-M. SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Seuil, Paris 1999.

¹³ T. CHEVROLET, *L'Idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Droz, Genève 2005.

¹⁴ A. SORCI, *La condition narrative. La fable de l'aristotélisme*, Garnier, Paris 2023.

¹⁵ C. GALLAGHER, *The Rise of Fictionality* [1996], in F. MORETTI (éd.), *The Novel*, vol. 1: *History, Geography, and Culture*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2006, pp. 336-364.

¹⁶ M.-L. RYAN, *The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors*, in *Narrative in Nice*, numero monografico di «Style», XXVI (Fall 1992), n. 3, pp. 368-387.

propriamente detta non sia esistita, per la prima, anteriormente a Fielding, per la seconda, prima dell'Ottocento. Questa definizione molto restrittiva della finzione non è diffusa al di fuori del mondo occidentale¹⁷.

Sul piano teorico, la concezione strettamente pragmatica sviluppata da Jean-Marie Schaeffer, che rivendica l'eredità di Searle¹⁸, esclude l'ipotesi di indici interni di finzionalità. Secondo Schaeffer e i suoi seguaci, la finzione risiede unicamente in un contratto, quello della "feintise ludique partagée", "gioco del far finta; complicità coll'atto ludico di fingere" (espressione molto difficile da tradurre in italiano come in inglese). Questa definizione esclude la menzogna. Sulla base delle scienze cognitive, Schaeffer ritiene che la simulazione percettiva provocata dall'immersione finzionale non sia completa: quando si legge o si guarda una finzione, si verifica una sorta di blocco cognitivo che impedisce la formazione di credenze.

Ma è molto contro-intuitivo postulare che la finzione non induca credenze. Come ha dimostrato Thomas Pavel (*Fictional Worlds*, 1986), il lettore non può fare a meno di attribuire una forma di esistenza al signor Pickwick¹⁹. Gli esempi di narrazioni che inducono credenze collettive, che forse hanno contribuito a cambiare il mondo, abbondano.

Ci troviamo quindi di fronte a un vicolo cieco. È difficile negare che la finzione induca molto spesso delle credenze, sotto forma di conoscenza, di proposizioni assiologiche a proposito del mondo, e persino, in qualche misura, di assunzione dell'esistenza dei personaggi di finzione. Ma se accettiamo questo, la distanza tra finzione e falsità si riduce, così come, di conseguenza, quella tra finzione e fake news.

Servirebbe la linea di difesa di alcuni produttori di fake news, eretta con uno scopo chiaramente escusatorio (e non si è obbligati a crederli). Paul Horner, un divulgatore di fake news la cui attività è stata ritenuta in parte responsabile dell'elezione di Trump, ha affermato di aver scritto una finzione satirica per prendere in giro la credulità dell'elettorato repubblicano. In effetti, a volte viene presentato come uno scrittore, un "artista dell'impostura", termine che si addice a molti scrittori di narrativa, come Romain Gary, ad esempio²⁰.

¹⁷ A. DUPRAT, F. LAVOCAT (dir.), *Fiction et cultures*, Lucie Éditions («Poétiques comparatistes»), Paris-Nîmes 2010.

¹⁸ J.R. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in *On Narrative and Narratives*, numero monografico di «New Literary History», VI (Winter, 1975), n. 2, pp. 319-332.

¹⁹ T. PAVEL, *Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo* [1986], Einaudi, Torino 1992.

²⁰ <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2017/09/27/554050916/paul-horner-fake-news-purveyor-who-claimed-credit-for-trump-s-win-found-dead-at->

A questo punto del ragionamento, ammettendo che la falsità, persino una forma di menzogna, sia inerente alla finzione, la domanda che sorge è se la differenza tra fiction e fake news sia una questione di grado o di natura. Prima di rispondere a questa domanda, dobbiamo chiederci se esistono livelli di finzionalità.

II. Livelli di finzionalità

A. Operatori di ambiguità

Per molto tempo, i narratologi e i teorici della finzione non hanno pensato alla finzionalità in termini di livelli e sono stati piuttosto indifferenti ai fenomeni di ibridazione. Italo Calvino ha parlato di «livelli di realtà» nella finzione narrativa (nella *Macchina letteraria*), ma da una prospettiva diversa dalla nostra (è interessato soprattutto alla funzione del narratore)²¹. Paul Ricœur, invece, non può ammettere livelli di finzione, perché ritiene che lo status di finzione del narratore e dei personaggi contamina l'intero mondo della finzione, e che «tutti i riferimenti al passato storico siano spogliati della loro funzione di rappresentazione rispetto al passato storico, e allineati allo status irrealistico di altri eventi»²². Ciò significa che la presenza di Fabrice derealizzerebbe Waterloo (*La Certosa di Parma*), che la presenza di Natasha Rostov in *Guerra e pace* farebbe dell'incendio di Mosca una finzione. Questa ipotesi non è sostenibile: contrariamente a quanto affermano Paul Ricœur o Lubomír Doležel, la referenza non viene affatto disattivata quando un luogo, un personaggio o un evento esistente nel mondo reale viene rappresentato in una finzione. Questa constatazione è il presupposto per qualsiasi riflessione su eventuali livelli di finzione.

La riflessione su questo tema è stata proseguita di recente. Nel 2021, Marie-Laure Ryan²³, in un articolo intitolato *Media, Genres, Facts and Truth: Revisiting Basic Categories of Narrative Diversification*, propone di distinguere tra fattualità forte e debole per rendere conto di artefatti più o meno fedeli alla realtà. Ritiene che non esistano livelli di finzione. Esiste invece, conclude, un'asimmetria tra fattualità e finzione.

Propongo di discutere questa ipotesi.

²¹ I. CALVINO, *I livelli di realtà nella letteratura* [1978], in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980. Un libro collettivo (che include anche l'articolo di Calvino) è stato dedicato a questa questione: *I livelli di realtà*, a cura di M. Piattelli Palmarini, Feltrinelli, Milano 1987.

²² P. RICOEUR, *Tempo e racconto III. Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988, p. 196 (ed. or. *Temps et Recit III*, 1985).

²³ M.-L. RYAN, *Media, Genres, Facts and Truth: Revisiting Basic Categories of Narrative Diversification*, in «Neohelicon», IL (2022), pp. 75-88.

È innegabile che i “patti di lettura” ambigui abbondino. Non si tratta qui di elencarli. Tuttavia, azzardiamoci a delineare quattro categorie principali, le due prime basate su criteri pragmatici e le altre due su criteri ontologici. Ci possiamo anche chiedere se questi operatori producano una simmetria o un’asimmetria tra fattualità e finzionalità.

In primo luogo, ci sono i paratesti fallaci: sono le innumerevoli dichiarazioni false di fattualità (soprattutto fino all’inizio dell’Ottocento), più o meno ironiche. Le dichiarazioni false di finzionalità sono molto più rare, salvo quando si tratta di evitare la censura, i processi. C’è dunque un’asimmetria evidente, che suggerisce che il fattuale abbia più prestigio della finzione.

In secondo luogo, lo statuto del mondo rappresentato è talvolta indecidibile. L’indecidibilità, volontaria o casuale, può aver luogo quando il periodo è remoto, l’autore sconosciuto o non esistente: non sapendo chi era Omero, lo statuto dell’*Iliade* e dell’*Odissea*, storia, allegoria o finzione, fu lungamente dibattuto. E oggi, come identificare, ad esempio, come fattuale o finzionale un testo prodotto da una intelligenza artificiale, se non c’è nessuna intenzionalità? Nel caso delle narrazioni in prima persona, ci sono anche molti equivoci, esitazioni e variazioni nell’identificazione dello statuto ontologico di un’opera. Käte Hamburger considera per l’appunto la narrativa in prima persona come una finzione basata sulla simulazione²⁴. Anche l’*Asino d’oro* è stato creduto più volte, a fine Cinquecento, autobiografico (da Jean Bodin, ad esempio)²⁵. Le *Memorie* di Saint-Simon sono state a lungo divulgate, sbagliando, come una finzione²⁶. A volte, senza che la prima persona sia nemmeno coinvolta, lo statuto dell’opera cambia nel tempo. Le novelle di Bandello, ad esempio, sono state credute fattuali, poi finzionali (soprattutto nell’Ottocento e nel Novecento). Oggi, si pensa che siano maggiormente fattuali. Finalmente, la sospensione dell’inquadramento pragmatico può anche essere deliberata, come nelle auto-finzioni. C’è un’asimmetria: da una parte, le opere d’arte sono spesso credute finzionali, perché c’è la tentazione erronea di assimilare narrativa, arte e finzione. D’altra parte, c’è una tendenza forte a credere che tutte le narrazioni in prima persona, anche le più fantasiose, siano referenziali.

²⁴ K. HAMBURGER, *La logica della letteratura* [1957], Pendragon, Bologna 2015.

²⁵ F. LAVOCAT, *Frontières troublées de la fiction à la fin de la Renaissance: Apulée et le débat sur la métamorphose*, in «Cahiers du dix-septième: An Interdisciplinary Journal», XIII (2011), n. 2, pp. 92-109, <http://se17.bowdoin.edu/2011-volume-xiii-2>.

²⁶ M. HERSANT, *Le Discours de vérité dans les Mémoires de Saint-Simon*, Honoré Champion, Paris 2009.

Si deve anche notare che l'ambiguità può essere un incentivo a indagare sul riferimento, un'attività che è sempre stata intensamente coltivata (ricercando le chiavi, ad esempio). Oggi i siti online dedicati alla distinzione tra fatti e finzioni, per tutti i tipi di film, abbondano ("History versus Hollywood")²⁷.

Passiamo ai due operatori di ambiguità di tipo ontologico.

La trasgressione dei livelli della rappresentazione si compie molto spesso attraverso la metalessi. Nel suo senso stretto, quello definito da Gérard Genette nel 1972 e nel 1983²⁸, la metalessi non crea nessuna ambiguità: si sa benissimo che un autore che incontra il suo personaggio, o una lettrice che sposa l'eroe di un romanzo (come in una serie televisiva ispirata da *Pride and Prejudice*²⁹), sono situazioni impossibili, del tutto fittizie. Ma quando Genette, nel 2004, estende la metalessi al cinema e afferma che l'immagine in sé stessa è metalettica, o addirittura alla vita quotidiana, la definizione della metalessi si fa sfumata, e il confine tra realtà e rappresentazione svanisce³⁰. La tendenza odierna è di allargare la definizione di metalessi per includere tutte le epoche e tutti tipi di media e di situazioni. Sì, in un futuro prossimo potremmo interagire con personaggi fittizi nei metaversi, vivere in una metalessi generalizzata.

L'ultimo operatore di ambiguità, fondamentale, è l'eterogeneità ontologica. Gli artefatti possono essere costituiti, in proporzioni molto variabili, da entità fittizie e da elementi fattuali. Queste diverse specie possono coesistere in giustapposizione (in *Guerra e pace*, Natasha Rostov e Napoleone abitano lo stesso mondo) o in combinazione: costituiscono allora quelle che potremmo chiamare delle "chimere ontologiche", cioè personaggi, luoghi ed eventi che sono al tempo stesso referenziali e parzialmente fittizi. I mondi immaginari ne sono pieni (Parigi, la cui popolazione è stata aumentata dai 2400 personaggi de *La commedia umana* di Balzac, è una di queste innumerevoli chimere).

Tutti questi operatori di ambiguità, sia pragmatici che ontologici, introducono gradi di finzione molto difficili da teorizzare e gerarchizzare. Ma ai fini di questa dimostrazione, è sufficiente che esistano.

La questione che si pone a questo punto è di sapere se la finzione, dal punto di vista ontologico, a parte i casi di ibridazione referenziale, sia suscettibile di avere dei livelli.

²⁷ <https://www.historyvshollywood.com>.

²⁸ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], Einaudi, Torino 1976; ID., *Nuovo discorso del racconto* [1983], Einaudi, Torino 1987.

²⁹ *Lost in Austen*, Guy Andrews, Mammoth screen, 2008.

³⁰ G. GENETTE, *Métalepse: de la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004. Su l'evoluzione del concetto nel pensiero di G. Genette, si veda F. LAVOCAT, *Et Gérard Genette inventa la métalepse*, in «Nouvelle Revue d'esthétique», (2020), n. 26, pp. 43-51.

Una volpe parlante è più immaginaria di Madame Bovary? Per certo, è impossibile incontrare, nel mondo reale, l'una come l'altra. Tuttavia, si sarebbe tentati di rispondere alla domanda in modo affermativo, perché la volpe parlante è impossibile, e Madame Bovary è un personaggio di un romanzo realistico, somigliante a una moltitudine di persone reali, tanto che il romanzo ha dato origine a un termine che definisce uno stato psicologico, il "bovarismo".

Nella storia della finzione, le favole e i racconti di fantasia (classificati dagli antichi come "fabula") sono sempre stati meno preoccupanti delle storie verosimili, che si suppongono più capaci di ingannare e corrompere il pubblico.

In termini di mondi possibili, il mondo dei personaggi di Flaubert è molto più vicino a quello attuale di un mondo in cui gli animali parlano. Ma cosa significa "vicino"? Se accettiamo la tesi di Marie-Laure Ryan della "divergenza minima" ("minimal departure", 1991)³¹, dobbiamo credere che ci avviciniamo a un mondo di finzione proiettando un'immagine del mondo reale, che modifichiamo secondo le istruzioni date dal genere dell'opera e dall'opera stessa: l'operazione cognitiva è più elaborata e difficile per un mondo di fantasia impossibile che per un mondo simile al nostro. D'altra parte, per un giovane lettore o una spettatrice di oggi è proprio vero che proiettare lo stato delle cose della provincia francese a metà Ottocento sia più facile che accostare al nostro un mondo inverosimile come quello di Harry Potter? Abbiamo parlato di "bovarismo": i mondi fantastici ispirano attualmente atteggiamenti, segnali generazionali di mobilitazione (giovani thailandesi manifestano in costume da Harry Potter, identificando il loro re con Voldemort)³². È quindi impossibile parlare di livelli di finzione sulla base della "divergenza minima".

Pertanto, è corretto dire che i livelli di finzione non esistono da un punto di vista semantico, giacché non è possibile dire che un'entità fittizia è più o meno fittizia di un'altra. Non si può nemmeno dire che la Rivoluzione francese è più o meno fattuale della prima guerra mondiale. Quindi non si può parlare di livelli di finzionalità né di fattualità, a meno che non si tratti di chimere ontologiche, di creature ibride. La Maria Antonietta del film di Sofia Coppola (2006), abbastanza lontana dalla realtà storica, può essere un personaggio meno finzionale di Emma Bovary: Flaubert poteva scegliere un

³¹ M.-L. RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington (IN)-Indianapolis (IN) 1991.

³² <https://www.theguardian.com/world/2020/aug/04/thailand-protesters-openly-criticise-monarchy-harry-potter-themed-rally>. Su questo fenomeno si veda A. BESSON, *Les pouvoirs de l'enchantement*, Vendémiaire, Paris 2021.

finale diverso dal suicidio per il suo personaggio, ma per Sofia Coppola era impossibile ipotizzare che la sua eroina non avesse sposato il re di Francia o non fosse stata ghigliottinata, a meno di scegliere uno scenario controfattuale. La sola libertà della regista è di far girare la regina di Francia con i pattini a rotelle.

Quindi, Madame Bovary è più fittizia del Grande Ciro dell'omonimo romanzo seicentesco di Madeleine de Scudéry³³ (che non ha nulla a che fare con il re di Persia del sesto secolo a.C.), il quale è più fittizio della Maria Antonietta di Sofia Coppola³⁴, che è a sua volta più fittizia del Napoleone di *Guerra e Pace*³⁵, che non è rappresentato con variazioni significative rispetto alle fonti storiche.

Possiamo quindi parlare di livelli di finzione da un punto di vista ontologico, ma solo quando si tratta di entità che combinano elementi fattuali e finzionali. Il livello di finzione sembra essere proporzionale al margine di libertà di cui gode il personaggio, essendo i legami referenziali una camicia di forza, che peraltro, in molti romanzi storici, relega i personaggi strettamente referenziali nello sfondo (come appunto il Napoleone di *Guerra e pace*).

B. *Le fake news corrispondono a un grado di finzione?*

Gli argomenti recenti a favore dell'inclusione di discorsi e testi complottisti nello spettro della finzione sono numerosi.

Johanne Villeneuve, ad esempio, ritiene che l'emergere concomitante, alla fine del Medioevo, della demonologia e del romanzo riveli una profonda affinità tra la letteratura e l'immaginario demoniaco cospirativo, che hanno secondo lei una origine comune³⁶.

Peter Knight afferma che le teorie del complotto sono opere dell'immaginazione; secondo lui, diversi generi narrativi, come la finzione poliziesca, si basano sul disvelamento di una verità nascosta; i complotti propongono una nuova trama del mondo e suscitano persino un'identificazione con eroi indagatori e salvifici³⁷.

³³ M. DE SCUDÉRY, *Artamène ou le Grand Cyrus*, Augustin Courbé, Paris 1649-1653.

³⁴ SOFIA COPPOLA, *Marie-Antoinette*, Columbia pictures, American Zoetrope, Tohokushinsha Film Corporation, 2006.

³⁵ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace* [1867], trad. it. di E. Guercetti, Einaudi, Torino 2018.

³⁶ J. VILLENEUVE, *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Presses Universitaires de Laval, Québec 2004.

³⁷ P. KNIGHT, *Conspiracy Culture. From the Kennedy Assassination to The X Files*, Routledge, London 2000.

Potrei anche aggiungere a sostegno di questa tesi, che non condivido, che ci sono finzioni che appartengono al canone letterario e che sono state concepite con lo scopo di ingannare almeno una persona (come *La Religieuse* di Diderot). Ci sono finzioni che, denunciando un complotto immaginario, hanno suscitato un'ondata di sospetto, persino di paura e indignazione, con ripercussioni nella realtà (come *L'ebreo errante* di Eugène Sue nei confronti dei gesuiti³⁸), o hanno portato a cambiamenti nelle credenze religiose (come *Il codice Da Vinci* di Dan Brown)³⁹.

Contro queste teorie si possono usare tre argomenti.

Il più fragile è senza dubbio quello pragmatico. È vero che le cospirazioni non si basano su un atteggiamento di “complicità nel gioco del far finta”. Però scoraggiano la verifica documentaria, che è l'attitudine banale davanti a una finzione. Richiedono, per usare la formula di Coleridge, una «sospensione volontaria dell'incredulità»: entrare nel mondo di una cospirazione è infatti simile ad un processo di immersione. Inoltre, se le cospirazioni hanno implicazioni nella vita reale, lo stesso vale per le finzioni.

Più solido è l'argomento ontologico. Dire che le cospirazioni sono «opere dell'immaginazione», come fa Peter Knigh, è vago. Non ci sono personaggi, nel senso di entità inesistenti, e non ci sono chimere ontologiche. Se personaggi come Circe o il Lucio dell'*Asino d'Oro* si trovano nella *Demonomania degli Stregoni* di Jean Bodin del 1585, un'opera che diffuse una terrificante teoria del complotto, sono accompagnati dall'affermazione che Circe e Lucio sono esistiti e che la loro storia è autentica. Bodin non crea nuovi personaggi, ma accumula citazioni, fonti, autorità e testimonianze per sbalordire il lettore e conquistarne l'adesione. È esattamente lo stesso modo in cui funzionano le opere complottiste odierne, ad esempio *Hold Up*, un documentario francese che è stato il principale strumento di diffusione delle fake news in Francia durante l'epidemia di Covid⁴⁰.

In effetti, tener conto dei criteri interni di finzione evidenzia il divario tra fake news e finzione. Mi fermo un attimo sulla questione della narrazione. Marc Dominicy ha analizzato la causalità nelle teorie del complotto. Egli mostra che esse fanno un uso intensivo della causalità regressiva (inversione di causa e conseguenza): non è stato l'attentato dell'11 settembre a causare la guerra in Iraq, ma è stato il desiderio di Bush di fare la guerra in Iraq

³⁸ O. BOSC, *Les Jésuites dans le roman populaire entre France et Italie. Archétype, fortune et avatar d'un imaginaire du pouvoir occulte*, in «Société des études romantiques et dix-neuviémistes», <https://serd.hypotheses.org> > 4. -Olivier-Bosc.pdf.

³⁹ B.D. EHRMAN, *Truth and Fiction in The Da Vinci Code: A Historian Reveals What We Really Know about Jesus, Mary Magdalene, and Constantine*, Oxford University Press, Oxford 2004.

⁴⁰ *Hold up, retour sur un chaos*, Pierre Barnérias, 2021.

che ha portato all'attacco dell'11 settembre, magari perpetrato dagli stessi Americani. Le teorie del complotto passano da un appello al relativismo epistemologico (secondo cui tutto è una questione di punti di vista) al relativismo ontologico (i fatti e gli eventi sono relativi). Sfruttano anche la tesi dell'imperscrutabilità del referente (non possiamo sapere cosa è successo davvero). Tuttavia, una spiegazione unica e completa viene imposta in ultima analisi in nome del rigore esplicativo. Si combinano quindi scetticismo e assolutismo, «approcci cognitivi che si rafforzano a vicenda». Dominiccy paragona la credenza dei complotti al fascino delle narrazioni di fantasia, perché queste, sostiene, «collegano tutta una serie di eventi disparati alla volontà di un singolo individuo o gruppo»⁴¹.

Ma è davvero legittimo assimilare gli atteggiamenti cognitivi richiesti da un contesto complottista e dalla lettura di un racconto di fantasia? È vero che la narrativa spesso richiede relativismo epistemologico e imperscrutabilità semantica (è impossibile sapere quanti figli abbia Lady Macbeth⁴², o se la trottole rallenti alla fine di *Inception* di C. Nolan⁴³). In generale, ma non sempre, la totalità degli eventi di una finzione converge verso un finale che li illumina a posteriori. Ma le finzioni narrative offrono anche spazi di indeterminazione che portano alla pluralità, o addirittura alla sospensione delle interpretazioni, cosa che non accade assolutamente con i discorsi sulla cospirazione.

Nelle finzioni narrative, la causalità regressiva è soprattutto un effetto della lettura retrospettiva. Inoltre, molte finzioni narrative non sono costruite con un fine, non essendo concepite sul modello della configurazione logico-cronologica derivata da Aristotele (in particolare le serie televisive contemporanee). Marc Escola ha ragione quando raccomanda di sostituire la legge della causalità regressiva con «un principio di economia prospettica», cioè di privilegiare la causalità efficiente (ciò che fa progredire la trama) rispetto alla causalità finale, cosa che le teorie del complotto non ammettono mai⁴⁴.

⁴¹ M. DOMINICCY, *Les sources cognitives de la théorie du complot. La causalité et les faits*, in *Les rhétoriques de la conspiration*, sous la direction de E. Danblon et L. Nicolas, CNRS Éditions, Paris 2010 (généré le 16 juin 2021), <http://books.openedition.org/editions-cnrs/16262>.

⁴² L.C. KNIGHTS, *How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism* [1933], in Id., *Explorations*, New York University Press, New York 1947; J. BRITTON, *A.C. Bradley and those Children of Lady Macbeth*, in «Shakespeare Quarterly», XII (Summer 1961), n. 3, pp. 349-351, <https://www.jstor.org/stable/2867083>.

⁴³ C. NOLAN, *Inception*, Warner Bros Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Films, 2010. Alla fine del film, una trottole gira e il suo movimento determina lo status ontologico della scena (se si ferma, il personaggio è nella realtà; se non si ferma, è in un sogno). Tuttavia, poiché l'esito del movimento è indecidibile, il film termina con una nota ambigua, che ha ovviamente fatto scorrere molto inchiostro, <https://www.cinematown.it/2019-01-inception-nolan-dicaprio-trottole/>.

⁴⁴ M. ESCOLA, *Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive*, in «Fabula. Atelier de théorie littéraire», (2011), https://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive.

In conclusione, ritengo che le fake news e le teorie del complotto siano attualmente una sfida importante non solo per le nostre democrazie, ma anche per la distinzione tra finzione e non-finzione, e di conseguenza per la finzione stessa. Mi sembra che la confusione tra storia e letteratura, che tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta è stata l'argomento più sfruttato (da Barthes⁴⁵, Hayden White⁴⁶ e persino Ricœur⁴⁷) per mettere in discussione la differenza tra fatti e finzione, sia stata sostituita da quella tra complottismo, fake news e finzione, assimilata a una forma di menzogna; questo è probabilmente accaduto a causa di due eventi inaspettati: l'elezione di Trump e la pandemia del Covid. La nuova sfida per i confini della finzione è peggiore dell'altra: la confusione tra letteratura e storia era un segno di sfiducia nell'obiettività della storia. La confusione tra fake news e finzione è sintomo di una diffidenza nei confronti della finzione.

Ammettere l'esistenza di livelli di finzione non indebolisce la distinzione tra fatto e finzione. Un personaggio o un evento fattuali non lo sono neanche più o meno di un altro. Però i patti di lettura sono spesso ambigui e la retorica narrativa ammette inganni e bugie più spesso di quanto le teorie contemporanee della finzione vorrebbero. Quando si tratta di chimere ontologiche, si devono per forza ammettere gradi di finzionalità, anche se sono difficili da valutare e classificare. È proprio l'abbondanza di questi patti ambigui e di creature ibride, tra fatto e finzione, in altre parole l'eterogeneità ontologica, la caratteristica distintiva della finzione; ciò non si riscontra nel discorso complottista, che in genere afferma falsamente la sua fattualità. Ho anche voluto dimostrare che la finzione e i discorsi sulla cospirazione non sono costruiti secondo la stessa logica narrativa.

Pertanto, se non si deve rinunciare alla teoria pragmatica, essa deve essere integrata da criteri logici e semantici, associati ad analisi narratologiche e stilistiche comparate. Questa prospettiva tripla, che privilegia però le classificazioni ontologiche, è stata capace di illuminare meglio la differenza, nel secolo scorso, tra letteratura e storia, e potrebbe essere utile, oggi, per respingere l'assimilazione regressiva tra finzione e menzogna.

⁴⁵ R. BARTHES, *Il discorso della Storia* [1967], in ID., *Il brusio della lingua* [1984], Einaudi, Torino 1988.

⁴⁶ H. WHITE, *Retorica e storia* [1973], Guida, Napoli 1978.

⁴⁷ P. RICŒUR, *Tempo e racconto III* cit.

ALBERTO MARIO BANTI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA)

STORIOGRAFIA, *STORYTELLING*, MORALITÀ:
NOTIZIE DA GILEAD

1. *Sei enunciati*

Se partiamo da una considerazione molto basic del lavoro storiografico – raccontare le cose così come sono andate – diventa subito dubbio che si possano impiegare lavori di finzione come fonti. Tuttavia questo tipo di obiezione è, da tempo, largamente superata. Le narrazioni di finzione danno un contributo fondamentale nella ricostruzione storica delle *comunità immaginate*, cioè delle *comunità virtuali* che si addensano intorno a strumenti comunicativi che contribuiscono a strutturare un sistema morale¹. È da questa prospettiva che, come storico, intendo mettere alla prova sei enunciati essenziali che – a mio parere – definiscono il possibile uso storiografico di narrazioni di finzione:

- 1) *le narrazioni (quindi le finzioni per eccellenza) sono fondamentali perché sono uno degli strumenti più efficaci per la costruzione di specifiche tavole valoriali*; naturalmente ciò dipende anche dalla piattaforma mediatica sulla quale tali narrazioni si muovono e dalla potenza del format utilizzato; ma essenzialmente è anche attraverso le narrazioni che si edificano universi morali;
- 2) *il valore delle narrazioni – come sappiamo bene – non sta certo nella loro verità*; le narrazioni derivano la loro forza dalla loro plausibilità, e dalla qualità complessiva del sistema comunicativo costruito;
- 3) *le narrazioni spingono le persone a entrare dentro comunità*, che possono essere definite genericamente come *comunità virtuali*, o più specificamente

¹ B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi* [1983], Laterza, Bari-Roma 2018.

- come *comunità interpretative*²; convergere sulle stesse piattaforme comunicative consente a persone che non si conoscono di condividere le narrazioni che viaggiano su quelle piattaforme; la condivisione può avvenire sia sul piano emotivo (identificazione con questo o quel personaggio; ecc.), sia sul piano cognitivo (cioè in rapporto al sistema etico costruito nella narrazione); la condivisione di specifici valori (estetici, etici o politici) trasforma una *comunità virtuale* in una *comunità interpretativa*; ritengo sia opportuno sottolineare la differenza di significato tra queste due locuzioni: uso *comunità virtuale* per indicare un generico spazio di sociabilità virtuale che nasce dal frequentare le stesse sezioni del web; parlo di *comunità interpretativa* per indicare un gruppo di persone che, vivendo questa esperienza di sociabilità, scopre di avere una comune visione estetica, etica o politica con altre persone virtualmente incontrate sul web;
- 4) *le narrazioni sono dei fatti*: cioè l'adesione a una *comunità interpretativa* può incoraggiare a compiere performance derivate dal sistema simbolico delle narrazioni;
 - 5) *la ricezione è multipla*, in ragione dell'articolazione del sistema narrativo o in ragione del contesto;
 - 6) *ogni narrazione può venir risignificata* in ragione delle relazioni intertestuali che palesa.

Non provo a esaminare ciascuno di questi enunciati in termini generali, ma li verifico sulla base di uno specifico prodotto di finzione, ovvero *The Handmaid's Tale* (THT), un'opera che si è mossa nel tempo su tre diverse piattaforme mediatiche. In origine, l'opera è un romanzo di Margaret Atwood, uscito in lingua inglese nel 1985³; nel 1990 il romanzo è stato tradotto in un film, realizzato dal regista Volker Schlöndorff; dal 2017 il canale televisivo Hulu ha trasmesso la prima stagione della serie TV omonima, ideata da Bruce Miller; la serie, che finora ha raggiunto le 5 stagioni, è ancora in produzione; infine, nel 2019 Atwood ha dato un seguito alla sua storia con un nuovo romanzo, *I testamenti*⁴. Trascuro del tutto il film di Schlöndorff, che ha avuto una ricezione molto negativa, sia tra i critici che, cosa più rilevante dalla mia prospettiva, tra il pubblico. Mi concentro, invece, sui romanzi di Atwood e sulla serie TV, che offrono delle linee narrative che si intrecciano e si separano: la prima stagione della serie segue piuttosto da vicino il plot del primo romanzo di Atwood; ma se ne distacca, dal punto di vista della

² La formulazione originaria del concetto di «comunità interpretativa» è in S. FISH, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* [1980], Einaudi, Torino 1987.

³ M. ATWOOD, *Il racconto dell'ancella*, Ponte alle Grazie, Milano 2018.

⁴ EAD., *I testamenti*, Ponte alle Grazie, Milano 2019, Kindle file.

struttura. Il romanzo è una confessione in soggettiva, affidata alle pagine di un diario scritto dalla protagonista, cioè «l'ancella»; la serie, invece, sebbene abbia al suo centro «l'ancella», si struttura come una narrazione a racconti multipli, lasciando spazio, inoltre, a numerosi flashback che danno una profondità temporale e una contestualizzazione storico-politica alla vicenda; rispetto a ciò che accade nel romanzo, tale soluzione conferisce un maggiore spessore psicologico ai personaggi principali. Inoltre, dalla seconda stagione in avanti, la serie segue un plot che deriva da quello originario del romanzo, ma che non si basa più sul testo di Atwood. A complicare ulteriormente l'universo narrativo contribuisce il più recente romanzo di Atwood, *I testamenti*, che a sua volta dà un ulteriore sviluppo alla storia contenuta nel romanzo originario, seguendo un'altra possibile linea narrativa, diversa da quella scelta dagli sviluppatori della serie, anche perché è ambientata quindici anni dopo la collocazione temporale della storia originaria; c'è da chiedersi se ci sarà mai un ricongiungimento delle linee narrative tra la serie TV e la coppia di romanzi di Atwood.

2. *Narrazioni e tavole di valori*

Nonostante le differenze tra i romanzi di Atwood e la serie TV, il contesto narrativo e il sistema valoriale che dà loro un senso convergono largamente (cosa non sorprendente, dato che Atwood ha collaborato alla realizzazione della serie). Si tratta, notoriamente, di una storia che si svolge in un futuro distopico che nasce da una grave crisi ecologica, demografica e politica che colpisce gli USA. Uno degli effetti della crisi ambientale è una seria diminuzione della natalità, dovuta alla sterilità di molti uomini e molte donne. Dopo una pesante crisi politica interna, di cui in realtà non sappiamo quasi nulla, nell'area nord-orientale degli ex-Stati Uniti un colpo di Stato porta al governo un movimento politico-religioso che instaura una dittatura militare di natura teocratica, visto che le leggi dello Stato di Gilead (così si chiama la formazione statale frutto del golpe) si basano su un'interpretazione rigorosissima di passi della Bibbia. Gilead è uno Stato violentemente misogino, organizzato intorno a una suddivisione della popolazione in caste distinte: la casta dei «comandanti» e delle loro mogli, che sono l'élite politica; le «ancelle», che sono donne fertili costrette a vivere nelle case delle élite: ciascuna di esse deve subire una sorta di mensile stupro rituale (la «cerimonia»), perpetrato dal comandante a cui l'ancella è stata assegnata, in presenza e con l'aiuto della moglie del comandante, e a partorire (nel caso l'ancella resti incinta) a beneficio del comandante e di sua moglie. A queste caste

fondamentali vanno aggiunti i «guardiani», che sono i militari; gli «occhi» che sono i membri dei servizi segreti; le «zie», che sono un gruppo di donne abbastanza avanti con l'età incaricate di istruire e controllare le ancelle; le «marte», ovvero le domestiche, impiegate presso le famiglie dei comandanti; le «economogli», donne fertili di bassa estrazione sociale, sposate a guardiani, operai e commercianti; le «nondonne», che sono delle ribelli o delle lesbiche, deportate nelle Colonie, zone inquinate dalle scorie nucleari e utilizzate come aree di confino; a Gilead, infine, esiste anche Jezebel, un postribolo riservato ai comandanti, dove sono costrette a lavorare le più belle donne ribelli che preferiscono questa soluzione alla reclusione nelle Colonie.

La natura distopica della narrazione consiste nella descrizione di un mondo in cui gli assunti sessisti dei gruppi integralisti biblici sono stati portati a realizzazione. Dunque, si descrive la violenta gerarchia di genere che trova il suo apice nel trattamento riservato alle «ancelle»: costoro sono donne fertili che, nel contesto pre-golpe, avevano condotto vite libere, a volte felici, a volte no; sia come sia, adesso sono private della libertà e perfino dell'identità; non vengono più identificate col loro nome originario, ma con un nome che le qualifica come «proprietà» del «comandante» a cui appartengono. Inizialmente, per esempio, la protagonista della storia, che in effetti si chiamerebbe June, viene ribattezzata Offred, poiché il comandante al cui servizio si trova si chiama Fred, quasi come se June non fosse più una persona, ma una bestia o un oggetto di proprietà. Naturalmente, non è solo questo a marcare la violenza sessista del regime di Gilead. Il momento di gran lunga più desituante è la «cerimonia», ovvero lo stupro rituale compiuto ogni mese dal comandante sulla sua ancella, una volta che costei si trovi nella sua fase di fertilità. La cerimonia si ispira alla storia biblica di Rachele e Bila; Rachele non riesce a dare figli a Giacobbe e allora gli propone di unirsi alla sua serva Bila: «Ecco la mia serva Bila; accostati [unisciti carnalmente] a lei; così ch'essa partorisca sulle mie ginocchia ed anch'io abbia una figliolanza per mezzo di essa»⁵. Seguendo questo racconto, al momento della «cerimonia» in ogni famiglia di un comandante, sua moglie accompagna l'ancella nella camera matrimoniale; la fa sdraiare sul bordo del letto; le si mette dietro e le tiene le braccia, mentre l'ancella appoggia la sua testa nel grembo della moglie del comandante; il comandante solleva la gonna dell'ancella e la penetra, nella speranza che lei resti incinta. Se ciò accade, al parto vero è proprio dell'ancella fa da contraltare un parto simulato della moglie del comandante, che in tal modo comincia a immedesimarsi nel ruolo di futura madre.

⁵ Genesi 30, 3, in *La Bibbia*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1989, p. 46.

Se tutto ciò non bastasse, a Gilead i posti di comando sono tutti ricoperti da uomini; persino Serena Joy, moglie del comandante Fred Waterson – e prima del colpo di Stato importante ideologa del movimento integralista biblico –, dopo la costruzione di Gilead non ha più alcun peso politico, e come tutte le donne trova la sua realizzazione (forzata) solo ed esclusivamente nel contesto domestico. Tanto nel libro di Atwood, quanto nella serie TV, Gilead sembra basarsi solo sulla forza coercitiva con la quale reprime ogni manifestazione di dissenso, ogni comportamento sessuale illecito (descritto come «tradimento di genere»), ogni tentativo di ribellione.

3. *Plausibilità*

Siamo, quindi, all'interno di una narrazione distopica; ma è giusta l'osservazione secondo la quale la distopia è qualcosa di più di un brutto posto; è un brutto posto che al tempo stesso è anche molto familiare: e questo aspetto aumenta il tasso di inquietudine che è trasmesso da un'efficace distopia.

In effetti, i rapporti che si possono cogliere tra la vicenda raccontata in *THT* e le evoluzioni politiche recenti, specie nel contesto statunitense, danno alla storia delle risonanze che la rendono – almeno in una certa misura – capace di descrivere un futuro possibile. La stessa Margaret Atwood ha dichiarato a «*Variety*» che il successo della serie è stato potenziato, negli USA, dal trauma che, per una parte almeno dell'opinione pubblica statunitense, è stato costituito dal successo di Trump alle presidenziali del 2016⁶. Inoltre, diverse ricerche recenti hanno mostrato che molte donne, negli USA, hanno visto in Gilead uno specchio del suprematismo misogino di cui l'amministrazione Trump si è fatta portavoce. Una sentenza emessa dalla Corte Suprema statunitense il 24 giugno 2022 ha dato ulteriore vigore alle preoccupazioni di chi teme che in alcuni Stati della Federazione statunitense possano essere attuate politiche pesantemente misogine; la sentenza ha infatti stabilito che il diritto all'aborto non è protetto dalla Costituzione degli Stati Uniti, e di conseguenza non è un diritto federale ma statale; quindi, ogni Stato può elaborare delle norme proprie al riguardo:

Il quadro attuale all'interno del paese non potrebbe essere più variegato. Dodici Stati [...] hanno già abolito completamente la possibilità di interrompere la gravidanza (spesso anche quando essa sia frutto di violenza, incesto o perfino nel caso di malformazioni del feto), prevedendo per chi pratica l'aborto sulla donna pene che

⁶ A. MASCIÒ, *Fra fiction e realtà. L'uniforme di The Handmaid's Tale come icona culturale*, in «*Ocula*», XXI (2020), n. 22, p. 253.

possono contemplare nel massimo perfino l'ergastolo, come in Texas. Quasi altrettanti sono pronti a seguirne le orme, non appena siano risolte le liti giudiziarie che per il momento bloccano ancora le leggi che cancellano il diritto di abortire. Vi sono poi alcuni Sati che restringono quel diritto ad alcune settimane (6, 15, 18 o 20), altri che mantengono il termine ultimo di *Roe*, ossia quello della *viability* (il momento, cioè, in cui il feto può vivere di vita propria fuori dal grembo materno) e altri ancora che consentono l'interruzione di gravidanza fino alla fine della gestazione. Alcune giurisdizioni proteggono il diritto di abortire consentendo che i fondi pubblici possano essere utilizzati all'uopo, altre – come la Virginia o Washington D.C., in cui vige la normativa federale – vietano l'uso di danaro pubblico a quello scopo⁷.

Ecco, di fronte a sviluppi politico-normativi di questo tipo, molte donne, che si esprimono sulle *fan pages* o sui gruppi di discussione online, vedono una sovrapposizione molto evidente tra la realtà politica statunitense e la fantasia distopica di Atwood e Miller. Relativamente a un altro contesto, una bella analisi centrata su un campione di donne ungheresi che hanno visto *THT* ha sottolineato che le spettatrici intervistate hanno ritenuto di vedere profonde assonanze tra l'etica della élite maschile di Gilead e le proposte politiche neotradizionaliste di Orbán e del suo governo⁸. Molti esempi simili possono essere trovati setacciando i social media di altri paesi.

4. *Comunità virtuali*

Nel suo libro del 2006 – *Cultura convergente* – Henry Jenkins per primo, in modo organico, ha mostrato come possano nascere *comunità virtuali* dal basso che interagiscono sul web con vari tipi di narrazioni (film; serie TV; spettacoli di varietà o di intrattenimento; successi letterari)⁹. Blog e *fan pages* sono strumenti fondamentali per la costruzione di *comunità virtuali*. In qualche caso tali comunità sono create o incoraggiate dalla casa di produzione o dalla piattaforma mediatica che trasmette la serie, con palesi intenti

⁷ E. GRANDE, *L'aborto scatena una guerra fra giurisdizioni negli Stati Uniti*, in «Micromega», 4 settembre 2022, <https://www.micromega.net/aborto-scatena-guerra-fra-giurisdizioni-negli-usa/>. Con «*Roe*» l'autrice dell'articolo si riferisce alla sentenza emessa dalla Corte Suprema Federale nel 1973, nella causa *Roe vs Wade*, in cui la Corte aveva stabilito che le legislazioni statali che proibivano l'aborto entro i primi sei mesi di gravidanza erano incostituzionali; e che anche la proibizione dell'aborto nell'ultimo trimestre doveva essere considerata incostituzionale ove l'aborto fosse stato dettato dalla preservazione della salute fisica o mentale della madre.

⁸ A. STRICKLAND-PAJOK, *Cultural Citizenship, Popular Culture and Gender: Examining Audience Understandings of The Handmaid's Tale in Hungary*, in «Central European Journal of Communication», XXVIII (2021), n. 1, pp. 100-118.

⁹ H. JENKINS, *Cultura convergente* [2006], Apogeo, Milano 2007.

promozionali. In altri casi sono pagine nate per iniziative individuali o di piccoli gruppi, sottoposte poi all'effetto «palla di neve», ovvero a una crescita esponenziale del numero di persone che vi partecipano. Nel caso di *THT* si possono distinguere *fan pages* ufficiali (per esempio *The Handmaid's Tale*¹⁰), in cui chi partecipa esprime dei giudizi sui comportamenti delle protagoniste, o si augura che assumano una certa linea di condotta piuttosto che un'altra, ecc. Vi sono, però, anche *fan pages* indipendenti, come *Fans of The Handmaid's Tale*¹¹, o come *The Handmaid's Tale Fanatics*¹²; nel primo caso la pagina Facebook ha oltre 60.000 membri; scorrendo gli interventi, si direbbe una pagina frequentata in larghissima maggioranza da donne che condividono una grande partecipazione emotiva proiettata verso la storia dell'ancella; meno frequentato l'altro sito, e con una maggior presenza di nomi maschili, ma con la stessa impostazione. Infine, come dirò nella prossima sezione, online si possono trovare anche spazi in cui si apprezza la serie o il romanzo per le sue implicazioni politiche.

Nel suo lavoro, Jenkins considera questi spazi di discussione come necessari a una sorta di critica democratica «grassroots» – come dice lui – in cui il pubblico, in questo caso in gran parte femminile, esprime le sue opinioni e i suoi orientamenti. In realtà, se da un lato ci si trova di fronte a *comunità virtuali* in divenire, non è del tutto chiaro quale sia la natura di queste comunità, e che cosa ne traggano le persone che vi partecipano o che condividono commenti e opinioni, a volte anche con una certa animazione emotiva. Si tratta di un campo che le scienze sociali devono approfondire ancora in modo adeguato. Da studiare, nei limiti del possibile, è anche il profilo socio-culturale delle partecipanti (quante sono in complesso? quante sono le più attive? è possibile individuare dei tratti che le accomunano?), e la geografia delle opinioni (quanti sono i commenti che testimoniano della partecipazione all'evoluzione della storia, tipo «che accadrà adesso a June»? quanti sono, invece, i commenti che esprimono una maggiore consapevolezza politica?).

5. *Le narrazioni sono fatti*

Sebbene la geografia delle *comunità interpretative* che si sono create intorno a *THT* sia ancora da approfondire, appare tuttavia chiaro che l'adesione a una di queste comunità, o semplicemente la fruizione del romanzo di Atwood o della serie di Miller, hanno incoraggiato un certo numero di

¹⁰ <https://www.facebook.com/handmaidsonhulu>.

¹¹ <https://www.facebook.com/groups/fansofthehandmaidstale/>.

¹² <https://www.facebook.com/TheHandmaidsTaleFanatics/>.

donne, in luoghi molto diversi, e in tempi diversi, a compiere performance politiche derivate dal sistema etico proposto dalla narrazione.

Le performance possono essere di vario tipo. Per esempio, possono consistere nel lancio di un hashtag che valga come grido di raccolta; uno, in particolare, è interessante, perché non fa appello al nome della serie, ma a un dettaglio narrativo che richiede una conoscenza abbastanza approfondita della storia: *#Nolitetebastardescarborundorum*. La frase in un latino non corretto, «nolite te bastardes carborundorum», significa «non lasciare che i bastardi ti schiaccino»¹³. Antonella Mascio, in una sua bella ricerca sull'attivismo femminista legato a *THT*, ha osservato:

Su Twitter e Instagram l'uso di *#Nolitetebastardescarborundorum* si manifesta come parte di un codice di resistenza femminile utilizzabile solo da conoscitori esperti di *THT*; rappresenta un dispositivo narrativo che connette il presente con il passato, il romanzo con la serie tv, la finzione con la realtà, configurandosi come una sorta di guida, di indicazione valoriale per il lettore; [questo hashtag è stato] molto utilizzato, sorta di simbolo di lotta per gruppi di utenti appartenenti a culture diverse: si trovano, infatti, frasi in inglese, in tedesco, in italiano insieme a immagini di donne arabe e sudamericane. In molti casi l'hashtag è tatuato su parti del corpo e inserito in post su Twitter e Instagram per mezzo di selfie che le autrici propongono ai loro pubblici [...]. Selfie, meme, tatuaggi diventano online parte di quel materiale utilizzato dal pubblico come collegamento fra la fiction e la propria esperienza di vita. Non si tratta cioè delle tipiche azioni di fandom, dunque forme di acclamazione, o di tributo, verso un testo. Sono piuttosto simboli che attestano la sensibilità per questioni culturali e politiche legate alla difesa dei diritti delle donne, e dunque dei propri¹⁴.

Nel corso del tempo, tuttavia, il senso dell'hashtag si è, in parte, modificato: attualmente, su Facebook l'indirizzo <https://www.facebook.com/hashtag/nolitetebastardescarborundorum> conduce a una pagina in cui a seri commenti di ispirazione femminista si mescola una quantità piuttosto sorprendente di inserzioni pubblicitarie che cercano di piazzare oggetti (magliette, monili, ecc.) variamente collegati alla storia dell'ancella.

Un secondo tipo di performance è affidato ad azioni di «bracconaggio» testuale, che consistono nel prendere un elemento della narrazione e spostarlo in un campo comunicativo estraneo¹⁵; lo spostamento può comportare una ri-significazione dell'oggetto, simbolo, frase (o qualunque altra cosa si prenda

¹³ Si tratta di una frase che un'ancella che ha preceduto June ha inciso all'interno dell'armadio che si trova nella camera dell'ancella. Scoperta da June, la frase diventa per lei una sorta di mantra di auto-incoraggiamento.

¹⁴ A. MASCIÒ, *Fra fiction e realtà* cit., pp. 253 e 256.

¹⁵ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano* [1990], Edizioni Lavoro, Roma 2001, pp. 6 e sgg.

dalla narrazione); oppure può comportare una significazione omologa, cioè tale da far conservare al simbolo utilizzato un significato analogo a quello che ha nel corpo del testo originario. L'utilizzazione dell'uniforme dell'ancella, che è avvenuta molte volte negli ultimi anni durante manifestazioni pubbliche di orientamento femminista, appartiene al campo di un «bracconaggio omologo», per così dire. Gruppi di donne, in varie parti del mondo (dagli USA, all'America Latina, all'Europa) hanno organizzato delle manifestazioni contro partiti politici, o contro governi, o contro leader, accusati di voler negare i diritti delle donne. Secondo Antonella Mascio, il primo evento in cui si registra tale utilizzazione pubblica dell'uniforme rossa e bianca dell'ancella ha avuto luogo in Texas, nel marzo del 2017, quando un gruppo di donne vestite da «ancelle» si sono presentate nel Senato del Texas, ad Austin, per protestare contro le misure anti-aborto allora in discussione¹⁶. Ancora di recente, il 16 ottobre 2022, a Napoli, un gruppo di femministe vestite di rosso e di bianco ha manifestato in Piazza Dante contro l'elezione di Lorenzo Fontana e di Ignazio La Russa a presidenti, rispettivamente, di Camera e Senato:

Vogliamo far capire a chi si appresta a governarci – ha spiegato al megafono una delle partecipanti – che non consentiremo a nessuno di trasformare l'Italia nella repubblica di Gilead, nemmeno ai due neoeletti. Il primo, Fontana, dichiaratamente omofobo, antiabortista e putiniano, ha più volte attaccato la comunità lgbtq+, il secondo, La Russa [ha un passato che] non necessita di particolari descrizioni, data la sua esperienza militante in partiti come l'Msi¹⁷.

La diffusione di questa modalità di protesta ha indotto anche un certo numero di donne, che pure non avevano né letto il libro di Atwood, né seguito la serie TV, a identificare e accettare la divisa dell'ancella come simbolo di una protesta a protezione dei diritti delle donne; il che significa che, in questi casi, il simbolo si è definitivamente sganciato dall'originario contesto narrativo:

Durante alcune manifestazioni negli Stati Uniti, gruppi di donne che indossavano [la divisa] hanno dichiarato di non avere guardato le tre stagioni di *THT* o di non aver letto il romanzo. Oggi per molte di loro quella divisa è importante *solo* perché ingloba una serie di discorsi attuali legati a quelle questioni di genere che in parte sembravano risolte, senza possedere un'idea precisa della storia e dei significati che il capo possedeva in origine¹⁸.

¹⁶ A. MASCIO, *Fra fiction e realtà* cit., p. 257.

¹⁷ *Napoli, flash mob contro presidenti delle Camere in piazza Dante*, in *Sky tg24*, 16 ottobre 2022, <https://tg24.sky.it/napoli/2022/10/16/flash-mob-ignazio-la-russa-lorenzo-fontana-napoli>.

¹⁸ A. MASCIO, *Fra fiction e realtà* cit., pp. 262-263.

In qualche caso, infine, ci si è trovati di fronte a ciò che è stato ribattezzato «performance activism» (Fig. 1): in alcune manifestazioni le dimostranti hanno messo in scena una sorta di scenografia coordinata: una manifestante californiana, che lavora a Hollywood, ha dichiarato:

«L'abbiamo realizzata come se fossimo su un set di un film». [...] Nel ricreare la processione rituale e nell'impersonare i personaggi della storia come forma di protesta, le donne hanno impiegato varie strategie – stare in silenzio, cantilenare, usare cartelli – per massimizzare l'efficacia della loro comunicazione e per resistere alle minacce contro i diritti riproduttivi delle donne¹⁹.



Fig. 1. Attiviste salmodianti nella Rotonda del Campidoglio del Texas, da S. EBERT, *A New Look for Women's Rights Protests: 'Handmaid's Tale' Cloaks and Bonnets*, in «The Boston Globe», May 28, 2017, <https://www.bostonglobe.com/metro/2017/05/28/new-look-for-women-rights-protests-handmaid-tale-cloaks-and-bonnets/cZpaqJbz7nrm8P9wkb9i8H/story.html>.

¹⁹ M. YU CARROLA, *Activists in Red Capes: Women's Use of The Handmaid's Tale to Fight for Reproductive Justice*, in «The Journal for Undergraduate Ethnography», XI (2021), n. 1, pp. 97 e 101.

6. Ricezione multipla

È piuttosto ovvio osservare che anche *THT* sollecita una ricezione plurima, e che sulla base di questa pluralità di modi di accogliere la storia, si formano diverse *comunità interpretative*. Una è quella che abbiamo appena descritto, promossa prevalentemente da donne che vedono nel romanzo di Atwood o nella serie di Miller molti elementi che alludono ai pericoli che le donne corrono nella società contemporanea. All'interno di questa comunità, come abbiamo visto, ci sono anche persone (prevalentemente donne) attratte verso il «performance activism» anche senza aver letto il libro o aver visto la serie TV; c'è, quindi, in questo caso, una ricezione indiretta (e ovviamente parziale) dell'opera, secondo una dinamica che non riguarda solo *THT* o la divisa dell'ancella, ma anche altri simboli iconici: per esempio, la maschera di Guy Fawkes, creata originariamente da David Lloyd per il personaggio di V nel fumetto sceneggiato da Allan Moore, rilanciata poi dal film *V per Venedetta* (2005), di James McTeigue, e utilizzata infine dai membri del movimento «hacktivista» Anonymous. Anche coloro che non partecipano a questi movimenti, e che non conoscono le storie dalle quali originano questi simboli, alla fine associano la divisa dell'ancella alle proteste femministe, o la maschera di Guy Fawkes ai movimenti antagonisti di protesta, qualunque sia la loro opinione riguardo alle posizioni politiche di questi movimenti.

In un caso particolare, quello dell'Ungheria, le risposte raccolte nella sua ricerca da Agnes Strickland-Pajtok sono assai interessanti, e mostrano chiaramente ciò che è facilmente intuibile, ovvero che il contesto politico-istituzionale condiziona la ricezione: il piccolo campione di donne con cui Strickland-Pajtok ha potuto lavorare ha dato risposte molto caute, se non – addirittura – piuttosto spaventate e in genere meno nettamente militanti di quelle espresse da donne di altri paesi; nondimeno, in alcuni casi le donne intervistate hanno manifestato una lucida consapevolezza del lavoro interiore che la visione della serie TV ha stimolato (diverse intervistate hanno detto che la serie ha dato loro una maggiore coscienza di genere e un maggior coraggio nel manifestare il loro punto di vista)²⁰.

Accanto alle *comunità interpretative* militanti, abbiamo le *comunità interpretative* esegetiche, composte da tutte quelle persone che entrano nelle pagine Facebook o nelle liste di discussione per esprimere la loro opinione sul libro o sulla serie, condividere commenti, controbattere a valutazioni altrui, o semplicemente chiedere informazioni. Non so se, e in che misura,

²⁰ A. STRICKLAND-PAJOK, *Cultural Citizenship* cit., p. 109.

pratiche di questo genere sviluppino un senso di partecipazione a un sistema democratico, come vorrebbe Jenkins; o in che misura questi siano spazi rilevanti di monitoraggio che le case di produzione di film e di serie TV usano per testare le reazioni delle audience (questioni aperte, anche in questo caso, che la ricerca sociale dovrebbe approfondire); certo è che, sia per questo prodotto, che per molti altri, la partecipazione dal basso è evidente e molto largamente diffusa.

Ci sono, infine, anche comunità dissonanti, che a volte emergono anche nelle pagine che raccolgono fan della serie. Non tutte le donne (o gli uomini) condividono la critica a biopolitiche di genere messe in atto da governi di destra; e questa è la *contro-comunità interpretativa* più ovvia. Ma, a parte queste ovvie reazioni, alimentate da un diverso set di convinzioni etiche, ci sono anche reazioni critiche diverse, per esempio di natura «intersezionale», in particolare per quanto riguarda il trattamento della appartenenza etnica e del razzismo in Gilead. In termini generali, l'immaginario di Gilead sembra trarre ispirazione dalle nequizie del razzismo statunitense, col ricorso a punizioni come l'impiccagione (e l'esposizione degli impiccati o delle impiccate), la battitura, la mutilazione, l'istituzionalizzazione dello stupro; e tuttavia, Gilead sembra non ereditare il razzismo, o la segregazione razziale, che si immagina sia propria di una parte almeno dell'opinione pubblica bianca degli Stati Uniti pre-Gilead. Nel romanzo di Atwood i «Figli di Cam», cioè coloro che appartengono alle comunità afroamericane, vengono deportati in aree marginali di Gilead, e in tal modo escono collettivamente di scena²¹. Nella serie, invece, afroamericani e afroamericane sono presenti in ciascuna delle «caste»; può darsi che la scelta abbia voluto essere un omaggio alla *political correctness*; oppure può darsi che gli sviluppatori della serie non abbiano voluto sovrapporre il tema della segregazione razziale al focus principale della narrazione, cioè la segregazione di genere; fatto sta che tale scelta ha comunque sollevato valutazioni discordi, e un certo disagio manifestato da donne afroamericane, per due motivi: primo, non ha tanto senso che un regime teocratico sessista che nasce dagli USA di inizio millennio sia del tutto privo di ogni forma di pregiudizio razziale; secondo, i personaggi principali sono bianchi, e sebbene alcune figure di donne afroamericane, come per esempio Moira o Rita, abbiano una qualche presenza, hanno comunque un ruolo del tutto secondario; sulla base di queste considerazioni vi è chi ha affermato, piuttosto nettamente, che *THT* è uno show fondamentalmente anti-nero, sia nel negare il razzismo,

²¹ M. ATWOOD, *Il racconto dell'ancella* cit., pp. 113-114.

sia nel mettere i personaggi neri in posizioni marginali, di corredo²². Non intendo dire che chi sostiene questa posizione abbia ragione, in tutto o in parte: intendo solo segnalare un nucleo argomentativo che può dar vita a un'ulteriore *comunità interpretativa*.

7. *Ogni narrazione può venir risignificata in ragione delle relazioni intertestuali che palesa*

In molte narrazioni recenti (specie visive) la scala di valori morali che appartiene variamente a diverse tradizioni culturali – dalla cristiana alla socialista: compassione, cooperazione, accoglienza, carità – è quasi del tutto svalutata; viceversa sono considerati positivi valori completamente diversi: l'individualismo; l'energia; il coraggio; la freddezza; la capacità di affrontare la competizione. È un sistema di valori che entra in risonanza con l'orizzonte etico del neoliberismo, ossia di un universo valoriale che, nel riconoscere la primazia del merito, finisce per considerare gli ultimi come colpevoli dei loro insuccessi²³. Si tratta di una mentalità che esalta una nuova forma di darwinismo sociale; che vede la libertà come deregulation totale integrale, come valore che riguarda solo l'individuo; e ciò perché lottare per un mondo senza regole equivale a ritenere che solo chi è più forte, più sano, più resiliente ha il diritto di essere riconosciuto e ricompensato dalla sorte.

In prima battuta, non sembra che tutto ciò abbia molto a che fare con *THT*; tuttavia penso che si possa convenire che, man mano che la serie va avanti, June acquista tratti di resilienza in qualche caso anche abbastanza implausibilmente superumana; sfida la pena capitale, che la dittatura di Gilead impartisce con grande facilità, e si salva sistematicamente; sopporta indicibili umiliazioni fisiche e morali, sempre animata dal suo obiettivo cruciale, salvare Hannah, la figlia che, prima del golpe, ha avuto dal suo matrimonio con Luke, e che gli è stata sottratta e riassegnata alla famiglia di un

²² S. RANGWALA, *The Liberal Fantasy of "The Handmaid's Tale"*, in «Public Books», 12 febbraio 2020, <https://www.publicbooks.org/the-liberal-fantasy-of-the-handmaids-tale/>; cfr. anche E.E. JONES, *The Handmaid's Tale's Race Problem*, in «The Guardian», 31 luglio 2017, <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/jul/31/the-handmaids-ales-race-problem>; L. THOMAN, *After three Seasons, 'The Handmaid's Tale' remains brazenly unaware of Racism*, in «MIC», 15 agosto 2019, <https://www.mic.com/p/after-three-seasons-the-handmaids-tale-remains-brazenly-unaware-of-racism-18658839>. Per un'opinione in contrario, si veda M. WILLIAMS, *For Black Women, The Handmaid's Tale's Dystopia is real – and telling*, in «Macleans», 14 maggio 2017, <https://www.macleans.ca/opinion/for-black-women-the-handmaids-ales-dystopia-is-real-and-telling/>.

²³ Cfr., al riguardo, M. FISHER, *Realismo capitalista* [2009], NERO, Roma 2018; M.J. SANDEL, *Quello che i soldi non possono comprare. I limiti morali del mercato* [2012], Feltrinelli, Milano 2015; A. DEL REY, *La tirannia della valutazione* [2013], Elèuthera, Milano 2018.

comandante di Gilead. E nel corso di queste vicende il suo profilo cambia; è una donna profondamente traumatizzata; ma anche terribilmente determinata; ed è animata da una spinta alla vendetta che si trasmette alla audience in primi piani in cui l'attrice (Elisabeth Moss, bravissima) guarda in camera con occhi spiritati da assassino horror; un personaggio, insomma, che – a un certo punto – brillantemente confonde i caratteri di Wonder Woman con quelli di Hannibal The Cannibal. Al tempo stesso la sua lotta diventa sempre più individuale, sempre meno collegata alla «underground railroad» di May Day, l'organizzazione resistenziale che si oppone al suprematismo di Gilead, al punto da imporsi come guida carismatica, e da provocare con le sue azioni numerose morti di persone che la affiancano o che si oppongono al suo cammino. Ecco, trovo che questa evoluzione avvicini *THT* a un sistema discorsivo che in origine almeno gli è completamente estraneo, cioè quello dell'individualismo neoliberista. In realtà, il sistema narrativo di *THT* possiede anche molti altri vettori intertestuali (alcuni dei quali sono stati evocati in precedenza), tali da metter in ombra la deriva individualista di June. Resta, tuttavia, che quando un sistema narrativo apre una relazione intertestuale con un altro universo, completamente differente, anche le possibilità esegetiche si moltiplicano, e una nuova *comunità interpretativa* ne può nascere. In realtà, questa possibilità (quanto altre precedentemente individuate) potrebbe essere adeguatamente verificata solo attraverso un'analisi sistematica dei materiali conservati nelle *fan pages* di Facebook o in altri spazi dei social media; in questo modo il tema della ricezione, invece di restare prevalentemente evocato ma spesso non analizzato per mancanza di fonti attendibili, potrebbe finalmente essere esaminato sulla base di risorse documentarie ricche e facilmente raggiungibili, che potrebbero condurre a risultati analitici solidi e persuasivi nella definizione di una mappa delle *comunità virtuali e interpretative* che si addensano intorno a questa, come intorno a molte altre narrazioni.

PAOLO GIOVANNETTI
(IULM, MILANO)

DAI FATTI FINZIONALI ALLE FINZIONI FATTUALI:
DUE (OPPOSTI?) MODELLI DI LETTURA

In ricordo di Maria Tilde Bettetini,
partigiana della bugia

1. Per entrare in argomento con la massima chiarezza, propongo un aneddoto recentissimo. Nelle prime settimane del 2023 mi è capitato di dialogare con una giovane e valente narratrice che ha di recente scritto un romanzo storico intorno alla figura di Dante e ai suoi rapporti con Virgilio. Non ho letto l'opera, ma mi auguro che quando questo saggio verrà stampato anche il romanzo avrà visto la luce, segnando l'inizio di una bella carriera letteraria. Dunque, discorrendo della documentazione raccolta dalla mia interlocutrice e dei modelli letterari da lei privilegiati, mi ero permesso di chiederle se avesse letto il capolavoro di Hermann Broch, *Der Tod des Virgil*. Nel 2022 avevo ripreso in mano quest'opera preparando il presente lavoro, perché lo consideravo e considero un ottimo esempio di *romanzo* (moderlista) *tout court*, oggi tuttavia letto in chiave accentuatamente biografica¹. La giovane scrittrice mi confidava la sua scarsa simpatia letteraria per *La morte di Virgilio*, e anzi la sua ostilità "storica", perché Broch avrebbe commesso molti errori nel racconto della vita del protagonista. Errori relativi al *contenuto* biografico. Nessun riferimento alla qualità del testo in sé, anzi un discreto fastidio nei confronti di una scrittura sentita – diciamo – come troppo "d'avanguardia". Il valore dell'opera, a ben vedere, dipendeva per lei innanzi tutto – anche se non (mi auguro) del tutto – dalla prova dei fatti, dalla conformità dei contenuti diegetici al *verum* degli eventi comprovati.

¹ Cfr. quanto ne scrive R. CASTELLANA in *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, pp. 49-51.

Il mio intervento vorrebbe parlare di questa singolare *perversione* (nel senso etimologico del termine), cercando di porla in rapporto con alcune manifestazioni della narrativa letteraria odierna. Mi riferisco in particolare al diffuso ibridismo modale che usa la realtà documentaria, una certa retorica fattuale, per ottenere effetti derealizzanti, in definitiva per celebrare il conflitto tra fatto e finzione, arrivando quasi inevitabilmente a indebolire entrambi. E in questo modo suggerendo (o conformandosi a) un modo di leggere ora iperletterario, da intenditori superciliosi, ora invece ipo-letterario, scarsamente avvertito se non proprio rozzo. Il confronto ossessivo – voglio dire – con il dato positivo avrebbe oggi l'effetto di proporre da un lato giochi equilibristici, di squisita fattura metatestuale, tra reale e invenzione, dall'altro – e forse sempre più spesso – lo schiacciamento dell'invenzione sul reale, la sua desublimazione compulsiva.

Nella mia breve ricerca ho contratto molti debiti con il lavoro di Françoise Lavocat², ma ho anche l'ambizione di additare questioni specificamente italiane che forse rendono il quadro da lei definito ancora più chiaroscurato, attraversato com'è da "casi" che in modo emblematico, plastico, si contrappongono fra loro. Ed è forse inutile ricordare – per entrare in argomento – che sullo sfondo siamo tenuti a registrare lo stigma specificamente italiano dell'acutissima critica manzoniana affidata a *Del romanzo storico*. In questa sede, anzi, vorrei proprio raccomandare quel vecchio scritto come un lucidissimo trattato di narratologia, tutto da rileggere, anche solo a pensare a ciò che Manzoni scrive sul ruolo del lettore, sulla tipologia dei suoi "assentimenti" al dato testuale³. La diffidenza verso i prodotti "misti" rischia di essere oggi fin troppo attuale, fin troppo istruttiva, anche se le sue conseguenze sono all'insegna di tecniche – e di stili di fruizione – ai tempi di Manzoni affatto impensabili. Ma dovrò tornarci, ovviamente.

Contrapposizioni, dunque; mutamenti di paradigma. Proviamo intanto a pensare – da un lato – che cosa Giovanni Verga intendeva nel 1880 quando, introducendo *L'amante di Raja* (poi *di Gramigna*), faceva riferimento a una letteratura nuova che ormai doveva basarsi sui «*fatti diversi*», sul dato positivo della cronaca, nel momento in cui voleva esprimere il meglio di se

² F. LAVOCAT, *Fait et Fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, trad. it. di C. De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021.

³ Cfr. A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Edizione Nazionale ed Europea delle opere di A. Manzoni diretta da G. Vigorelli, vol. 14, a cura di S. De Laude, Centro Nazionale Studi Manzoniani, Milano 2000, p. 11, *passim*. Manzoni espone quasi una teoria della ricezione tra il fattuale e il finzionale quando distingue l'«assentimento storico» da quello «poetico», con ciò intendendo due diverse risposte del lettore alle strategie del testo, e teorizzando tra l'altro che in un romanzo storico il lettore attiva una ricezione «storica» di fronte a personaggi veramente esistenti.

stessa, insieme aderendo al proprio tempo. Appunto: che cosa significava affermare che «nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i *fatti diversi*»?⁴ Sicuramente, *non* significava costringere i lettori a procedere a verifiche puntuali intorno allo scarto fra il dato cronachistico e quello d'invenzione, "fantastico". Fra i molti commenti all'*Amante di Gramigna* che ho avuto fra le mani non mi sono mai imbattuto in precisi riscontri storici (e ciò avviene anche per le caratteristiche del "vero romantico" di cui parlerò oltre, e che nel 1880 almeno in parte Verga condivideva). La "realtà" con cui il lettore ottocentesco, tardo-ottocentesco e poi anche – almeno in parte – modernista è tenuto a confrontarsi è una realtà integrata nella finzione, a essa subordinata. E l'azione del destinatario è quella di apprezzare i modi di questo allargamento del dicibile letterario, accettandone le forme e le strutture, nonché certe tematiche morali e persino politiche (si pensi al Verga di *Libertà*), prima che la supposta, puntigliosa aderenza alla fattualità.

Dall'altro lato, prendiamo *Le variazioni Reinach* (2005 e 2015)⁵ di Filippo Tuena, probabilmente una delle più interessanti opere narrative italiane degli ultimi vent'anni. La complessa struttura di questo romanzo (il *narratore* racconta lo *scrittore* dell'opera trattandolo come personaggio e anzi filtro prospettico "forte", sin quasi a definire un romanzo figurale) è arricchita da una gran quantità di documentazione puntuale. E l'esito, nient'affatto paradossale, è derealizzante e persino metalettico. Il dato storico compie una specie di regressione alla sfera del sogno, dell'esperienza mentale o interiore. Eppure, non credo che esista lettore delle *Variazioni Reinach* il quale non si interroghi sull'esattezza della ricostruzione storica effettuata da Tuena, e insomma non apprezzi l'efficacia delle forme narrative commisurandole ai fatti faticosamente conquistati, zelantemente ricostruiti. Il piacere del lettore consiste appunto in questo gioco di smascheramento, nella messa in discussione dello sfondo storico, nella scoperta della sua fragilità.

Potremmo addirittura affermare, seguendo certi suggerimenti del libro di Lavocat, che siamo passati dalla tradizionale (moderna, modernista ecc.) «willing suspension of disbelief» a una «willing suspension of belief»⁶, nel

⁴ G. VERGA, *L'amante di Gramigna*, in ID., *Tutte le novelle*, introduzione, testo e note a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979, p. 203 (corsivo nel testo).

⁵ Cfr. F. TUENA, *Le variazioni Reinach*, nuova edizione, Beat, Milano 2015; la prima edizione era uscita per Rizzoli, Milano 2005.

⁶ In *Fatto e finzione* – per l'esattezza – è più spesso argomentato il fenomeno nella sostanza opposto, cioè gli eccessi di coinvolgimento finzionale del lettore: ma la continua ridiscussione delle proverbiali parole di Coleridge porta Lavocat a considerarle superato quando, per esempio (e non è un esempio da poco), riconosce che i lettori cristiani del *Codice da Vinci* sono disposti a prendere in seria considerazione i contenuti "storici" (falsi, non verificati) della finzione di Dan Brown. Cfr. F. LAVOCAT, *Fait et fiction* cit., p. 230 dell'ed. francese e pp. 289-290 dell'ed. italiana.

senso che il fattuale costituisce l'orizzonte primo cui l'insieme dell'opera deve riferirsi. Si attiva l'esperienza estetica nel dominio narrativo privilegiando certi fattori e non altri, sentendosi condizionati e vincolati più da un orizzonte storico che non da uno inventivo. Tradizionalmente, si entrava nell'arte della parola superando la diffidenza verso ciò che negava gli statuti pragmatici della conoscenza del mondo (attraverso, diciamo, un *make believe*), oggi si tende a farlo superando la diffidenza verso la finzione in sé, accettando di vedere dietro il fittivo l'ombra lunga del non fittivo (possiamo chiamarlo un *make verify?*).

2. Questo esito che riguarda – sospetto – l'insieme della cultura o civiltà detta “digitale” ha radici in un tempo non lontano ma nel complesso storicizzato. In termini strettamente narratologici, è probabile (o per lo meno possibile) che l'impersonalità, l'effetto immersivo, *figurale*, radicalmente *mimetico* che un certo tipo di romanzo ha perseguito sia alle origini di un atteggiamento di costante verifica dei rapporti fra dato finzionale ed esperienza positiva. Nella teoria di Franz Karl Stanzel, in particolare, alcune osservazioni intorno alla prospettiva (al *perspectivism* delle arti)⁷ costituiscono un corrispettivo solidissimo del cinema e della sua ricezione, inteso come luogo in cui la mediazione tra contenuti narrativi e appercezione dello spettatore produce il massimo grado di *imitazione* (*mimesis*) del “vero”.

Questo ragionamento vale su un piano soprattutto teorico, che certo necessita di infinite verifiche e precisazioni (tesi del presente lavoro è appunto che la mimesi è altra cosa dal fattualismo documentario – pur nella confrontabilità dei due momenti). Su un piano pratico e storico, credo che debba essere presa in considerazione una specie di *bias* affatto italiano: vale a dire il presunto eccesso di contenuti reali, empirici, l'eccesso di presenze materiali (“cose”), che secondo gli intellettuali del nostro paese caratterizzerebbe il cinema, in quanto medium che tra anni Trenta e Settanta del secolo scorso è forse stato il riferimento dominante per l'insieme dell'esperienza estetica. Si tratta quasi di un contrassegno originario. Basti pensare che *il* romanzo cinematografico delle origini, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* di Pirandello (prima edizione, 1915), finisce per suggerire che la “verità” della cinematografia sia la restituzione meccanica di una verità *non mediata* e atroce. L'operatore protagonista non può fare a meno di filmare l'uccisione non fittizia dell'attrice Varia Nestoroff, e la pellicola che da quella ripresa viene tratta avrà successo, pur essendo – diremmo noi – uno *snuff movie*. Il *troppo*

⁷ Ad esempio: «The opposition perspective [...] involves the control of the process of apperception which the reader performs in order to obtain a concrete perceptual image of the fictional reality». Cfr. F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1984, p. 111.

di oggetti e fatti messi in scena conduce a una radicale reificazione dell'esperienza. E che si tratti di un modo di vedere molto italiano, è argomentato da alcune note riflessioni di Pasolini, peraltro tanto autorevoli da aver condizionato la semiotica di Christian Metz, e poi di Umberto Eco⁸. Si pensi solo a un saggio del 1966 come *La lingua scritta della realtà*, in cui, contrapponendosi proprio a Metz – il quale ipotizzava una *mimesis* cinematografica come riproduzione di un agire “finto”, anche se verosimile –, Pasolini dichiara che il cinema mette in scena la «“realtà” tout court». Su queste basi (gli antecedenti erano in un saggio ancor più noto, del 1965, *Il “cinema di poesia”*) è affermato che una possibile semiotica del cinema in quanto *lingua*, sistema di segni, dovrebbe fare i conti con un'«unità minima», il “cinema”, definita dai «vari oggetti reali che compongono una inquadratura»⁹. Osservazione per lo meno bizzarra, che però ha goduto di una certa fortuna – e comunque per noi è sintomatica di un'ossessione della fattualità che oggi sta dando frutti tanto interessanti quanto discutibili.

Nell'ambito strettamente letterario il riferimento alla palinodia manzoniana è un antecedente autorevolissimo, anche perché ci consente di percepire il dibattito intorno a una questione in senso lato etica. Infatti, e con ogni evidenza, sulla strada del fattuale si finisce per discorrere non solo di esperienze esteticamente poco selezionate, ma proprio di falsità, menzogne, bugie. Se il saggio sul romanzo storico era stato tutto sommato prudente, anche se esplicito nella sua denuncia di un reale tradito e perciò indebolito («la realtà, quando non è rappresentata in maniera che si faccia riconoscere per tale, né istruisce né appaga»¹⁰), Paride Zajotti nel 1827 era sceso in campo in maniera molto più netta, considerando moralmente pericolosa la pratica di una «finzione» storica, e traendone le debite conseguenze: «[s]e la storia, deviando dal suo sacro istituto, si fa narratrice di favole, noi diciam ch'ella è falsa»¹¹, così che non è lecito che il romanzo in cui «tutto è finzione» possa contenere fatti storici, perché finirebbe per porli sul piano appunto del falso.

Come tutti sappiamo, un simile atteggiamento può essere frontalmente rovesciato e le attribuzioni di valore invertite. Fin dal titolo, un'opera di Giorgio Manganelli dichiara la *Letteratura come menzogna* (1967) e un bel libro di Arturo Mazarella intorno alla modernità letteraria è intitolato

⁸ Cfr. U. ECO, *La struttura assente. Introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano 1968, pp. 149-163.

⁹ P.P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, in ID., *Empirismo eretico* [1972], Garzanti, Milano 2015, pp. 211 e 212 (corsivi nel testo).

¹⁰ A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., p. 9.

¹¹ P. ZAJOTTI, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi sposi, romanzo di Alessandro Manzoni*, in «Biblioteca italiana», tt. XLVII e XLVIII, settembre e ottobre 1827; ora in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 141-216, a p. 155.

alla *Potenza del falso*. Siamo ormai in anni recenti (2004) e la scrittura dei romantici – dichiara l'autore – «riesce ad aderire capillarmente alla realtà, alle sue pieghe sfuggenti e sinuose, solo sottoponendola a una sistematica deformazione; tradendola, falsificandola», essendo la letteratura moderna «un'interminabile serie di falsità»¹².

Di recente, mi è capitato di dialogare durante una sessione di tesi di laurea con un autore della nota trasmissione televisiva *Masterchef*. Nel suo discorso emergeva il compiacimento (esso sì moralmente discutibile) per essere riuscito a “mentire” efficacemente, ingannando il proprio pubblico, nel momento in cui in fase di postproduzione il sopracciglio sollevato di un Cannavacciuolo veniva raccordato *non* con il concorrente e relativo piatto a cui nella realtà era stato riservato, ma con un altro malcapitato contenuto narrativo (un altro concorrente, un altro piatto). Difficile, quasi impossibile (io per lo meno non ci sono riuscito), fare capire all'autore televisivo che la sua finzione, la sua costruzione di un mondo fittivo, la sua pratica di qualcosa che possiamo chiamare *suppositio*, non è affatto una menzogna, ma pertiene al mondo di quelle forme di racconto che chiamiamo finzionale, e che “fa riferimento” alla realtà senza per questo falsificarla. Anzi, come il romanzo realista e tanti altri fenomeni ci hanno insegnato, quei modi di narrare rafforzano la percezione, la cognizione, la conoscenza critica del *verum* storico e sociale. Tutte cose che sembrerebbero nel complesso chiare e quasi indiscutibili, ma che attualmente sono rimesse in discussione, sono sottoposte a una revisione che molto ha – ripeto – della perversione.

3. Veniamo ai testi, dunque, in particolare alla produzione che definiamo di autofiction. È fin troppo evidente che la critica letteraria italiana ha interpretato l'autofiction unicamente o quasi alla luce dei contenuti “falsi” veicolati da un racconto autobiografico (o testimoniale), arrivando ad esempio a mettere in dubbio l'efficacia di un libro come *Gomorra*, allorché racconta episodi poco plausibili sul piano del “vero” cronachistico¹³. In una prospettiva più ampia, va riconosciuto che la pratica del falso inquadra solo l'aspetto

¹² A. MAZZARELLA, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004, pp. 11-12.

¹³ In relazione alle note posizioni di A. DAL LAGO (*Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Manifestolibri, Roma 2010) cfr. il resoconto di L. MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la nonfiction?*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 195-224. E comunque si noti che il dibattito intorno alla nonfiction è ricondotto soprattutto alle categorie del vero e del falso, persino della menzogna. Merito indubbio di Marchese è, peraltro, avere correttamente caratterizzato i fattori finzionali in quanto non contraddittori rispetto al vero fattuale. Ma cfr. ciò che si dichiarerà *infra*, § 4, a proposito della definizione meramente negativa di “nonfiction”.

più visibile del fenomeno *autofiction*, non certo la sua intrezza, e anzi lascia sullo sfondo una serie di realizzazioni non meno importanti. Secondo Stefan Iversen¹⁴, che di recente ha svolto una brillante sintesi in questo dominio, sono autofinzionali anche questi tre tipi di narrazione:

1. la ricerca dell'*autenticità* soggettiva, di un io *reale* più vero, attraverso la finzione (e non il falso), come accade nello stesso Serge Doubrovsky, nel suo *Fils* (1977), che peraltro rappresenta (o dovrebbe rappresentare) il riferimento primo per tutta questa modulazione generica;
2. all'opposto, la *decostruzione* della propria *soggettività* mediante la finzione (e, di nuovo, non mediante il falso), che ha il sopravvento sull'autore esibito, sulla "verità" della sua biografia; l'esempio tipico è *L'Aleph* di Borges; e in questi casi si può parlare di «autofinzione vera», secondo la vecchia distinzione di Genette¹⁵, nel senso della radicale messa in scacco della figura del locutore;
3. al limite, la cancellazione della propria identità "reale", attraverso una serie di azioni pubbliche, com'è il caso il caso dell'artista danese Claus Beck-Nielsen che racconta il proprio tentativo di annullarsi come persona riconosciuta dalle autorità: nome, assistenza sociale, residenza, domicilio ecc.; al punto che ormai l'opera di questa persona fisica non può essere più associata a Claus Beck-Nielsen, visto che anagraficamente parlando costui non esiste più.

Ovviamente, dovremmo discutere più nel dettaglio alcuni di questi contenuti, in particolare il caso 2, in cui falso e finzione si muovono di concerto. Ma il rilievo fondamentale è appunto che la fattualità negata sembra essere l'ossessione primaria dei discorsi *italiani* intorno all'autofiction. Quasi sempre finzione e falso sono messi sullo stesso piano. E ciò è tanto più importante e interessante perché ridonda anche al di fuori del genere autofinzionale strettamente inteso. Prendiamo a esempio un libro che un tempo si sarebbe ritenuto di natura "solo" autobiografica come *Stradario aggiornato di tutti i miei baci* (2021) di Daniela Ranieri: la ricchezza dell'invenzione qui esibita fluvialmente, con abbondanza di particolari, per di più sulla base di una scrittura stilisticamente avvertita, hanno costretto i recensori a evocare il genere dell'autofiction, nel caso per negarla¹⁶. Il punto è che il confronto fattuale

¹⁴ Cfr. S. IVERSEN, *Transgressive Narration. The Case of Autofiction*, in M. FLUDERNIK, M.-L. RYAN, in cooperation with H. SPECKER (eds.), *Narrative Factuality. A Handbook*, de Gruyter, Berlin-Boston 2020, pp. 555-563.

¹⁵ Cfr. G. GENETTE, *Fiction et diction* [1991], trad. it. di S. Atzeni, *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994, p. 129, nota 30.

¹⁶ Dello *Stradario aggiornato di tutti i miei baci* di D. RANIERI (Ponte alle Grazie, Milano 2021) cfr. ad esempio la recensione di E. MORRA, <https://www.iltascabile.com/recensioni/stradario-aggiornato-ranieri/>. Andrebbe peraltro osservato che questo libro potrebbe forse rientrare nella griglia di Iversen (opere

costituisce una specie di *a priori*, che l'autrice sfrutta a suo vantaggio. Raccontare la propria vita negli anni Venti del XXI secolo significa insomma innanzi tutto collocarsi al centro di una rete di verifiche e di voyeurismi di cui ci si può avvalere per conquistare il lettore. Io scrivo sfidandoti a verificare dove il patto autobiografico scricchiola, e il piacere della tua lettura consiste anche in questo gioco a rimpiazzare. Qualcosa del genere si può dire – e anzi a maggior ragione – per un romanzo come *Niente di vero* (2022) di Veronica Raimo, che gioca spudoratamente le proprie carte sin dal titolo, e che peraltro, se sottoposto a una lettura tradizionalistica, appare solo come un divertente romanzo autobiografico, simpaticamente comico, pieno di ironia e di esagerazioni. Il fatto che si insista a discuterne in termini di autofiction è dunque la diretta conseguenza di una realtà dominata dalle ossessioni *social*; ed è sufficiente che non quadri qualche dettaglio riguardante un'esperienza pubblica tutto sommato conosciuta perché si attivi il meccanismo di riconoscimento “generico”, per cui Veronica Raimo con questa sua opera avrebbe contribuito a implementare la tradizione dell'autofiction italiana¹⁷.

Anche gli autori più consapevoli e autofinzionali in senso forte hanno radicalizzato questa tendenza. Un romanzo in effetti molto riuscito e proprio coraggioso come *Resistere non serve a niente* (2012) di Walter Siti – ottimo esempio, come vedremo, di autofiction testimoniale, non priva di responsabilità politiche – si compiace di insistere sulla natura menzognera delle sue ricostruzioni finzionali¹⁸. Il romanzo di Siti, che ha il grande pregio proprio di lavorare più che con la menzogna, con la problematizzazione del soggetto narrante, con la tenuta e anzi durata dell'io scrivente (più volte ironizzato¹⁹), non aveva affatto bisogno – io credo – di simili dichiarazioni. Che con ogni evidenza costituiscono una concessione allo spirito anche commerciale del tempo.

narrative «anti-fiction and pro-self»), come esasperazione o rafforzamento dell'io mediante il ricorso a contenuti fattuali sovrabbondanti (il tipo 1 qui sopra indicato, dunque). Cfr. S. IVERSEN, *Transgressive Narration* cit., p. 561.

¹⁷ Di *Niente di vero* di V. RAIMO (Einaudi, Torino 2022), cfr. ad esempio la recensione di M. MOCA, *Confessarsi è/è mentire. Su Niente di vero di Veronica Raimo*, in «Minima et Moralia», 22 marzo 2022, <https://www.minimaetmoralia.it>.

¹⁸ Cfr. W. SITI, *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012, p. 170: «perché la bugia risulti convincente devo sapere tutta la verità».

¹⁹ Notevole e credo piuttosto nota è la “ritirata” della voce narrante, che dalla prima persona retrocede alla terza, dichiarando peraltro il proprio calcolo economico: «Eccomi qua, con questo progetto di “narratore onnisciente” che m'ha sempre fatto arrossire; onnisciente sarebbe solo Dio, se esistesse. Per proporti come narratore onnisciente, o devi presumere tanto da te stesso o richiedere splendore alla tua epoca. Ma agisco per salvare il mio povero appartamento, di cui vedo pulsare le bolle d'intonaco come fossero vene – o cicatrici, la mia casa è più viva di me; sarò lo strumento retorico attraverso cui passano i fatti per depurarsi e acquistare senso, deformandosi: un pagliaccio al servizio delle cose» (ivi, pp. 50-51).

Analogo è il discorso relativo a un libro che qui non ho modo di affrontare con un minimo di precisione (se la meriterebbe, peraltro) come *Storia aperta* di Davide Orecchio (2021). L'azione di raccontare una seconda volta l'esperienza fascista del padre, dopo la sua finzionalizzazione radicale realizzata dieci anni prima in *Città distrutte*, comporta un *étalage* impressionante e leggermente oppressivo di prove documentarie, tuttavia dialettizzate dalle virtù e persino dagli eccessi di uno stile volutamente barocco, che costantemente rilancia il gioco della finzione attraverso per esempio l'invenzione di documenti fittizi, tra i quali spicca un'*Enciclopedia del fascismo*²⁰. Non c'è dubbio che anche in questo caso, pur sulla base di presupposti storico-documentari diversi (in effetti paragonabili a quelli delle *Variazioni Reinach*), l'ammiccamento al lettore continua a mantenere la propria importanza, nel senso di un costante riverbero di questioni "fattizie"; e anzi ne esce essenzialmente incrementato proprio dalla revisione, a opera dell'autore reale, delle proprie origini familiari. Tanto più che il nucleo storico del discorso tocca una questione – la paradossale continuità tra il giovanilismo fascista e la militanza nei partiti della sinistra italiana – di non agevole trattazione. Nell'attuale momento storico, infatti, certe amnesie procurate e certe emergenze epocali (tra le quali non possiamo non riconoscere il ruolo non trascurabile svolto dalla trilogia mussoliniana di Antonio Scurati con la sua enfasi "urlata", a volte iperrealistica) rendono difficile fare i conti con il fascismo di sinistra: che una storiografia anche letteraria non moltissimi anni fa affrontava in maniera meno inibita e moralistica²¹. Orecchio trae partito, paradossalmente, anche da queste incertezze, per costruire un'opera ibrida, debordante e spiazzante, al limite dello sgradevole.

4. Ormai quasi cinquant'anni fa uno studioso americano, Peter Rabinowitz, aveva escogitato una formula critica, di notevole rilievo narratologico, che probabilmente descrive il tipo di percorso non facile che il lettore dovrebbe tentare di realizzare di fronte a opere narrative di questo genere²².

²⁰ Il romanzo è pieno di simili invenzioni, fra cui anche un *Libro del regno*, produttore di una curiosa musica intermediale capace di raccontare la Storia: «Poi il *Libro del regno* emette un suono di chitarra distorta, rivolta verso l'amplificatore a valvole coi tre pick-up al volume massimo e racconta il passaparola sul marcio della guerra d'Africa [...]» (D. ORECCHIO, *Storia aperta*, Bompiani, Milano 2001, p. 99).

²¹ Si pensi solo ai lavori sulla cultura di destra e fascista realizzati da M. ISNENGI, di cui vedi almeno (ma molti altri potrebbero essere i titoli) *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino 1979.

²² P.J. RABINOWITZ, *Truth in Fiction. A Reexamination of Audiences*, in «Critical Inquiry», IV (Autumn 1977), n. 1, pp. 121-141.

La sua proposta era che, a fianco del tradizionale (almeno in terra nordamericana) lettore implicito, denominato in questo caso «ideal authorial audience», esistesse un «ideal narrative audience», ossia un lettore implicito come prodotto della voce narrante. Se il primo, possiamo dire in sintesi, è colui che attiva il gioco letterario complessivo, in grado di far funzionare l'opera secondo le sue strutture profonde, il secondo è una sorta di finzione, dominante nelle sue parvenze ma in realtà destinata a essere subordinata ad altro. L'enunciazione autofinzionale, biofinzionale, ecc. esigerebbe cioè un destinatario implicito (quello che si arrabatta con l'intreccio finzione/ realtà, lasciandosene irretire), che il tradizionale lettore implicito deve riconoscere e insieme superare, cercando di ricondurre l'opera alle sue giuste proporzioni, in qualche modo raffreddandola. Il che vorrebbe dire che la novità reboante di certi exploit metaletterari esige una *readership* che stia al gioco sì sulla linea dell'«ideal narrative audience», ma che poi ritrovi certe logiche di lungo periodo, a ben vedere spesso riconducibili alle norme di una tradizione romanzesca ben radicata nella pratica del narratore-testimone, già pienamente ottocentesca. Chiarirò il concetto fra poco.

Per cogliere gli aspetti almeno in parte aporetici di una narratologia del testo auto-, bio- e non- finzionale, riprendo nella figura 1, con leggere modificazioni, la recente sintesi svolta in questo settore da Irina Rajewsky²³. Diciamo subito che la lingua tedesca è quella che meglio mette a fuoco con la parola *Fiktion* il “tertium” tra fatto e finzione, l'elemento inventivo conforme alla dimensione “fittiva” della *suppositio*. La parola *fiction* inglese è, notoriamente, molto più ambigua, e l'italiano risente pesantemente della propria dipendenza da questa lingua. Ma soprattutto solo il tedesco distingue con chiarezza la *qualità* dal *modo*: per noi italiani e per gli inglesi le caratteristiche “non reali” di un personaggio letterario (la *qualità* di un fenomeno particolare) sono sullo stesso piano del *modo* in cui è letta un'opera letteraria narrativa nel suo complesso. La concettualizzazione tedesca offre degli indubbi vantaggi quando si ha a che fare con fenomeni misti, entro i quali quanto esemplifica caratteristiche di *Fiktivität* (qualità) può manifestarsi senza contraddizioni in un contesto modalmente fattuale (*faktual*). Una simile visione delle cose in italiano crea problemi notevoli, non è facilmente adottabile; e infatti per noi può essere considerata modalmente finzionale – al limite – un'opera in cui *un solo dettaglio* “fittivo” (anche se di un certo peso) sfugge alla fattualità complessiva²⁴.

²³ Cfr. I. RAJEWSKY, *Theories of Fictionality and the Real Other*, in M. FLUDERNIK, M.-L. RYAN (eds.), *Narrative Factuality* cit., pp. 29-50.

²⁴ Il dibattito italiano mi sembra si muova in questa direzione: si pensi alla forte enfasi sulla psiconarrazione e l'indiretto libero di pensieri in quanto marche di “finzionalità” (e non appunto

Non solo: il diagramma descrive bene la difficoltà a confrontare meccanicamente la dimensione della finzione con quella del fatto. Come (anche) si può qui osservare, è impossibile parlare di *facticio* come corrispettivo di *fictio*. E la storia etimologica delle parole *fazione* e *faziosità* dovrebbe ben esemplificare la resistenza a una valorizzazione astratta del “fatto”, la sua in qualche modo invincibile *impurità*. L’opposto di *fictio* è la sua negazione, quella cosa che noi italiani definiamo *nonfiction* (ci tornerò tra un attimo). E poi sul piano del modo, è chiaro che in un genere ibrido come il romanzo storico non è praticabile una specie di *par condicio* finzionale/ fattuale, per cui gli aspetti “fattuali” di questo tipo di opera possano consentirci di dire che un romanzo storico «è un’opera fattuale». *I promessi sposi* sono comunque un testo finzionale, malgrado la presenza di personaggi fattuali e di eventi ben documentati. La componente letteraria, la natura romanzesca, comunque subordinano la componente storica, e l’ibridismo è una caratteristica importante sì, ma soprattutto sul piano delle qualità, potremmo dire degli esistenti (personaggi e luoghi).

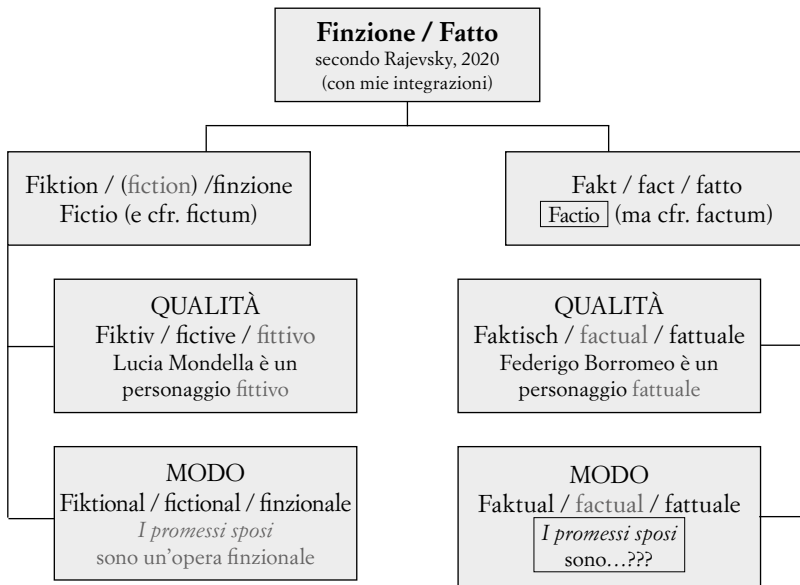


Figura 1. In grigio le definizioni più problematiche; sono messe in evidenza con un riquadro le soluzioni inaccettabili.

di “fittività”) che viene praticata in libri come quelli di R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche* cit. e di L. MARCHESI, *Storiografie parallele* cit.

Quello che il diagramma non dice (avrei dovuto stravolgere il modello di Rajewsky, indebolendone il rigore) è che se i locutori inglesi e tedeschi possono pensare nei termini – tale è il titolo del recente libro di de Gruyter di cui qui faccio uso – di una *Narrative Factuality* come luogo “in positivo” in cui un racconto si nutre solo o prevalentemente di contenuti storicamente fondati, lo stesso non può dirsi per i parlanti italiani. Noi tendiamo, in modo a ben vedere molto curioso, appunto a parlare di *nonfiction*, facendo mostra di una scarsa fiducia nella nostra lingua ma soprattutto mettendo in rilievo che l’aspetto *diretto* della questione ci risulta ostico. Una “fattualità narrativa” o una “narrativa fattuale” suonano alle nostre orecchie meno efficaci e solidi della nozione costruita per negazione. Come se “raccontare” per gli italiani contenesse in linea di principio un tasso di invenzione superiore a quello che gli stranieri sono disposti ad accettare. Certe ricadute nostrane dei ragionamenti di Hayden White sembrano confermarlo²⁵; e che Carlo Ginzburg sia stato un maestro indiscusso della valorizzazione nella ricerca storica di “qualità” (e non “modi”) “fittive”, sembra soprattutto dire che Ginzburg è studioso di rilievo a tal punto internazionale da essere quasi inevitabilmente poco capito in Italia²⁶.

Confondere finzione e menzogna è forse il portato di una tradizione cattolica? Nell’italianità continua a serpeggiare una forma di moralismo, peraltro sempre pronta a rovesciarsi in un esibito immoralismo, che però – dialetticamente – mantiene in vita il problema? Non è certo questa la sede per affrontare questioni tanto generali da risultare quasi prive di senso. Anche se certi tic linguistici costituiscono spie su cui si dovrebbe meglio indagare.

5. Non allontaniamoci dunque dalla narratologia, perché è proprio qui che va osservato un fenomeno non privo di importanza. Vale a dire: lo scarsissimo peso che nei dibattiti recenti (e non solo in Italia) ha svolto un libro a mio avviso viceversa prezioso come *The Rhetoric of Fictionality* di Richard Walsh, uscito nell’ormai non vicino 2007²⁷, ma di tale peso da avere propiziato un dibattito svoltosi soprattutto in Europa negli anni successivi e giunto sino a

²⁵ Cfr. le osservazioni di E. TRAVERSO nella sua recensione del peraltro importante libro di V. PISANTY, *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre xenofobe* (Bompiani, Milano 2020), uscita in «Alias domenica – Il manifesto» del 26 gennaio 2020, dove è messo in dubbio il «carattere interamente ipotetico» del lavoro dello storico, dichiarato da Pisanty nell’appendice del suo studio.

²⁶ E cfr. ora C. GINZBURG, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Quodlibet, Macerata 2022.

²⁷ Il sottotitolo è *Narrative Theory and the Idea of Fiction*, The Ohio State University Press, Columbus 2007.

oggi²⁸. Per restare alle osservazioni appena svolte, possiamo dire che Walsh non pensa in termini modali, ma considera la qualità di ciò che può rendere un testo *fictional*, manifestandone la *fictionality*. Anzi, a bene vedere, dire che un testo è modalmente *fictional* deve essere considerato una specie di arbitrio, visto che la *fictionality* si rivela in modo non omogeneo, discontinuo, quasi sempre mescolandosi con il suo opposto. In estrema sintesi, la posizione di Walsh comporta una visione “dialettica” e “storica” del rapporto tra *fictionality* e *factuality*; di modo che alcune sue notazioni possono convergere con quelle di Lavocat: non nella metodologia certamente (in lei il modello ontologico è ancora probante, anche se con molte correzioni cognitive, e comunque l'importanza della *frontiera* è ribadita con nettezza), ma nella coscienza di una complessità delle questioni che deve essere affrontata con la massima disponibilità. Semmai, un punto di contatto evidentissimo si ha con la teoria della finzione elaborata in modo costruttivistico dal troppo dimenticato Franco Brioschi in un clima culturale che oggi può sembrare molto lontano. Ricordiamo che per Brioschi la finzione si fonda su una semantica *estensionale* definita pragmaticamente, alla cui efficacia contribuiscono comportamenti collettivi, persino gesti retorici, che sono gli stessi in vigore nella vita quotidiana²⁹.

Un esempio leggermente scandaloso per noi italiani – e comunque già commentato in sede narratologica³⁰ – è l'intervento di Barack Obama alla cena ufficiale dei corrispondenti della Casa bianca, tenutasi a Washington, D.C., il 27 aprile 2013³¹. Durante il suo discorso il neo- e ri- eletto Presidente annuncia la prossima uscita di un film diretto da Steven Spielberg. Dà quindi la parola al regista, che illustra le caratteristiche del suo progetto, consistente, diciamo, in un *biopic* intitolato *Obama*. La questione principale, afferma Spielberg, era trovare il giusto attore: la scelta è ricaduta sul bravissimo Daniel Day-Lewis, reduce in particolare dal successo di *Lincoln* (uscito l'anno precedente). Si passa quindi a mostrare come Day-Lewis ha lavorato durante le riprese: e tuttavia lo spettatore invece dell'attore vede *lo stesso Obama “reale”* che spiega quali sono stati i suoi problemi nel rappresentare *l'Obama del film*. Lo spettatore assiste divertito al Presidente degli Stati Uniti

²⁸ Una sintesi è contenuta in un recente scritto dello stesso R. WALSH, *Exploring Fictionality: Afterward*, in C.A. MAAGAARD et al. (eds.), *Exploring Fictionality: Conceptions, Test Cases, Discussions*, University Press of Southern Denmark, Odense 2020, pp. 213-238.

²⁹ Cfr. F. BRIOSCHI, *Semantica della finzione*, in ID., *Critica della ragion poetica, e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 195-218.

³⁰ Cfr. H.S. NIELSEN, J. PHELAN, R. WALSH, *Ten Theses about Fictionality*, in «Narrative», XXIII (January 2015), n. 1, pp. 61-73.

³¹ Per la visione dell'intero evento, cfr. <https://obamawhitehouse.archives.gov/blog/2013/04/28/watch-president-obama-2013-white-house-correspondents-dinner>. La parte che qui c'interessa tra 15', 35" e 18'.

che si impegna a mimare i tic del Presidente degli Stati Uniti, e cerca persino di imitarne la voce. A completare il siparietto finzionale, entra in scena un attore nero, Tracy Morgan, che dovrebbe fare la parte del vicepresidente Joe Biden valorizzandone soprattutto lo sguardo poco intelligente (dieci anni dopo, la gag è tanto esilarante quanto istruttiva). È quasi inutile rimarcare, in questo secondo caso, il contrappasso attore bianco (che interpreta o dovrebbe interpretare un nero)/ attore nero (che interpreta un bianco). Quello che conta è che al pubblico americano si può tranquillamente proporre un contenuto serio (serissimo è l'intento di Obama) attraverso una complessa costruzione finzionale, per di più scherzosa, in virtù della quale il *personaggio reale* che ci sta parlando in una situazione comunicativa ufficiale genera uno *storyworld* finzionale, in cui lui stesso interpreta un personaggio reale (un attore) che in quel mondo fittizio dovrebbe mettere in scena il suo *avatar* finzionale. L'inserzione della *fictionality*, e di non limitata complessità, non inficia in alcun modo lo statuto pragmatico del discorso che le fa da cornice. Potremmo dire, assumendo le ipotesi di Rajewsky, che se il modo nel suo complesso è fattuale, la qualità dell'episodio è viceversa *fittiva*.

Dal punto di vista storico-letterario, ragionare nei termini di una *variabilità della fictionality*, può avere esiti notevolissimi (e il libro di Lavocat, se letto in questa prospettiva, fornisce esempi molto interessanti circa gli spostamenti di confine tra finzionale e fattuale). Se restiamo al dibattito intorno al romanzo storico, non possiamo non rilevare qualcosa che peraltro è ben noto agli studiosi del romanticismo italiano. In Italia, tra 1815 e 1850 è evidente che contenuti «fantastici» come quelli tramandati da certe tradizioni popolari possono e anzi devono essere considerati «veri», appunto non finzionali. Fra le infinite prove che si possono addurre, scelgo una non ignota presa di posizione di Niccolò Tommaseo, il quale nel suo scritto sui *Promessi sposi* uscito sull'«Antologia» nel 1830 afferma che uno dei migliori modi per scrivere un romanzo che sia autenticamente storico e quindi non deformi i contenuti fattuali (come in fondo aveva fatto lo stesso Manzoni) è prendere come riferimento i periodi più antichi, il medio evo più oscuro (diremmo noi), che è raccontato quasi sempre da storie leggendarie, credute dal popolo, e proprio per questo paradossalmente «vere». Dunque: per lo «storico, che [...] tentasse d'infondere nel suo lavoro quanto può della grazia e della vivacità d'un romanzo», si tratta di narrare le «prime tradizioni che sono l'unica storia di certi tempi, di certe città, di certe nazioni»; e ciò si può fare con l'ausilio di «aneddoti [...], motti popolari [...], proverbi»³².

³² N. TOMMASEO, *Del romanzo storico*, in «Antologia», XXXIX (settembre 1830), pp. 40-63; ora in A. MANZONI, *Del romanzo storico* cit., pp. 217-240, a p. 222.

Ma appunto, ripeto, non siamo di fronte a una visione idiosincratice; la pratica del *vero romantico* (che non è solo un vero morale, beninteso, è proprio un vero “fattuale”) spiega molti dei suoi generi, come per esempio le ballate, spesso costruite su contenuti popolari legendari, su superstizioni (diremmo noi), che però sono sentite come parte integrante di un contenuto storico³³.

6. Dorrit Cohn nel suo citatissimo saggio sulla *fictionality*, *Signposts of Fictionality* (che risale al 1990) propone un argomento a mio avviso cruciale, viceversa poco citato, se non – suppongo – dal sottoscritto (per lo meno in Italia). Lo storico, colui che racconta la Storia maiuscola, sarebbe, per statuto esistenziale (per tipo di *embodiment*), un *narratore omodiegetico*. È parte del mondo rappresentato. Non ha nulla a che fare – almeno in linea di principio – con il narratore onnisciente (o «autoriale»), e il suo lavoro non può che manifestare la sua implicazione in ciò che restituisce (imita!) con il linguaggio. È il caso di dare la parola a questa lucidissima studiosa:

historians do, after all, live in the same (*homo-*) world as their narrative subjects – a fact that we tend to forget when their stories deal with faraway times and places, but that we cannot forget when their stories verge on those we read in the morning paper. A particularly instructive work in this regard is Hannah Arendt’s *Eichmann in Jerusalem*, which intertwines a report on the contemporary events of a trial at which the author was physically present a year before the book’s publication in 1963 and a history of the Holocaust (1938-45)³⁴.

Citazione che ci serve per introdurre il tema narratologico a mio avviso decisivo. Quella dello storico è, per l’esattezza, un’*omodiegesi marginale*, qualcosa che solitamente chiamiamo *allodiegesi*. Lo storico non è il protagonista delle vicende che narra. Con Stanzel, possiamo parlare di narratore periferico³⁵, cioè appunto di una figura che appartiene al mondo della storia, ma che indebolisce di molto la sua partecipazione attiva agli eventi, praticando un ruolo soprattutto testimoniale. Un importante narratore periferico, ci ricorda lo stesso Stanzel³⁶, è quella voce che a un

³³ Cfr. F. RONCEN, *All’ombra e alla luce della lirica. La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento*, prefazione di E. Selmi, Tab, Roma 2022, pp. 210-226; l’autore individua le origini di questa idea nella *Lettera semiseria di Grisostomo* di Giovanni Berchet (1816).

³⁴ D. COHN, *Signposts of Fictionality. A Narratological Approach*, in EAD., *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1999, pp. 109-131, a p. 122.

³⁵ Fondamentale su tutto questo è il saggio di F. PENNACCHIO, *Allofiction. Appunti su Latronico, Siti, Orecchio*, in «Il Verrì», LXIV (giugno 2017), pp. 72-88.

³⁶ Cfr. F. K. STANZEL, *A Theory of Narrative* cit., pp. 212-215.

certo punto si manifesta in un'opera anche per altri versi peculiare come *Vanity Fair* (1848) di William Makepiece Thackeray, strano ibrido di romanzo «mondano» (si pensi alla figura vivacissima e sfaccettata rappresentata da Becky Sharp) e di romanzo storico, visto che racconta anche la battaglia di Waterloo. Il narratore che credevamo eterodiegetico nel cap. LXII si palesa come personaggio nella fittizia (o fittiva?) cittadina di Pumpernickel in Germania.

Il fatto può avere un'interessante ricaduta immediata nel presente tipo di ragionamento; se è vero che nel suo *Resistere non serve a niente*, Siti si richiama esplicitamente a Thackeray, ed è possibile che pensi a *Vanity Fair*; di modo che – forzando un po' la situazione³⁷ – possiamo intravedere un collegamento a tale tipo di narratore. Resta il fatto che Siti si manifesta in questo romanzo in una postura quasi esemplarmente allodiegetica, attivando anche meccanismi di ricezione aurale riconducibili al modello dell'ascolto verghiano, che mi è capitato più volte di studiare³⁸. E non dimentichiamo che almeno due grandi capolavori ottocenteschi presentano qualcosa di analogamente periferico e allodiegetico: mi riferisco a *Madame Bovary* e ai *Fratelli Karamazov*, raccontati da un narratore omodiegetico peraltro suscettibile di uscire del tutto o quasi di scena nel corso del racconto. Del resto, una novella “di svolta” come *Nedda* di Verga (ma anche la prima stesura incompleta di *Jeli il pastore*) mostra come le radici di un certo modo di raccontare impersonale e in ultima analisi modernista affondino in una posizione ambigua di questo genere: che poi è quella di una voce che si palesa sì come garante di una forma di realismo testimoniale, ma che mette anche in scena una sparizione “programmatica”.

³⁷ Il passo a cui mi riferisco è il seguente, e costituisce la risposta di Walter a una rivelazione del suo interlocutore, Tommaso Aricò, che gli racconta di non essersi sposato con la donna che aveva a lungo frequentato in modo burrascoso e anzi di avere una relazione con una «sposina disperata»: «M'ero programmato un Thackeray e mi ritrovo fra le mani un Philip Roth, se va bene... te possino... certo i soldi sono proprio uno specchio magico, deformante all'incontrario» (W. SITI, *Resistere non serve a niente* cit., p. 168). La mia ipotesi in effetti vacilla se si pensa che il «Thackeray» in gioco potrebbe essere quello delle *Memorie di Barry Lindon* (il matrimonio con una donna ricca) e il «Philip Roth» quello della *Macchia umana*, il cui protagonista ha una relazione solo fisica con la custode dell'università. Ma anche questi due romanzi vedono l'intervento di una figura omodiegetica: nel caso di *Barry Lindon* si tratta dell'editore dell'autobiografia del protagonista, nel caso di Roth dell'avatar finzionale dell'autore, Nathan Zuckerman.

³⁸ Si veda come un certo indiretto libero attivato da Siti, a partire dal momento in cui il narratore cerca di nascondersi, rispecchia ciò che questi ha *udito* dire dal suo interlocutore: [Ho sentito Tommaso raccontare che] «Mamma invece non l'aveva mai preso alla leggera il suo sovrappeso (“sto regazzino nun magna, s'abboffa”), già al tempo degli omogeneizzati e delle prima pappette; ma lei non ha mai preso niente alla leggera, la gravidanza era stata una causa continua di ricatti e lamentele» (ivi, p. 53). Sull'ascolto, cfr. P. GIOVANNETTI, «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Biblion, Milano 2021.

Di recente, una germanista americana, Katra A. Byram, ha insistito sulla possibile natura «testimoniale» di questo narratore e sulle sue implicazioni etico-politiche, teorizzando l'esistenza di un «dynamic observer narrator», deputato a valutare i fatti secondo un atteggiamento che enfatizza la sua collocazione nel presente, nella contemporaneità³⁹. Tra i titoli che possono essere richiamati in area tedesca, ce ne sono alcuni di notevolissima importanza a livello – oso dire – di *world literature*: *Trama d'infanzia* (1976) di Christa Wolf, ma soprattutto *Austerlitz* (2001) di Wienfried Georg Sebald. E se ai caratteri illustrati affianchiamo due altre peculiarità – come la pratica della metanarrazione e la valorizzazione di un protagonista *esemplare* –, ecco che il Davide Orecchio di *Storia aperta* e il più volte ricordato *Resistere non serve a niente* rientrano pienamente in questo paradigma. Ma, naturalmente, anche opere molto discusse degli ultimi anni come *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati, le già ricordate *Variazioni Reinach* e in parte *La congiura delle colombe* (2011) di Vincenzo Latronico, possono costituire altrettanti arricchimenti di questo tipo di discorso.

In conclusione, mi sembra di poter dire che – su un piano strettamente narratologico – in futuro si dovrebbe meglio studiare i rapporti, nella grande tradizione romanzesca, fra il narratore omodiegetico periferico e il narratore autoriale (cosiddetto onnisciente), andando alla ricerca di una casistica di sovrapposizioni e mescolanze più ampia di quella conosciuta. La distinzione tra omodiegesi ed eterodiegesi, che consideriamo perfettamente oppositiva, binaria, potrebbe essere sfumata, con conseguenze che rischiano di mettere in crisi uno dei capisaldi della narratologia. In secondo luogo, nel presente della letteratura italiana che *si fa*, bisognerebbe affrontare meglio la «questione etica» connessa ai fenomeni auto- e appunto allo- finzionali oggi così frequenti. Narcisismo (ipertrofia dell'io) e coscienza storica si riverberano problematicamente, e possono persino coesistere, come credo di avere almeno un po' illustrato. Lo scandaloso e perverso Siti è forse il portatore di una sorta di letteratura *impegnata* che appare tanto più paradossale in quanto l'autore reale se ne proclama fieramente nemico. Il critico come parte di un «authorial audience» deve venirne davvero a capo – sottoponendo a scepsti il «narrative audience» a cui certe forme di testo vorrebbero relegarlo. È una questione latamente politica che non possiamo sottovalutare, almeno se noi storici letterari – dalla nicchia della nostra omodiegesi – vogliamo contribuire a una comprensione (non solo letteraria) del nostro tempo.

³⁹ K.A. BYRAM, *Ethics and the Dynamic Observer Narrator. Reckoning with Past and Present in German Literature*, The Ohio State University Press, Columbus 2015.

RICCARDO CASTELLANA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA)

IL RACCONTO DELL'IDENTITÀ NEL MODERNO: AUTOBIOGRAFIA, ETEROBIOGRAFIA, FINZIONE

Noi scriviamo di tanto in tanto *anche* delle biografie, per desiderio di compagnia: per farci un gruppo di amici; per aumentare il numero dei nostri figli... Dico bene, per aumentare il numero dei nostri figli. Nulla è popolato quanto la nostra solitudine.

(Alberto Savinio, *Vita di Enrico Ibsen*, 1943)

Nomi propri, tempi propri

Autobiografia ed eterobiografia sono i generi dei nomi propri¹. Oggetto dei loro discorsi non è un nome comune e astratto (l'*uomo* delle scienze sociali), ma un individuo preciso: *quell'uomo, quella donna*, singolarità riferibili a un'identità e un'esperienza identificate in modo univoco da un nome, da un "designatore rigido", come dice la filosofia del linguaggio. Ma non basta: affinché ci sia autobiografia o eterobiografia ci deve essere anche racconto. I generi biografici non sono cioè nudo regesto di fatti, come le cronache dinastiche dei faraoni o i libri di famiglia del Trecento, ma narrazioni

¹ Adotterò in questa sede il termine "eterobiografia" («hétérobiographie (c'est à dire biographie tout court)», come propone G. GENETTE, *Bardadrac*, Seuil, Paris 2006, p. 137, utilizzando invece i termini "biografia" e "biografico" in una accezione più ampia, che comprende anche il genere autobiografico (salvo quando il contesto non dica diversamente). La riflessione sul nome proprio in rapporto al romanzo e alla finzione biografica è stata sviluppata (in un modo parzialmente diverso da quello che qui propongo di fare) rispettivamente da G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 13 e 178 e sgg. e A. GEFEN, *Le genre des noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, sous la direction de B. Blanckemann, A. Mura-Brunel et M. Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004, pp. 305-319.

articolate in tappe, dinamiche e orientate secondo un senso: si può conferire il massimo del peso drammatico all'evento che cambia per sempre la vita (la conversione nelle *Confessioni* di Agostino e in molte agiografie medievali), oppure, al contrario, percorrere la strada più lunga, quella dello sviluppo graduale dell'individuo, nella convinzione, tipicamente moderna, che l'identità personale non sia uno stato immutabile dell'essere (o il riconoscimento inevitabile di una vocazione latente) ma un cammino fatto di tante tappe e scandito da una precisa ritualità. Non è un caso, ad esempio, se per Alfieri le cinque «età dell'uomo» (puerizia, adolescenza, giovinezza, virilità e vecchiaia) si susseguono in una successione ordinata (in una trama, o se si preferisce in una sequenza di atti teatrali) né che siano marcate da eventi simbolici: il taglio della fluente chioma rossa mette fine all'adolescenza e annuncia la nuova età, come nei riti di passaggio arcaici. Per raccontare coerentemente una vita, dunque, occorre prima di tutto individuarne gli stadi principali, occorre culturalizzare il tempo biologico, dando al suo *continuum* indistinto una misura umana, un «tempo proprio»: «Forme fondamentali del tempo proprio», scrive Gadamer, «sono la fanciullezza, la giovinezza, la maturità, la vecchiaia e la morte»². I «tempi propri» scompongono il fluire anonimo della continuità biologica, si presentano a noi come momenti di «discontinuità» dotati di senso. Il racconto biografico sottrae dunque la vita alla storia naturale del corpo.

I generi dell'identità personale (quelli che alcuni definiscono, in modo meno esatto, «scritture dell'io») hanno assunto la fisionomia che ci è più familiare nel corso del Settecento, cioè nello stesso secolo in cui il romanzo, in Inghilterra, stava lentamente affermandosi come il genere dove la vita, privata e pubblica, di personaggi di finzione appartenenti ad ogni rango e condizione sociale poteva finalmente essere raccontata in modo serio e problematico³. Nel sistema dei generi che si viene a formare nel corso del diciottesimo secolo, quello dei fatti e quello delle finzioni sono regimi discorsivi autonomi e istituzionalizzati ma non isolati. I due generi dei nomi propri, per esempio, non dialogano solo tra loro, scambiandosi topoi e schemi narrativi, ma anche con altre forme di narrazione dell'identità personale, a cominciare proprio dal romanzo. Ed è un dialogo a due direzioni, se è vero che, alle origini del *novel*, erano fortissime le spinte pseudofattuali, come rivela per esempio tanto il ricorso esteso all'autodiegesi per simulare l'istanza

² H.G. GADAMER, *L'attualità del bello. Studi di estetica ermeneutica*, Marietti, Genova 1986, p. 46.

³ Lo ha dimostrato, come è noto, Ian Watt in *The Rise of Novel*, retrodatando di un secolo la nascita del realismo moderno fissata nei suoi tratti essenziali da Erich Auerbach, in *Mimesis*, all'epoca di Balzac e Stendhal.

autobiografica quanto un uso spregiudicato del paratesto: presentato come memoria veritiera di un naufrago, il *Robinson Crusoe*, imitava funzionalmente il modello delle memorie autobiografiche affermando così «il primato dell'esperienza individuale»⁴. D'altro canto, come ha sottolineato Andrea Battistini, l'autobiografia del secondo Settecento, soprattutto nel Nord Italia (Alfieri, Casanova, Goldoni, Gozzi, Da Ponte), ha spesso mutuato proprio dal romanzo (e naturalmente dal teatro) la resa concitata e drammatica dell'interiorità allo scopo di rendere più appassionante e più appetibile la storia dell'io. Di più: la rinascita moderna di questo genere antico avviene esattamente quando il vecchio schema del nudo regesto dei fatti (il *cursus honorum*) non è più in grado, da solo, di interessare i lettori. Ne è un esempio in negativo l'autobiografia di Giambattista Vico (1728), ricalcata ancora sul vecchio modello erudito e rappresentativa di un'epoca e di un contesto culturale e sociale, osserva ancora Battistini, che a differenza del Settentrione non erano ancora stati contagiati dalla nuova moda romanzesca⁵.

Non è dunque solo il *novel* che imita l'autobiografia, ma anche l'autobiografia, nel Settecento, ad imitare il *novel*, o più esattamente a mutuarne alcune tecniche di rappresentazione dell'identità personale. Un concetto quest'ultimo, è utile ricordarlo, che il discorso filosofico stava mettendo a fuoco proprio in quegli anni, dato che quella secondo cui l'identità personale di ciascuno risiede nella *coscienza* e nella *memoria* delle nostre azioni (e non nel corpo né nell'anima) è un'idea che si affaccia, per la prima volta con chiarezza, solo nel *Saggio sull'intelletto umano* di Locke (1690)⁶. L'io ha finalmente trovato casa.

E il racconto storico? Rispetto a questo quadro, tratteggiato qui solo nelle sue linee essenziali, lo storicismo sette-ottocentesco svolge una funzione contraddittoria e dialettica: per un verso corrobora l'idea, condivisa dai biografi moderni, secondo cui tutto ciò che è sia essenzialmente un prodotto del divenire, e che ogni epoca vada giudicata e compresa *iuxta propria principia* e non più in termini assoluti; per l'altro, poiché il suo oggetto non è la

⁴ I. WATT, *Le origini del romanzo borghese*, Bompiani, Milano 1976, p. 13. Sulla retorica «pseudofattuale» di Defoe e del romanzo del Settecento inglese cfr. B. FOLEY, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press, Ithaca 1986, da integrare ora con R. CAPOFERRO, *Le narrazioni pseudofattuali e le origini del novel*, in R. CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction*, Carocci, Roma 2021, pp. 43-60 (e dello stesso autore *Novel: la genesi del romanzo moderno nell'Inghilterra del Settecento*, Carocci, Roma 2017).

⁵ A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, il Mulino, Bologna 1990, p. 85.

⁶ «Quale che sia ciò che costituisce l'uomo, e di conseguenza lo stesso uomo individuale, [...] l'identità personale non può essere posta da noi se non nella coscienza (che sola costituisce ciò che chiamiamo io). [...] Null'altro che la coscienza può unire esistenze remote nella stessa persona» (J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di G. De Ruggiero, Laterza, Roma-Bari 1956, p. 404).

singularità ma quello che Fernand Braudel ha chiamato «l'anonimamente umano»⁷, il discorso storiografico non può che assegnare ai generi biografici e alla storia dell'io una funzione ancillare e secondaria. L'autobiografia, almeno nell'accezione rousseauiana di scrittura dell'emotività e della soggettività (in cui i fatti esistono, certo, ma sono significativi solo nella misura in cui sono filtrati dall'emozione del ricordo) è un genere di scarso *appeal* per la storia tradizionale⁸. Che tende a considerare l'eterobiografia, per lo più, come una forma minore di storiografia, non solo perché troppo compromessa con le belle lettere e con la retorica epidittica (e in particolare con il genere del medaglione e dell'elogio), ma soprattutto perché, come si è detto, non gli individui ma le identità collettive sono i veri protagonisti del mutamento epocale. La svolta storicista avvenuta in Germania tra fine Settecento e primo Ottocento, d'altra parte, è stata, almeno secondo Auerbach, anche il primo momento di critica sistemica alle basi conoscitive e ideologiche del classicismo e della poetica della separazione degli stili. Il primo momento di vera apertura al moderno⁹.

Miserie dell'eterobiografia e splendori dell'autobiografia

Tenuta spesso ai margini anche dal discorso letterario, soprattutto in Italia l'eterobiografia ha raramente goduto di vero prestigio e di un'attribuzione unanime di valore letterario. Nel Settecento il biografo di professione ha ormai perso l'autorevolezza del grande erudito umanista alla Giovio (l'autore dei cinquecenteschi *Ritratti di uomini illustri*) e veste i panni più

⁷ Alla storia interessa solo il processo «anonimamente umano» mediante il quale spinte di vario genere (economico, demografico e, come si direbbe oggi, geopolitico), indipendenti dalla volontà o dall'azione dei singoli, danno forma a quelle identità collettive che sono lo Stato, il ceto o la classe. Persino quella di un individuo privilegiato come Filippo II di Spagna, concludeva Braudel nell'ultima pagina del suo capolavoro, era una libertà limitata, «un'isola angusta, quasi una prigionia» (F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1986, vol. II, p. 1337). Prima della rivoluzione della microstoria, nella seconda metà del Novecento, le uniche biografie praticabili da uno storico erano quelle dei grandi condottieri e dei regnanti, ma solo nella misura in cui la loro traiettoria personale coincideva con quella universale: raccontando la vita di Carlo Magno si poteva (si può ancora, in fondo) raccontare anche la storia dell'Impero carolingio e dell'Europa del nono secolo. Sul problema cfr. anche G. RICUPERATI, *Biografia, individuo e mestiere dello storico*, in «Sigma», XVII (1984), nn. 1-2, pp. 24-34.

⁸ In Rousseau «non è la trasparenza storica, è l'emozione di una coscienza che lascia emergere il passato dentro di sé» (J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La trasparenza e l'ostacolo*, trad. it. di R. Albertini, il Mulino, Bologna 1999, p. 236).

⁹ E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 1964, vol. II, pp. 21 e sgg.

dimessi dell'intellettuale subalterno, dell'anonimo *travet* dell'industria culturale incaricato di compilare i paratesti e i profili biografici introduttivi all'opera degli scrittori canonizzati. Ma oltre a questo c'è un ostacolo che diventa visibile agli albori dell'età romantica: come raccontare, poniamo, gli anni dell'infanzia, quel «tempo proprio» scoperto improvvisamente dalla letteratura europea con le *Confessions* di Rousseau, tra il 1782 e il 1789?¹⁰ Come ricreare, nella scrittura eterobiografica, quello stesso sottile piacere masochistico con cui Rousseau indugiava nel ricordo della famosa sculacciata ricevuta, da bambino, dalla signorina Lambercier? Come competere insomma con l'autobiografia moderna, che poteva adesso attingere alla falda sotterranea e nascosta dell'intimità? Ecco il nuovo limite che il biografo vorrebbe superare ma non può. Persino chi, come Alfieri, a differenza del ginevrino persegue ancora, negli stessi anni, un tipo di autobiografia aristocratica ed eroica, e non ama indulgere più di tanto nel ricordo di quella che lui chiama la «stupida vegetazione infantile», cede almeno in parte alle istanze dell'individualismo borghese, alle rivendicazioni di un Io che si proclama unico e irripetibile, a un'istanza narcisistica che sta a poco a poco aggirando i vincoli di quel disciplinamento garantito dalla «vocazione all'esemplarità»¹¹. E dato che nessun biografo può avere accesso all'altrui intimità, meglio allora che la eterobiografia si faccia *autobiografia*, e che la curiosità dei contemporanei e dei posteri venga soddisfatta (se proprio deve esserlo) dal diretto interessato. È questo, in estrema sintesi, quanto dichiarano le primissime righe della *Vita*, composta negli anni Novanta del Settecento e pubblicata postuma nel 1806: solo scrivendo da me stesso la mia biografia, scrive Alfieri, l'operazione mercantile ma necessaria del «vendere la vita» avrà un'utilità e non sarà «stolto panegirico»¹².

¹⁰ F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* [1966], con una postfazione di S. Zatti, Pacini, Pisa 2007, pp. 31-58.

¹¹ S. ZATTI, *Raccontare la propria infanzia*, postfazione a F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia* cit., pp. 273-330, a p. 287.

¹² Così Alfieri: «è certo pur sempre che, morto io, un qualche libraio per cavare alcuni più soldi da una nuova edizione delle mie opere, ci farà premettere una qualunque mia vita. E quella, verà verisimilmente scritta da uno che non mi aveva o niente o mal conosciuto, che avrà radunato le materie di essa da fonti o dubbj o parziali; onde codesta vita per certo verrà ad essere, se non altro, alquanto meno verace di quella che posso dare io stesso. E ciò tanto più, perché lo scrittore a soldo dell'editore suol sempre fare uno stolto panegirico dell'autore che si ristampa, stimando amendue di dare così più ampio smercio alla loro comune mercanzia. Affinché questa mia vita venga dunque tenuta per meno cattiva e alquanto più vera, e non meno imparziale di qualunque altra verrebbe scritta da altri dopo di me; io [...] mi impegno qui con me stesso, e con chi vorrà leggermi, di disappassionarmi per quanto all'uomo sia dato [...]. Onde, se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia» (*Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, testo e concordanze a cura di S. De Stefanis Ciccone e P. Larson, Centro nazionale di studi alfieriani di Viareggio, Baroni, Lucca 1996, p. 51).

Alla svolta del secolo, dunque, il lettore moderno si accontenta sempre meno del *moi de surface* (come lo chiamerà più tardi Bergson), del lato pubblico della vita dell'individuo o dell'aneddotica da repertorio erudito ed enciclopedico sei-settecentesco, e vuole saperne di più sul *moi de profondeur*, sugli aspetti più intimi e privati di un'esistenza a lui sconosciuta¹³. E se le scritture eterobiografiche non possono soddisfare tale esigenza, il romanzo, al contrario, nel corso dell'Ottocento sta conquistando la propria autonomia dalle estetiche dell'esemplarità e va spostando sempre più il proprio asse verso la rappresentazione dell'interiorità e della vita psichica. Sul finire del secolo, grazie alla diffusione sempre maggiore dell'indiretto libero e ai primi esperimenti di monologo interiore, vedrà compiersi nella narrativa di finzione quell'*inward turn*, quella svolta interiore che il modernismo avrebbe portato alle estreme conseguenze¹⁴.

Il nodo della questione, se la mia ipotesi è corretta, è tutto qui: come raccontare, in una eterobiografia, l'interiorità di un altro? Come rappresentare il lato nascosto (e perciò davvero unico) dell'identità individuale? Una risposta suggestiva sarebbe stata data, molto tempo dopo, da Freud, che nel 1910 tenterà di «penetrare gli enigmi della vita psichica» di Leonardo da Vinci interpretando l'aneddotica corrente sull'artista alla luce della psicanalisi, e con la promessa di svelare i significati latenti dietro a quelli manifesti. Il precedente freudiano è fondamentale, e avrebbe ispirato, nel bene e nel male, moltissimi biografi novecenteschi, perché, con una persuasività e una chiarezza che nessuno dei precursori della psicanalisi aveva saputo dimostrare prima, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* aggiunge al binomio lockiano di coscienza e memoria il terzo tassello che, insieme alla coscienza alla memoria, costituisce l'identità propriamente moderna: l'inconscio. Un notevole passo in avanti, senza dubbio, eppure, nonostante l'indubbia suggestione prodotta in tutta Europa dall'operetta freudiana, l'eterobiografia letteraria resta, in Italia, un genere minore e sostanzialmente senza critica, diversamente dalla sua sorella maggiore, l'autobiografia, che può vantare più di un valido studio d'insieme sul suo periodo aureo¹⁵.

¹³ M. LAVAGETTO, «Cosa ce ne faremmo di un Friedrich Nietzsche immaginario?», in «Sigma», XVII (1984), nn. 1-2, pp. 116-122.

¹⁴ E. KAHLER, *The Inward Turn of Narrative* [1973], Princeton University Press, Princeton 2017. E cfr. anche D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978 e G. MAZZONI, *Teoria del romanzo* cit., pp. 334-336.

¹⁵ Sull'autobiografia in Italia: M. GUGLIELMINETTI, *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino 1977 e ID., *Biografia e autobiografia*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura Italiana Einaudi*, vol. 5: *Le questioni*, Einaudi, Torino 1986, pp. 829-886; G. NICOLETTI, *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e Risorgimento*, Vallecchi, Firenze 1989; A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo* cit.; B. ANGLANI, *I letti di Procuste. Teorie e storie*

I generi dei nomi propri oggi

Sarebbe impossibile ripercorrere in questa sede la storia delle scritture dell'Io ottocentesche e soprattutto novecentesche, dall'autobiografia «lirica» di Slataper e dei vociani, alla memorialistica di Carlo e Primo Levi e di Rigoni Stern, alle forme ibride successive, né mancano del resto utili strumenti bibliografici cui fare affidamento¹⁶. Vale la pena, però, insistere almeno sui mutamenti più vistosi rispetto ai due secoli precedenti. Che non riguardano tanto il «patto autobiografico» in quanto tale, che continua, mi sembra, a rimanere valido almeno nei suoi termini essenziali, quanto i contenuti e le forme della scrittura. Per un verso, infatti, resiste ancora oggi ed è ben salda la cornice pragmatica di un genere che, come è noto, si fonda soprattutto su un rapporto fiduciario tra emittente e destinatario, sulla stipula di un «patto autobiografico», tra chi scrive e chi legge, in base al quale il lettore accetta che ogni asserzione sia veridica, soprattutto quando i fatti raccontati non sono verificabili¹⁷.

Non solo questo rapporto oggi non è venuto meno, ma c'è anzi una domanda esplicita di scritture di questa tipologia anche da parte dell'editoria, che non di rado ha espresso anche opere letterariamente significative, come dimostra la pubblicazione di due tra i libri autobiografici più interessanti dell'ultimo ventennio: *Works* di Vitaliano Trevisan e *Ipotesi di una sconfitta* di Giorgio Falco, editi tra il 2016 e il 2017 da Einaudi. Nati nell'ambito del nuovo interesse per la rappresentazione letteraria del lavoro, i due testi sono accomunati da una struttura più memorialistica che autobiografica in senso stretto, cosa che le avvicina del resto ai grandi *memoir* del secondo dopoguerra e che identifica, mi sembra, una tradizione tipicamente italiana. Oltre a rifiutare l'ormai desueta ripartizione nelle diverse età dell'uomo, i due racconti negano anche che sia possibile ricostruire la storia dell'Io secondo tappe ben precise che seguano uno sviluppo lineare e coerente. Al contrario, la narrazione, episodica e frammentaria, si raggruma intorno a pochi temi ricorrenti: i tentativi falliti di integrazione sociale attraverso il lavoro; il

dell'autobiografia, Laterza, Roma-Bari 1996; R. CAPUTO, M. MONACO (a cura di), *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, Bulzoni, Roma 1997; F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Roma 1998. Molto meno studiata l'eterobiografia, su cui (oltre a singole parti di A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo* cit. e di M. GUGLIELMINETTI, *Biografia e autobiografia* cit.), si può vedere la miscellanea *Scrivere le vite: aspetti della biografia letteraria*, a cura di V. Bramanti e M.G. Pensa, Guerini, Milano 1996 e (per quanto riguarda la narrazione eterobiografica breve) G. RACCIS, D. SINFONICO (a cura di), *Racconti di una vita: la narrazione biografica breve nella tradizione contemporanea*, numero monografico di «Nuova corrente», LXV (2018), n. 162.

¹⁶ Cfr. A. DOLFI, N. TURI, R. SACCHETTINI (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'ottocento e del novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2008.

¹⁷ P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], trad. it. di F. Santini, il Mulino, Bologna 1986.

confronto con la generazione dei padri; il senso di isolamento in una realtà interamente dominata dai valori economici e priva di utopie. Se molti aspetti di *Works* e di *Ipotesi* non costituiscono una vera novità nella storia delle scritture autobiografiche novecentesche, colpisce tuttavia almeno una cosa: la completa sparizione dei «tempi propri», l'assenza di pathos che dovrebbe accompagnare i passaggi decisivi della vita (il primo «lavoretto», per esempio), che invece appaiono come logorati dal grigiore di una anonima routine lavorativa. Colpisce forse, soprattutto, la mancanza di qualcosa che si possa davvero definire un'esperienza o un'occasione di crescita e di formazione. L'unico tempo raccontato in questi *memoir* è infatti quello di una adolescenza mostruosamente prolungata, nel corso della quale i riti di passaggio (l'esame di maturità, la carriera universitaria, l'ingresso nel mondo del lavoro, il matrimonio) o non ci sono oppure non sono nient'altro che nomi privi di peso e di consistenza. Così, mentre l'esperienza lavorativa è vista retrospettivamente come una sequela ininterrotta di fallimenti ed errori, l'emergere della vocazione letteraria sembra (diversamente da quanto accadeva nelle autobiografie d'artista settecentesche), un evento quasi casuale, che non riesce mai a riscattare il senso complessivo di sperpero esistenziale, di precarietà e di vuoto che domina nel racconto. Tutto ciò si traduce, nel caso di Trevisan, in un intreccio fitto di sbalzi temporali e anacronie, in uno stile teso che non ha nulla da spartire con la frusta paratassi del romanzo italiano medio e nell'adozione di un registro comico-euforico (che nulla toglie, però, alla problematicità delle cose); in quello di Falco, in algido distacco, che più che restituire (rousseauianamente) l'emozione del passato mira a una trasparenza sociologica e anaffettiva, che ha i suoi momenti migliori nella demistificazione dei miti dell'adolescenza. Contenuti e strutture di questi *memoir* sono dunque decisamente mutati rispetto al secolo d'oro dell'autobiografia, ma il patto di lettura resiste: al racconto di Trevisan e a quello di Falco noi crediamo, nonostante l'alto tasso di letterarietà e di elaborazione formale, che rende soprattutto *Works* uno dei libri più belli degli ultimi anni.

Diverso il discorso riguardante l'eterobiografia letteraria, che ha continuato a vivere in un clima sfavorevole anche dopo la transizione al Novecento. Se andassimo a rileggere il severo bilancio che la rivista «Sigma» redasse una quarantina d'anni fa, in un numero monografico del 1984 intitolato *Vendere le vite*, vi troveremmo per un verso una ricapitolazione delle accuse che già Alfieri aveva scagliato contro il genere (il titolo stesso, del resto, era una citazione dallo scrittore astigiano) e per l'altro una fotografia quasi perfetta del presente, fino agli anni Settanta. Secondo Marziano Guglielminetti, curatore e prefatore di quel fascicolo, inoltre, la tendenza recente a *romanzare* la biografia fattuale (non era affatto una innovazione positiva; e a conferma

di quella tesi citava un passo di Pietro Citati (senza però nominarlo esplicitamente) in cui il popolare critico-scrittore attribuiva al matrimonio di Manzoni con Enrichetta Blondel un inconscio sottofondo incestuoso: il romanzo psicanalitico, anziché cogliere con esattezza l'«individualità del singolo», come prometteva di fare, la dissolveva in «generalizzazioni» spesso banali e indimostrabili¹⁸. Il *Leonardo* di Freud aveva generato mostri. E almeno su un punto Guglielminetti aveva perfettamente ragione: la romanzizzazione del biografico operata da Lytton Strachey e dalla *New Biography* degli anni Trenta (e di riflesso anche in Italia fino agli anni Ottanta) ha prodotto danni non trascurabili non solo alla cultura storica (denunciati precocemente da Lucien Febvre)¹⁹ ma anche al gusto letterario e poi a quello cinematografico e televisivo. L'illusione a buon mercato prodotta dalle richiestissime biografie dei potenti, era ed è, in fondo, quella di promettere di farci conoscere la Storia spiando dal buco della serratura l'intimità dei suoi protagonisti: si spiega così, in fondo, tanto il successo, negli anni Dieci, di un libro come *Eminent Victorians* (1918) dello stesso Strachey quanto quello, oggi, di una popolarissima serie Netflix come *The Crown*, il *biopic* a puntate sulla regina Elisabetta.

Guglielminetti aveva ragione, certo, ma qualcosa, per altri versi, nel frattempo stava cambiando proprio in quegli anni, quando la svolta postmoderna iniziava a trasformare non solo il romanzo ma anche, con quello, il sistema dei generi biografici. Quasi nessuno, allora, era in grado di percepire la portata del fenomeno, ma prima la diffusione di nuove forme di ricostruzione biografica, da quelle più rispettose della verità storica e antiromanzesche di Leonardo Sciascia (*La scomparsa di Majorana*, 1975; *Il teatro della memoria*, 1981) alla biografia “collettiva” di Natalia Ginzburg (*La famiglia Manzoni*, 1983), e poi l'avvento di nuovi e indefiniti oggetti narrativi che solo in seguito la critica avrebbe inquadrato in un genere e chiamato *biofiction*, come *Il Natale del 1883* di Mario Pomilio e soprattutto *Lo stadio di Wimbledon* di Daniele Del Giudice (apparsi entrambi nel 1983 come il libro della Ginzburg), stavano davvero cambiando il panorama letterario²⁰. Imponendosi gradualmente anche presso il grande pubblico, grazie alle tecniche di *double coding* tipicamente postmoderne di cui spesso si servivano, le narrazioni ibride come la *biofiction* (e l'*autofiction*) hanno avuto tra l'altro, come vedremo tra poco, l'effetto di stimolare, nella storiografia letteraria, una ricerca genealogica che ha portato alla luce le radici nascoste e le filiazioni

¹⁸ M. GUGLIELMINETTI, *Vendere le vite*, in «Sigma» cit., pp. 5-22, a p. 17.

¹⁹ L. FEBVRE, *Histoire et psychologie* [1936], in ID., *Combats pour l'histoire*, Colin, Paris 1992, p. 215.

²⁰ Il termine è stato coniato da Alain Buisine, che in un articolo del 1991 menzionava tra gli altri, come autore di spicco del genere, autori del genere Daniele Del Giudice e *Lo stadio di Wimbledon*. Cfr. A. BUISINE, *Biofictions*, in «Révue des sciences humaines» (Le Biographique), IV (1991), n. 224, pp. 7-13.

lontane di un fenomeno oggi diffusissimo ma non del tutto nuovo²¹. Sono aspetti sui quali è impossibile tornare in questa sede, e sui quali del resto la bibliografia è già piuttosto ricca. Proviamo invece, prima di avviarci alle conclusioni, a dire perché queste scritture contengono i segni di un mutamento di epocale, e quali sono i caratteri che le distinguono tanto dal romanzo storico ottocentesco quanto dalle biografie romanzate paraletterarie.

Finzioni (etero)biografiche e autofiction

Nata negli ultimi anni dell'Ottocento, ma divenuta popolare solo da pochi decenni, la *biofiction* ribalta le convenzioni del romanzo storico classico, in base alle quali era possibile attribuire una dimensione finzionale a un personaggio realmente esistito solo a condizione che costui ricoprisse un ruolo secondario e che la sua interiorità rimanesse insondabile dal narratore onnisciente: non il cardinale Borromeo ma i popolani Renzo e Lucia, infatti, sono i protagonisti dei *Promessi sposi*, e solo loro sono dotati anche di una vita interiore fatta di pensieri, sentimenti e paure regolarmente esibiti a beneficio del lettore. Il nuovo genere biofinzionale, invece, abolisce entrambe le regole, assegnando al biografato la parte del protagonista e dotandolo, almeno potenzialmente, di quella che, con Dorrit Cohn, chiameremo una «mente trasparente»²². È quanto fa, sul finire del secolo – quando cioè la

²¹ Non mancano, per l'Italia, panorami più o meno dettagliati dei nuovi generi. Per l'autofiction si vedano: D. GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata 2011; R. DONNARUMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014; L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014 e ID., *Autofiction*, in R. CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction* cit., pp. 183-204 (tutto il volume è utile per un inquadramento generale sulle forme ibride, soprattutto contemporanee). Sulla biofiction: L. BOLDRINI, *Biografie fittizie e personaggi storici*, Edizioni ETS, Pisa 1988 e EAD., *Autobiographies of Others. Historical Subjects and Literary Fiction*, Routledge, London 2012; R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019 (con ampia bibliografia finale cui si rimanda) e le tesi di dottorato di M. MONGELLI, *Narrer une vie, dire la vérité: la biofiction contemporaine*, Université Sorbonne Paris Cité 2019 e P.G. ADAMO, *Come relitti d'un naufragio. Forme e mutazioni del racconto biografico nel Novecento italiano*, Università di Padova 2021.

²² L'espressione rinvia al titolo del fondamentale libro di D. COHN, *Transparent Minds* cit., che approfondendo alcune intuizioni di Käte Hamburger, aveva individuato le tre modalità fondamentali (monologo narrato, monologo riferito e psiconarrazione) attraverso cui, in una narrazione eterodiegetica, sono esibiti i sentimenti e i pensieri dei personaggi. Per un'analisi più dettagliata di un fenomeno che è di rilevanza storica e insieme narratologica cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche* cit., pp. 93-98 e, in modo più puntuale (per Manzoni), ID., «Nel cervello di Ferrer» (e in quello del cardinale Borromeo): cosa possono e non possono fare i personaggi storici dei «Promessi sposi», in S. BRUGNOLO, I. CAMPEGGIANI, L. DANTI (a cura di), *L'amorosa inchiesta: studi di letteratura per Sergio Zatti*, Cesati, Firenze 2020, pp. 587-606.

“svolta interiore” del romanzo sta giungendo a piena maturazione – un raffinato scrittore decadente come Marcel Schwob, che con le *Vies imaginaires* (1896) anticipa una tendenza che un secolo dopo avrebbe conosciuto un successo globale di critica e di pubblico. Da un lato, Schwob praticava una decisa estensione del diritto alla biografia²³, raccontava vite di infami e di protagonisti della cronaca nera insieme a quelle di Lucrezio e Paolo Uccello e riscattava il valore nascosto dell'aneddoto insignificante (richiamandosi in modo esplicito alla tradizione delle seicentesche e antiplutarchee *Brief Lives* di John Aubrey), e dall'altro faceva ricorso, in modo consapevole e deliberato, alla *fiction*, intesa sia come invenzione di singoli particolari biografici, sia come ricorso a tecniche finzionali e romanzesche, quali quelle che rendono possibile la rappresentazione diretta della vita interiore dei personaggi storici. L'adozione mai ingenua o surrettizia di espedienti caratteristici della finzione letteraria è appunto ciò che distingue la *biofiction* in senso stretto dalla biografia romanzata alla Strachey e alla Citati, in cui l'onniscienza psichica ha sempre qualcosa di subdolo e di sfuggente. Nella Prefazione alle *Vite immaginarie*, del resto, Schwob, dopo aver ricordato che «la scienza storica ci lascia nell'incertezza sugli individui», paragonava il biografo a un demiurgo, rivendicando a se stesso il compito di cercare l'*unico* e l'*individuale* mediante l'immaginazione letteraria: il biografo, a differenza dello storico, «non deve preoccuparsi essere vero», ma solo «creare» dei «tratti umani»²⁴. Non potendo attingere al “vero” *moi de profondeur*, insomma, non resta che inventarsene uno alternativo, purché l'invenzione non nasconda mai al lettore la propria natura finzionale.

Così come il boom delle finzioni biografiche ha favorito in Francia la riscoperta di Schwob, allo stesso modo, in Italia, si è cominciato da qualche tempo a rivalutare le prime e isolate sperimentazioni biofinzionali degli anni Quaranta (*Narrate, uomini, la vostra storia* di Alberto Savinio, *Artemisia* di Anna Banti)²⁵, o a ricomporre retrospettivamente i frammenti di quella linea schwobiana che, via Borges, collega un libro singolare ma poco letto come

²³ J.M. LOTMAN, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in ID., *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, pp. 181-199.

²⁴ M. SCHWOB, *Vite immaginarie*, trad. it. di L. Salvatore, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 31 e 37. Nella Postfazione al volume ricostruisco a grandi linee l'influenza delle *Vies imaginaires* sulla biofiction italiana (R. CASTELLANA, *L'eredità di Schwob e il genere della finzione biografica*, ivi, pp. 219-238).

²⁵ Su Banti, cfr. i due libri di Boldrini citati nella nota 26. Su Savinio, P.G. ADAMO, *Inviti alla confessione. Le fantasie biografiche di Alberto Savinio*, in «Nuova corrente», CLXII (2018), pp. 121-133, ma soprattutto la dettagliatissima tesi di laurea magistrale di C. CATANI, «*Narrate, uomini, la vostra storia*» (1934-1942): studio critico-genetico, relatrice P. Italia, Università di Bologna 2022, che offre un primo inquadramento della genesi del testo e della sua storia editoriale.

La sinagoga degli iconoclasti (1972) di Rodolfo Wilcock ai più noti *Sogni di sogni* (1993) di Antonio Tabucchi, alla ricca ed elegante produzione di Edgardo Franzosini o a quella più sperimentale e difficile di Davide Orecchio (*Città distrutte. Sei biografie infedeli*, 2012; *Mio padre la rivoluzione*, 2017; *Il regno dei fossili*, 2019; *Storia aperta*, 2021). Seguendo il percorso letterario di Franzosini, per esempio (uno dei molti autori di finzioni biografiche pubblicati dalla casa editrice Adelphi, che ha saputo ritagliarsi uno spazio editoriale di primo piano in questo settore della narrativa), si possono osservare da vicino molti aspetti del nuovo genere. Se infatti il libro d'esordio del 1984, *Bela Lugosi. Biografia di una metamorfosi*, tradisce sin da subito una netta predilezione per le biografie degli eccentrici e per il dettaglio curioso e marginale (fulcro del racconto è il delirio che spinse il famoso attore ungherese a credere di essere per davvero quel conte Dracula da lui impersonato per anni a teatro e sui set cinematografici), è però solo nel successivo (*Il mangiatore di carta. Alcuni anni della vita di Johann Ernst Biren* (1989) che lo stile raffinato, digressivo e ironico dello scrittore milanese incontra la finzione, ovvero l'invenzione di sana pianta di piccoli particolari biografici (nella fattispecie relativi alla vita di un copista svedese del Settecento), l'uso di procedimenti metalettici e la rappresentazione diretta di momenti della vita interiore dei personaggi. Occorre ricordare anche, però, che accanto a una linea propriamente biofinzionale, che include anche quello che è forse il suo capolavoro, *Raymond Isidore e la sua cattedrale* (1995), oltre a *Questa vita tuttavia mi pesa molto* (2015), ne convive un'altra a basso o nullo tasso di finzionalità, dove insieme al gusto per la ricostruzione erudita non è difficile ritrovare molti degli elementi stilistici e strutturali delle *biofiction* vere e proprie, come la digressione, il gusto per il dettaglio, la predilezione per le vite eccentriche (*Sotto il nome del cardinale*, 2013 e *Rimbaud e la vedova*, 2018)²⁶.

Una storia della biofiction in Italia dovrebbe poi includere, oltre agli autori già menzionati, anche moltissimi altri nomi, tra i quali quelli di Nanni Balestrini (*L'editore*, 1989), Michele Mari (*Io venia pien d'angoscia a rimirarti*,

²⁶ Degno di nota è il fatto che, nel corso degli anni Duemila, la ricerca di Franzosini trovi molti punti di contatto con quella di Jean Echenoz in Francia (soprattutto con *Des éclairs*, in italiano *Lampi*, del 2010). Sulla dichiarata fedeltà a Schwob di Franzosini si leggano le pagine iniziali di *Raymond Isidore e la sua cattedrale* (Adelphi, Milano 1995, p. 28), in tutto e per tutto convergenti con le idee espresse nella Prefazione alle *Vies imaginaires*: «Non mi considero un fanatico della verità storica. Appartengo anzi alla schiera di coloro che sono persuasi della sua relatività e inafferrabilità, nonché del fatto che essa, in ultima analisi, sia soltanto il frutto di un'illusione. Per quanto riguarda poi la forma letteraria detta biografia, è mia convinzione che il biografo non debba, all'occorrenza, farsi scrupolo, né aver timore di sopperire con i propri mezzi all'incompletezza o, peggio, all'assenza di documenti. E aggiungo anzi che, nel caso in cui tali documenti esistano, non ci si deve preoccupare eccessivamente di esser loro fedeli».

1990; *Tutto il ferro della torre Eiffel*, 2002 e *Rosso Floyd*, 2010), Luca Canali (*Nei pleniluni sereni. Autobiografia immaginaria di Tito Lucrezio Caro*, 1995), Marco Santagata (*Il copista*, 2000), Filippo Tuena (*La grande ombra*, 2001), Bruno Arpaia (*L'angelo della storia*, 2001), Tommaso Pincio (*Un amore dell'altro mondo*, 2002), Antonio Moresco (*Zio Demostene*, 2005) Leonardo Colombati (*Il re*, 2009), Aldo Nove (*Mi chiamo*, 2013), Antonio Scurati (*Il tempo migliore della nostra vita*, 2015; *M. Il figlio del secolo*, 2018), Helena Janeczek, *La ragazza con la Leica* (2017) e Marta Barone (*Città sommersa*, 2020). Sono solo i nomi più rappresentativi di un fenomeno in crescente espansione dagli anni Ottanta in poi, diffuso a vari livelli (dal nobile intrattenimento alla ricerca più sperimentale) e che implica l'uso di tecniche narrative molto varie, dalla controfattualità più spericolata di Mari e Pincio a un ricorso alla fiction di tipo più tradizionale.

A questa lista, tutt'altro che esaustiva, potremmo poi aggiungere anche Walter Siti, convertitosi alla *biofiction* solo di recente, con *La natura è innocente. Due vite quasi vere* (2022), dove teorizza e mette in atto, forse per la prima volta, l'estensione del "diritto" alla biografia (fanzionale) anche ai viventi. *La natura è innocente* racconta infatti (con evidente allusione/rovesciamento del modello plutarco) le vite parallele di due sconosciuti (un matricida siciliano e un pornoattore gay) saliti agli onori delle cronache per motivi diversi. Scrivendo questa *biofiction*, tuttavia, Siti non ha rinunciato a fare anche un po' di *autofiction*, rappresentando se stesso, in questo libro, in modo non troppo diverso dal personaggio cinico e disincantato dei romanzi fintamente autobiografici che lo hanno reso noto persino al grande pubblico²⁷.

Iniziato nel 1994, con *Scuola di nudo*, il suo progetto autofanzionale apportava in realtà qualche modifica di non poco conto, come è stato osservato, all'idea originaria di *autofiction* formulata e praticata da Serge Doubrovsky in *Fils* (1977)²⁸. «Finzione di fatti strettamente reali», l'*auto-*

²⁷ «Ho scelto due "tipi" generalmente condannati dalla società: il matricida e l'arrampicatore sessuale – [...]; la ragione per cui ho raccontato insieme le loro storie è più sotterranea e radicale: perché, sommandosi, i miei due eroi hanno fatto quello che avrei voluto fare io. Uno come soggetto e uno come oggetto della frase: avrei voluto uccidere mia madre per essere libero di possedere tutti i pornoattori muscolosi del mondo» (W. SITI, *La natura è innocente. Due vite quasi vere*, Rizzoli, Milano 2020, p. 333).

²⁸ «Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir» (S. DOUBROVSKY, *Fils* [1977], Gallimard, Paris 2001, p. 10).

fiction doveva essere, per lo scrittore francese, prima di tutto un esperimento di laboratorio, una sfida lanciata a Philippe Lejeune per riempire l'unica casella vuota nello schema del *Patto autobiografico*. Il nome proprio dell'autore, in quell'esercizio narratologico, veniva esibito come certificato di autenticità dei fatti narrati, laddove invece il linguaggio e la forma del monologo interiore avrebbero dovuto garantire, sempre secondo Doubrovsky, la finzionalità dell'operazione: il piacere onanistico (l'*autofriction*, l'auto-sfregamento) che il testo avrebbe dovuto stimolare nel lettore sarebbe stato dunque un piacere di tipo formale e linguistico, conformemente a molte tendenze dello sperimentalismo degli anni Settanta. Vent'anni dopo, invece, per il postmoderno Walter Siti (e per altri narratori come Philip Roth o Bret Easton Ellis negli Stati Uniti d'America), la finzionalità gioca più con la referenza che con la forma; più con l'inverosimiglianza o la contraddittorietà di una parte dei fatti narrati rispetto a quelli effettivamente vissuti, che con lo stile. La distanza rispetto al clima sperimentale che precede l'avvento del postmoderno si sente eccome; non a caso, la definizione, non meno ossimorica e contraddittoria, che del genere ha dato Siti, suona piuttosto diversamente da quella di Doubrovsky: l'autofinzione è per lui «autobiografia di fatti non accaduti»²⁹. Ma indipendentemente da dove si voglia porre l'accento, se sulla forma oppure sul contenuto, la definizione proposta da Lorenzo Marchese coglie perfettamente il punto quando precisa che il *proprium* del genere sta nel presentare al lettore quella che *sembra* una autobiografia autentica salvo poi fargli capire «attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale»³⁰. Solo un lettore ingenuo e incapace di decodificare correttamente i segnali di finzione, insomma, potrebbe ritenere *Scuola di nudo* una vera autobiografia.

²⁹ W. SITI, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Le parole e le cose», 31 ottobre 2011, <http://www.leparoleelecose.it/?p=1704> (ma già pubblicato su «Italies» nel 1999).

³⁰ L. MARCHESE, *L'io possibile* cit., p. 10. Aggiungerei solo che nell'autofiction (a differenza della biofiction) una verifica documentaria non è quasi mai possibile, avendo essa a che fare più con la dimensione privata che con quella pubblica, il che dà luogo a un regime testuale misto, in cui coesistono il *vero*, il *finzionale* (o il *falso*, nella terminologia di Marchese) e l'*indecidibile*: il Walter Siti reale, infatti, dice la verità quando afferma di essere un professore di letteratura, ma a differenza del suo alter ego romanzesco finge solamente di essersi reso responsabile di un omicidio, e quando il suo discorso si sottrae alla possibilità di un riscontro fattuale scivola nell'indecidibilità (quanto, per esempio, l'autore reale condivide l'apologia dell'eros pedofilo da parte del suo personaggio?)

L'avvenire di un'illusione

Trarre a questo punto delle conclusioni non è semplice né, forse, necessario. Scopo di questo contributo era del resto solamente quello di dare un'idea di come abbiano reagito i generi dei nomi propri al passaggio dalla prima modernità settecentesca all'epoca presente e al generale rinnovamento dei codici letterari. Si potrebbero, certo, a questo punto, approfondire molti temi rimasti in ombra, a partire dal progressivo imporsi di istanze narcisistiche non solo nell'autobiografia ma anche dove meno ce lo saremmo aspettati, per esempio nel discorso storico, dove sta prendendo piede anche da noi (con il solito ritardo provinciale) quella «ego-histoire» sulle cui distorsioni ha acceso i riflettori un recente *pamphlet* di Enzo Traverso³¹. Ma da un punto di vista strettamente letterario potrebbe essere molto più interessante insistere su altri fenomeni, che poco hanno a che fare con il narcisismo e anzi potrebbe essere letti, forse, come una possibile contromisura al suo dilagare. C'è per esempio da lavorare ancora moltissimo (in senso filologico, storiografico ed ermeneutico) sulla *biofiction*, mentre il fuoco di paglia dell'*autofiction*, che ha certo riscosso una grande attenzione da parte dell'accademia e dei media, sembra (mentre scrivo) un fenomeno in via di esaurimento. E c'è da interrogarsi anche su quell'«illusione biografica», che, secondo Pierre Bourdieu, ci spinge a concepire la nostra vita (e la vita degli altri) come se fosse una «storia» o un «romanzo»; come se cioè si trattasse di «una serie unitaria e autosufficiente di eventi successivi senza altro legame che l'associazione a un "soggetto"», a un «nome proprio». La realtà che si cela dietro a questa illusione, scriveva Bourdieu, è però un'altra: le nostre vite, quelle reali e non quelle che ci costruiamo, non sono che «traiettorie» determinate dalla posizione che, di volta in volta, ciascuno di noi si trova ad occupare (non per nostra scelta e non per ragioni che dipendono da noi) rispetto al «campo sociale» e agli assi di valori economici e simbolici che lo delimitano, essi stessi in perpetuo mutamento e prodotti da spinte che sfuggono al nostro controllo³². Una biografia in quanto tale, per Bourdieu, è impossibile: il nome proprio è solo un nome. Ora, a me pare invece da un lato che le nuove autobiografie (Trevisan, Falco) diano tutt'altro che l'impressione di una visione ingenuamente «romanzesca» della vita, e anzi contribuiscano, così come fanno ormai moltissimi romanzi del resto, a demistificare quella visione,

³¹ E. TRAVERSO, *La tirannide dell'io. Scrivere il passato in prima persona*, Laterza, Roma-Bari 2022.

³² P. BOURDIEU, *L'illusione biografica* [1986], in ID., *Ragioni pratiche*, trad. it. di R. Ferrara, il Mulino, Bologna 2009, pp. 71-79.

come ho cercato qui di dimostrare; e dall'altro che proprio la finzione, tanto demonizzata dagli storici e dai sociologi, vada spesso esattamente nella stessa direzione indicata da Bourdieu e che contribuisca, per parte sua, e con gli strumenti che ha sua disposizione, a costruire una nuova e più fedele immagine dell'identità moderna.

RAFFAELE GIGLIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

DA NAPOLI AL PARADISO. IN VIAGGIO
CON FERDINANDO RUSSO

1. *I cronisti*

La storia del giornalismo napoletano del secondo Ottocento annovera tra gli addetti alla cronaca figure di rilievo che hanno poi occupato uno spazio nella storia della letteratura italiana e dialettale. In genere la madre, ma anche la chioccia come parve più opportuno a qualcuno definirla per il ruolo di protezione esplicito nei confronti della giovane nidiata, è Matilde Serao. Questo impegno le viene riconosciuto non solo perché fu la prima tra le donne partenopee ad affrontare la cronaca sulle colonne dei giornali ottocenteschi della città, ma anche perché di qualche anno più adulta e, soprattutto, perché più esperta di un ruolo che avrebbe offerto molto materiale alla tavolozza dei loro scritti. L'elenco di questi illustri cronisti annovera Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, Ferdinando Russo, per citare i maggiori di una schiera nella quale Gaetano Miranda, Pasquale De Luca, Saverio Procida, Francesco dell'Erba furono allievi, che egualmente nella loro prosa misero a frutto l'esperienza del racconto degli avvenimenti cittadini che trascrissero nelle colonne di piombo dei giornali. Al di sopra di tutti, come maestro indiscutibile per il «sentimento» e non per «l'arte» raggiunta, c'è Francesco Mastriani che con «La Domenica» (1866-1867) aveva offerto alla città di Napoli un settimanale scritto da un “unico scrittore”, che era direttore, redattore, cronista e inventore delle sciarade.

L'attività giornalistica fu per il romanziere una pratica di scrittura che portava al “realismo”, alla rappresentazione della città, dei suoi abitanti con le inveterate passioni, vizi, sorrisi, pianti, miserie, povertà, che fu cara poi alla Serao, al Di Giacomo, al Russo, al Bracco e agli altri minori, che egualmente diedero vita a quel realismo sentimentale, che, in varie gradazioni,

fu espressione di tutti. Sia nella prosa che nella poesia, come nella pittura e scultura¹.

La scrittura giornalistica obbligava a questa minuziosa descrizione della realtà, dell'avvenimento raccontato tenendo presente quei particolari, che venivano affidati agli aggettivi e alle parole e, successivamente, con l'avvento dell'illustrazione nei quotidiani, agli scatti dell'infalibile fotografia. La Serao dalla primitiva attività giornalistica, tra Napoli e Roma, per i pezzi di cronaca o per le descrizioni dei suoi "mosconi", ricavò quella caratteristica "aggettivante" della sua scrittura. Nella quale la realtà, suffragata dal sentimento di partecipazione al fatto descritto, risulta più apprezzabile e di più immediata comprensione rispetto ad una fotografia, apparentemente muta, ma cruda rappresentazione del reale.

D'altra parte, il fatto, l'avvenimento quotidiano in quegli anni era l'elemento di cronaca che richiedeva capacità espressive elevate per offrire al lettore una visione quanto più realistica possibile. Il "cronista", il "gazzettiere" di allora, era quello che viveva, più di ogni altro addetto alla compilazione del giornale, la vita delle città che raccontava attraverso le sue miserie, molte, e i suoi splendori, pochi. Di questa città nascosta ai più (era il tempo in cui, oltre alle voci di diffusione popolare, solo il giornale poteva trasmettere ai cittadini, ovviamente a quelli che sapevano leggere, gli avvenimenti belli e brutti, i fatti di cronaca nera, gli accidenti politici, gli incontri culturali, le attività teatrali) il cronista era quello che conosceva quasi tutto, del bene e del male; il cronista più del politico poteva rilevare e diffondere i problemi che attanagliavano un mondo sociale che mostrava le molteplici facce di un popolo, in maggior parte sofferente, legato ancora ad abitudini antiche che resistevano al nuovo che stentava ad imporsi in tutte le fasce sociali.

Tracciare una storia del giornalismo di allora attraverso l'esame e la produzione dei cronisti equivale a tracciare le linee del realismo, del verismo partenopeo dalla diffusione della stampa dopo la scomparsa del Borbone e l'annessione al regno italico. I redattori della cronaca, ma anche i semplici cronisti, intesi come estensori dei telegrammi con cui davano notizie degli avvenimenti, furono gli interpreti, i cantori di gioie e di dolori dei bambini, dei poveri, dei vecchi, delle donne sfregiate, sedotte, della

¹ Su questa tematica mi permetto rinviare a R. GIGLIO, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Bulzoni, Roma 1993; ID., *Di letteratura e giornalismo: a Napoli tra Otto e Novecento*, Loffredo, Napoli 2012; ID., *Ancora su giornalismo e letteratura. «Immaginazione, ragione, sentimento»: le vie per una scrittura realistica della Serao*, in G. BONIFACINO, S. GIORGINO, C. SANTOLI (a cura di), *Metodo e passione. Studi sulla modernità letteraria in onore di Antonio Lucio Giannone*, La Scuola di Pitagora - Biblioteca di Sinestesie, Napoli 2022, vol. I, pp. 151-164.

vita dei vicoli e della città borghese. Talora le prime scritture giornalistiche furono riprese ed ampliate in testi narrativi con diversa destinazione. Più spesso quelle vicende affidate a mezza colonna, ad un telegramma, ad un moscone diventarono i soggetti di quadri, di disegni, di sculture, ma più spesso di poesie, di racconti, di romanzi. Francesco Mastriani fu il primo che nei suoi romanzi ampliò gli argomenti discussi sulle colonne dei periodici, dando vita ad un panorama di diseredati partenopei, che con sapiente e felice inventiva il suo critico più attento, Francesco Guardiani², ha definito “Napoli cittàmondo”. Ma dall’episodio di cronaca trassero pagine narrative e poetiche la Serao e tutti gli altri suoi compagni di strada coevi. Si pensi al Di Giacomo con *Napoli illustrata* dove sei foto, scattate dal poeta con la sua Kodak, fanno *pendant* con sei scritti poetici, combinando il documento umano con la poesia, ovvero immagine e parola, fatti e invenzioni. Tanto per evidenziare più significativamente come l’esperienza reale, vissuta, conosciuta attraverso il mestiere di cronista sia poi diventata lievito di costruzioni poetiche³.

2. Il fatto

Per questo mio intervento ho scelto un avvenimento di storia locale napoletana descritto da Ferdinando Russo in più momenti⁴, e da lui stesso vissuto con pochi altri, divenuto poi mezzo per una descrizione poetica dialettale.

Il fatto: un volo nel pallone aerostatico; l’opera: *’N Paraviso*.

La cronaca giornalistica del mese di aprile del 1891 ci informa che era giunto a Napoli il capitano Eduardo Spelterini con il pallone aerostatico “Urania” per compiere alcune ascensioni. La sera del 18 aprile del 1891, nel Caffè di Europa, il capitano si lamentava di non avere clienti, ai quali prometteva, dietro pagamento della non lieve somma di trecento lire, di portarli in cielo. Le lamentele del capitano non piacquero al “gazzettiere” e poeta dialettale Ferdinando Russo, che era presente con altri amici, perché

² F. GUARDIANI, *Napoli città mondo nell’opera narrativa di Francesco Mastriani*, Cesati, Firenze 2019.

³ Cfr. M. STEFANILE, *Quarant’anni di vita letteraria a Napoli (1930-1970)*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1971; L. BOLZONI, *Le tendenze della scapigliatura e la poesia fra tardo romanticismo e realismo. La poesia napoletana: Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, Laterza, Roma-Bari 1975, vol. VIII, t. 2, pp. 405-419; A. PALERMO, *Il vero, il reale e l’ideale. Indagini napoletane fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 1995.

⁴ Sulla “passione” del volo del Russo rinvio a R. GIGLIO, *Ferdinando Russo aeronauta*, in C. DI BONITO, R. GIGLIO, P. MATURI, F. MONTUORI (a cura di), “Parole corte, longa amistate”. *Saggi di lingua e letteratura per Patricia Bianchi*, Loffredo, Napoli 2022, pp. 192-198.

offendevano i napoletani. L'assenza di clienti era dettata, secondo il Russo, non da paura, come riteneva il capitano, ma dalla volontà di non pagare «trecento lire per andare in Paradiso»; rimarcando poi la sua indisponibilità anche al pagamento di «un centesimo». Ma accolse la sfida dello Spelterini quando gli offrì gratis l'escursione⁵. Fu così che alle ore 16,30 del 19 aprile 1891 Ferdinando Russo, in compagnia di «tre simpatici amici, Guillaume, Pelli e Raia», salito nella cesta guidata dal capitano Spelterini, seppure con «un po' d'emozione», iniziò la sua ascensione verso il cielo.

Il quotidiano «Il Pungolo», dove Ferdinando Russo occupava il posto di cronista, il 20 aprile pubblicò le prime impressioni di quell'ascensione scritte dallo stesso protagonista, sebbene risultino non firmate, nell'articolo *L'Urania*⁶. Il dovere aveva imposto al poeta di dar conto immediato ai lettori dell'ascensione alla quale avevano assistito non pochi napoletani, sostenuti dalla curiosità e dal timore di perdere il poeta caro. La partenza, le prime sensazioni accusate, la discesa, il ritorno a casa dalla madre. C'è però un passaggio che è opportuno leggere: «Posso però dichiararvi francamente che appena saltati dentro, appena innalzati, lo spettacolo, veramente magnifico – e cui la visione assai dolce, assai grande, infinitamente superiore alla immaginazione mi conquide tutto ancora, rendendomi impotente a descrivere...»⁷.

Il Russo ritornò sull'argomento scrivendo per la rubrica «La novella della Domenica», sempre sulle colonne del «Pungolo», dove un articolo apparve il 26/27 aprile 1891 con il titolo *Nei regni dell'aria*. E qui il *gazzettiere*, come si definisce, sul ricordo delle emozioni ancora presenti, descriverà in forma più ampia e impreziosita da opportune riflessioni i risultati dell'ascensione.

Alcune riprese testuali sono obbligatorie alla luce di quanto poi scriverà in versi:

[...] nessuna impressione di sgomento, mai, durante tutta la traversata, – meno quel minuto d'emozione, che non fu timore, prima di saltar nella navicella – nessun palpito, nessun pensiero di paura, nessun battito, nessuna tristezza. L'occhio e la mente erano troppo occupati, la scena era troppo indicibilmente stupenda, per poter lasciare il tempo a un pensiero lugubre di farsi strada e dominare [...] fantasmagorie d'altri tempi, giuochi di luce stranamente vivi, di tutt'i colori mai descritti: era un'orgia di porpora e di rosa, di viole e di opale, tinte or fuse, or cangianti, e sempre più meravigliose. Divino⁸.

⁵ Cfr. O. GIORDANO, *Ferdinando Russo. L'uomo - Il poeta*, De Simone, Napoli 1928², pp. 119-120.

⁶ F. RUSSO, *L'Urania*, in «Il Pungolo», 20 aprile 1891.

⁷ *Ibidem*.

⁸ F. RUSSO, *Nei regni dell'aria*, in «Il Pungolo», 26-27 aprile 1891.

A questa descrizione accompagna anche il desiderio di fermarsi a lungo nello spazio:

Fummo in aria due ore: mi parvero dieci minuti appena. Avrei desiderato rimaner lì a lungo, a lungo, con la sete di guardare ancora, di andar su ancora, di vedere nuove cose ancora: avevo desiderio di passar lassù la notte, nel godimento di trovarmi nel buio, sospeso nello spazio a un debole filo, in contemplazione della volta nera e stellata, e veder giù l'immensità dell'acqua baciata dalla luna, e veder la luna distendersi sulla città dormente, e sorprendere l'alba a spuntare⁹.

L'inusitata esperienza, le bellezze della città di Napoli viste dall'alto da un'angolazione sconosciuta ai più iniziano già da allora a imperversare nell'animo del poeta, che si sente incapace, a fronte del sublime spettacolo, di scrivere, seppure lavorandoci intensamente e tranquillamente, un'opera d'arte:

Io so che di questa gita aerea mi è rimasta tale impronta nella mente e nel cuore, che non potrò mai dimenticarla, come non si strappa dal petto l'immagine della madre perduta, come non si dimentica l'emozione di sentir due labbrucce rosee che per la prima volta vi chiamano *padre*.

Che volete descrivere? Che volete far versi? Che credete sia questa scribacchiatura che vi presento, paragonata all'apparizione sublime, sempre crescente e sempre nuova? Chi, tra i maggiori poeti, tra i più grandi scrittori può cogliere l'impressione e fermarla, colorando lo scritto al punto di dare un'idea al lettore della grandiosità della veduta?

Chi potrà avere la somma efficacia, infilando parole su parole, e frasi su frasi, di far balenare un'idea, pur pallida, di un viaggio aereo con tutte le sorprese, con tutte le scoperte che fate di minuto in minuto, con tutte le sensazioni di gaudio grande, di effetti squisiti? Io credo che anche a lavorarci su intensamente, tranquillamente come a un'opera d'arte, non si possa arrivare¹⁰.

A ridosso dell'avvenimento il Russo si dichiara, lui povero poeta dialettale, incapace ad affrontare in poesia il suo viaggio esternando sensazioni, descrivendo le sublimi immagini, esaltando la bellezza della sua città.

Ma un altro "fatto" lo costringerà a prendere la penna per scrivere versi che hanno in quel viaggio l'eziologia, pur di soppiatto annunciata a qualcuno. È lo stesso poeta a narrare i motivi che lo spinsero a scrivere il poemetto: una scommessa di gioco e l'impossibilità di poter pagare entro ventiquattro ore il debito contratto con i colleghi della stamperia del «Pungolo». Un'illuminazione improvvisa lo conduce alla Libreria Pierro in Piazza Dante,

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibidem.*

proprio quando l'editore Luigi a sera sta abbassando le serrande. La descrizione fu affidata ad un articolo apparso il 17 gennaio del 1923 sulle colonne del «Mezzogiorno» col titolo *Come nacque «'n Paraviso»*. Chiese a Luigi Pierro un prestito immediato di cinquecento lire per saldare il debito a fronte della consegna all'indomani di un'opera da stampare. Qui la ripresa del dialogo descritto dal poeta è obbligatoria:

– Luì... ho scritto un'altra cosetta... dammi tosto il denaro e domani te la propongo... La stamperemo presto presto ... È uno scherzo riuscito, ti dico.

– Comme se chiamma?

Esitai un po' perplesso perché non avevo scritto niente. Poi rapido improvvisai:

– 'N Paraviso!

E avendo scorto sul suo volto di burbero benefico che gli era andato a sangue il titolo m'ingolfai a improvvisargli il soggetto con le prime chiacchiere che mi vennero in bocca:

– Domenica prossima faccio un'altra ascensione libera nel pallone di Spelterini. Ho immaginato di andare in cielo e chiacchierare col Padre Eterno! Ho già pronto tutto! Sarà un successo! Vedrai! Dammi i soldi... E domani...

Luigi Pierro garantì il danaro all'indomani mattina alla consegna dell'opera; il Russo fu costretto quella notte stessa, chiuso nello studio del direttore del «Pungolo» Jacopo Comin, a scrivere il poemetto che gli avrebbe assicurato un grande successo tra i critici e il popolo napoletano: dalle undici di sera, quando scrisse il titolo, fino all'alba, quando dopo averlo terminato, senza neppure rileggerlo, corse dal Pierro per lo scambio previsto.

3. *La finzione*

L'altezza raggiunta col volo e la visione dall'alto della terra e dei suoi abitanti, che pure gli suggerì successivamente una simpatica finzione in prosa¹¹, gli fece venire l'idea dell'incontro con il Padre Eterno in Paradiso. L'idea, la finzione si concretizzò rapidamente per l'impellente necessità di far fronte all'impegno economico. Fu una sorta di poesia improvvisata, creata sulle prime immagini che si presentavano alla mente, senza che l'insieme avesse una struttura ben definita. Il poeta in poche ore raccolse tutto sé stesso per creare “lo scherzo” che occupava la sua mente. Un'invenzione poetica, una finzione, “uno scherzo ben riuscito”, come aveva annunciato all'editore Pierro.

¹¹ Rinvio all'articolo *Quello che vidi*, firmato con lo pseudonimo “Il Palloniere”, apparso su «Masto Rafeale» il 27 maggio del 1900 e scritto dopo la terza ascensione nel pallone.

Il poemetto *'N Paraviso* ebbe una rapida diffusione e più edizioni: 1891, 1899 (II edizione interamente rifatta con illustrazioni di Vincenzo La Bella. Con l'aggiunta di 512 versi), 1909 (III edizione interamente rifatta con illustrazioni di Vincenzo La Bella), 1920 (IV Edizione interamente rifatta); questa del 1920 è l'ultima edizione curata dal Russo (tutte apparse presso Luigi Pierro), perché quella pubblicata nel 1924 presso l'editore Tommaso Pironti presenta un testo precedente (quello della terza edizione) con non pochi refusi tipografici. È meriterebbe un'edizione moderna, che è stata già approntata con una tesi di dottorato da Stefania Della Badia¹² nel 2004.

'N Paraviso fu presentato dal Russo in non pochi centri culturali italiani ricevendo ovunque un caloroso successo di pubblico e di critica¹³. Fu tradotto in tedesco da Paul Heyse e fu citato da Francesco Torraca nel suo *Manuale della letteratura italiana*¹⁴. A quest'opera appartengono gli unici versi salvati da Benedetto Croce nel giudizio negativo espresso sull'intera produzione poetica del Russo:

Rarissimo vi s'incontra qualche movimento poetico; e io non ne trovo nella mia memoria se non propriamente uno solo: il punto in cui, nel poemetto *In paradiso*, tra le altre anime che presso la porta attendono di entrare, è ritratto un gruppetto di sartine: *E na chiorma 'e sartulelle, / co' fangette e i' veste corte, / se cuntavano ridenno / comme va ch'erano morte...* / continuavano cioè nell'altro mondo l'allegro chiaccherio sulle faccende o novità della giornata, che questa volta erano proprio, cosa curiosa, le varie circostanze del loro morire. Il ridente spettegoleggiare soverchia qui anche la morte, riducendola a materia indifferente di chiacchiera¹⁵.

La critica ampiamente ha discusso questo pensiero crociano ed ha rivalutato negli ultimi anni la poesia e l'espressione dialettale del Russo, dissociandola dal paragone col Di Giacomo ed inserendola in quella fioritura letteraria del realismo e più propriamente del documento umano, così diffusa in prosa anche nella letteratura partenopea.

A me ora qui non interessa ritornare sulla polemica crociana, già altrove affrontata, ma sul valore del poemetto e sul suo contenuto, perché nell'insieme esso è una descrizione veristica della vita napoletana alla fine del secolo XIX, della quale si offre una maggiore veridicità perché colta non nei vicoli

¹² S. DELLA BADIA, *Ferdinando Russo. 'N Paraviso. Edizione critica*, tesi di dottorato di ricerca in Filologia moderna. Indirizzo di Italianistica, XVI ciclo, Napoli, Università degli Studi "Federico II" 2005.

¹³ Cfr. O. GIORDANO, *Ferdinando Russo* cit., pp. 49-54.

¹⁴ Cfr. F. TORRACA, *Manuale della letteratura italiana*. Appendice al vol. III: *Seconda metà del sec. XIX*, Sansoni, Firenze 1910, pp. 479-481.

¹⁵ B. CROCE, *Scrittori in dialetto*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Laterza, Bari 1954², p. 130.

e nelle piazze della città, ma tra le mura della cittadella del Paradiso, raccolta dalla voce narrante del Padre Eterno, di San Pietro e di non pochi santi cari alla cultura del popolo napoletano, ad eccezione di san Gennaro, inaspettatamente escluso da questa santa galleria. Terra e cielo, diavoli e santi, personaggi e storie di un popolo rivivono in un Paradiso, che è posto tra le nuvole, nell'alto dei cieli, ch'egli ha raggiunto con il volo nel pallone Urania, ma si muovono, parlano, ridono, piangono, con la medesima intensità affettiva terrena, ora sorretta dal male, ora dalla furbizia, ora dal pettegolezzo, ora dalla bontà che agita nei cuori dei partenopei¹⁶. Il Paradiso del Russo è una sorta di susseguirsi di scene presepiali, dove gli attori sono napoletani del suo tempo, che sono riusciti a contagiare con il loro esempio e con i loro discorsi persino i santi, che manifestano sentimenti, caratteri, movenze che appartengono alla cultura storica del popolo napoletano. Non c'è differenza tra i santi del Paradiso descritto dal Russo e gli abitanti di Napoli, terra di santi e di diavoli, accomunati dalla vita scanzonata figlia di una sapienza atavica. Persino "O vicchiarello", il Padre Eterno, agisce come un dolce vecchietto, sempre disposto ad accogliere le richieste di quelli che bussano alla sua porta; è pronto alla battuta, ma duro nei confronti dei santi e meno nei confronti delle sante; restio ad accogliere le istanze di novità proposte da san Pietro, il fidato portiere del Paradiso, nonché suo esecutore di ordini; dolce ad accogliere l'"alletteratto" poeta Ferdinando Russo, ch'era giunto davanti alle porte del Paradiso e che si impegna a parlare con "rispette" delle cose che gli vengono mostrate.

Il poemetto, a mio giudizio, è l'espressione profonda dell'animo di Ferdinando Russo, poeta e cantore della sua Napoli, ma anche una satira umoristica che ha al centro l'autore che fa esplodere i propri sentimenti e quelli di un'intera città.

Nell'insieme *'N Paraviso* è pur una satira sociale, ma anche la perseguita volontà di dimostrare che i gravi problemi che affliggono la società napoletana, quali la spavalderia camorristica, l'arroganza degli uomini di malavita sono anche vivi nel Paradiso e sono tratti caratterizzanti di alcuni santi che in terra altro di sé avevano espresso. In realtà per Russo il Paradiso non è altro che un paese, una città, *alter ego* di quella di Napoli. Spesso ti suggerisce l'idea che i malanni che affliggono Napoli attraverso il comportamento dei

¹⁶ Cfr. M. STEFANILE, *Ferdinando Russo e «'N Paraviso»*, introduzione a F. RUSSO, *'N Paraviso*, Bideri, Napoli 1964, pp. I-VIII; L. REINA, *Ferdinando Russo. Popolarità, dialetto, poesia*, Cassitto, Napoli 1960 (poi in ID., *Dalla fucina di Partenope: V. Padula, N. Sole, F. Russo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996); R. MARRONE, *Nella poesia di F. Russo l'universo napoletano*, in F. RUSSO, *Poesie napoletane*, edizione integrale a cura di ID., Newton Compton, Roma 1995, pp. 7-13; G. AMEDEO, *Ferdinando Russo. Il sorriso e la violenza di Napoli plebea e piccolo-borghese*, Tempolungo, Napoli 2000.

suoi abitanti sono poi ammessi dal Padre Eterno perché anche i santi sono agitati da simili sentimenti e danno vita ad episodi che, *mutatis mutandis*, richiamano quelli della popolazione partenopea. San Pietro, il portavoce del Paradiso, osserva con rabbia quanto fosse arretrata la società paradisiaca a causa della mancanza degli effetti prodotti dal progresso. Tuttavia, in questo mondo, privo di strumenti nuovi, si osserva egualmente la persistenza dell'arroganza, dell'atteggiamento camorristico, della superbia, anche se ha un'espressione nei fatti e nei pensieri meno truce di quella terrena. L'atteggiamento camorristico di san Francesco e di san Crispino non produce cadaveri, anche se è manifestazione di quella "nevrastenìa", «guaio niro 'e tutt' 'o munno» [terribile malanno di tutto il mondo], dalla quale il Russo fa derivare i mali.

'N *Paraviso* non ha una struttura organica; la prima edizione, quella del 1891, ha una discorsività tra i componimenti, che si perde nelle successive, perché il poeta vi inserisce nuove composizioni, create in un afflato compositivo diverso, così come rompe la primitiva musicalità con l'inserimento di ottave a rima alternata. Il poemetto non riprende nulla del più famoso viaggio dantesco in Paradiso. Il Russo vi è giunto per caso, quando era nel pallone Urania. Al grido del capitano Spelterini "Andiamo in cielo! Visitiamo il Re dei Re", il viaggiatore Russo si trova da solo tra le nuvole, mentre il pallone e gli altri compagni di viaggio erano spariti. "Chiano, chianillo", pian pianino inizia a camminare tra le nuvole quando vede volare un angelo. Segue il suo percorso e si trova davanti alle mura del Paradiso, dove avviene l'incontro col Padre Eterno. Il primo dialogo verte sulla sua presentazione, dopo aver dileguato il primo abbaglio di Dio, che lo credeva «Ferdinando arreto 'a Posta», mitico scrivano partenopeo del periodo borbonico, avvezzo ad ubriacarsi; «Songo Ferdinando Russo,/ 'o pueta dialettale»¹⁷. Il buon Dio ama poco il dialetto: «Pure ccà me vuo' zuca'/?/ Comme fosse a Piedigrotta?»¹⁸. Ma le insistenze del poeta e il suo impegno a dire la verità convincono il Padre Eterno ad avere fiducia in lui: «'Npertinente comm'a chisto,/ mai nisciuno è capitato!.../ Io so' sempe 'o stesso vecchìo,/ ma llà 'o munno s'è cagnato!-»¹⁹.

Inizia il viaggio nel Paradiso; attraversa una porta di cristallo e si trova immerso in uno spettacolo iridescente di gigli dorati e di fogliame di rose, dove tutto riluceva d'oro e d'argento e di splendente cristallo. Allo stupore del Russo il Padre Eterno gli dice:

¹⁷ «Sono Ferdinando Russo,/ il poeta dialettale».

¹⁸ «Pure qua mi vuoi prendere in giro,/ come fossi alla festa di Piedigrotta?».

¹⁹ «Un impertinente come questo/ non mi è mai capitato!.../ Io sono sempre lo stesso vecchio,/ ma giù il mondo è cambiato!».

- Ferdina', nce si ttrasuto?
 – Me dicette 'o Pat'Eterno -;
 – E sì 'o primmo da ch'è munno!²⁰

Grande privilegio è stato accordato ad un poeta dialettale: essere il primo al mondo a mettere piede in Paradiso. Neanche l'umiltà dantesca lo sostiene. Ed ecco san Pietro, il "guardaporte"; il Russo gli è presentato da Dio come un «alletterato» al quale bisogna far vedere il Paradiso, mentre egli si ritira per la stanchezza: «Io sto stracquo e me ne vaco,/ pe me fa' mezz'ora 'e suonno!/
 Nun fisca' cu 'o portavoce,/ peché dormo e nun risponno!»²¹.

Nel dialogo serrato con San Pietro, al quale aveva chiesto se il "portavoce" cui aveva fatto riferimento Dio fosse il telefono, simbolo del progresso terreno del tempo, il "guardaporte" inizia a lamentarsi delle assenze delle comodità, nonostante abbia gridato («allucato») più volte, ma invano, all'indirizzo del Sommo che era giunto il "secolo del progresso" e che anche in Paradiso era necessario modernizzare qualcosa. A san Pietro manca il gas, l'acqua di Serino, l'automobile, la bicicletta, l'ascensore, un teatro, le luminarie; insomma, il Paradiso non partecipa al progresso terreno. Neppure il vestiario necessario per il ruolo che ricopre gli viene concesso: non ha la livrea, il bastone col pomo d'ottone né il cappello col pennacchio. È un guardaporte agghindato all'antica, al quale è negato ogni pur piccolo guadagno: «Siente appresso: lucre, niente!/
 Ccà nun pàvano campagna,/ songo 'a somma d' 'e pezziente!»²².

La *lamentatio* di san Pietro è tutta terrena; richiama quella che potrebbe essere la *lamentatio* di un figlio nei confronti del genitore, di un operaio nei confronti del datore di lavoro. Non c'è nulla di paradisiaco; è costruita su parametri tutti terreni: l'ansia di possedere le novità, gli strumenti che rendono il vivere più comodo e più bello, ma anche la persistenza di abitudini e desideri dell'umanità che ancora calpesta la terra, come san Giorgio, che «ogne sera, 'mprofumato,/ allustrato e arricamato/ va facenno 'o 'nammurato»²³ o come san Raffaele «cu prutege 'e ppiccerelle,/ e va sempe trafecanno/ cu na chiorma 'e sfacciatelle»²⁴, tenendo lontano da questa goduria san Pietro.

²⁰ «Ferdinando, ci sei entrato?/ – mi disse il Padre Eterno –/ E sei il primo da che esiste il mondo!».

²¹ «Io sono stanco e me ne vado/ a fare una pennichella di mezz'ora!/
 Non chiamarmi col fischietto/ perché dormo e non rispondo!».

²² «Senti ancora: niente guadagni. Qui non pagano il soprassoldo: sono tutti pezzenti».

²³ «ogni sera, tutto profumato,/ con scarpe lucidate e camicia ricamata/ va in giro come se fosse un innamorato».

²⁴ «[...] che protegge la ragazzine/ e si dà sempre da fare/ con un bel gruppo di ragazzine sfrontate».

Il viaggio in Paradiso non si snoda attraverso un lungo percorso; breve è il cammino e pochi i santi realmente incontrati; di molti si conosce il comportamento attraverso il racconto di san Pietro e di sant'Antonio.

Il viaggio è appena iniziato quando san Pietro invita il visitatore a riposare nel giardino, al fresco e gli chiede se vuole bere del vino o un bicchierino di marsala, godurie di cui il Paradiso è pieno. Il Russo chiede, invece, altro: una colazione: «'A marennella/ me garbizza, santo Pa'!»²⁵. E, sollecito, san Pietro lo lascia nel giardino per andare a procurarsi la colazione. È a questo punto, mentre è in attesa, che incontra sant'Antonio in compagnia dell'abituale maiale, come la tradizione popolare e partenopea tramandano. Il santo lo invita ad andare via e a ritornare quando più tardi è possibile perché la vita in Paradiso è una noia. Eppure, lì si vive un clima di convivialità costituito da invidia, da continue lamentele, da dispetti, dal cicalio reciproco, dal desiderio del comando a danno degli altri. San Clemente è geloso di san Pasquale, mentre santa Chiara lancia accuse pungenti contro santa Caterina; san Francesco non consente a san Ciro di raccogliere neppure una rosa dal suo giardino; sant'Ivonne, protettore degli avvocati, si dimostra un abile imbrogliatore, mentre il Padre Eterno protegge santa Cecilia che suona continuamente il pianoforte disturbando la quiete degli altri. Ma questa protezione ora finirà perché Sant'Antonio, gongolando, annuncia che ora santa Cecilia smetterà di rompere perché viene messa la tassa sui pianoforti:

Meno male, frate mio
 Ca fernesce 'o scassa-scassa
 Pecchè 'ncopp' 'o pianefforte
 Mo nce mettono na tassa!²⁶

A questo racconto il Russo esclama:

Chiano chiano –dicet'io –,
 vui che càncaro accucchiate!
 Site sante tuttequante,
 e sti fforme ve tirate?!²⁷

²⁵ «La colazione mi piace, santo Padre!».

²⁶ «Meno male, fratello mio/ che termina questo continuo frastuono/ perché ora sui pianoforti/ mettono una tassa!».

²⁷ «Piano piano – gli dissi –,/ che diavolo mi dite!/ Siete tutte anime sante/ e vi lanciate parole così ostili?».

La risposta è terribile:

Peggio ancora!
 Ccà se tratta 'e menà 'e mmane!
 E si no, sciascione mio,
 è na vita manco 'e cane!²⁸

A questo clima di contumelie e di lotte intestine non partecipa una sola persona: la Madonna:

Essa sola è bona 'e core,
 te dà luce e te prutegge!

Tutt' 'e ggrazzie ca lle cirche
 T' 'e fa tutte 'e ll'aute ancora!
 Essa sola è cumm' 'o sole,
 te rischara e t'accalora!

Dice buono 'o ditto 'e vascio,
 quanno parla della donna!
 Una bona, nce ne steva,
 e' a facetteno Madonna!²⁹

Nella quarta composizione, dal titolo *'E fattarielle*, di appena 16 versi, San Pietro, ritornato con la colazione e col vino, trova il poeta in compagnia di sant'Antonio, che dichiara: «Sto cuntanno a stu signore/ quacche fatto d' 'o paese»³⁰. I tre siedono insieme, mentre i due santi «[...] na vota ognuno,/ sbacantanno 'e bicchierelle,/ tra nu surzo e na resata/ me cuntàino 'e fattarielle»³¹. I fatti, le vicende segrete del Paradiso, ascoltate dalla voce di san Pietro e di sant'Antonio, sono affidati a composizioni, che conservano una propria autonoma forma espressiva abbandonando quella dialogica delle composizioni precedenti.

Il primo fatto ha per protagonista la Madonna della celebre composizione *'A Madonna d' 'e mandarine*. È la storia dell'angelo che viene punito

²⁸ «Ancora di peggio avviene!// Qua si tratta di picchiarsi!// Altrimenti, mio caro,/ è una vita che non auguro neppure ai cani!».

²⁹ «Solo lei ha un cuore buono,/ ti dà ascolto e ti protegge!// Tutte le grazie che cerchi/ le esaudisce e ne aggiunge anche altre!// Lei sola è splendente come il sole,/ ti illumina e ti dà calore!// È vero ciò che dice il detto terreno,/ quando parla della donna!// Una sola c'era, che era buona,/ e la fecero Madonna!».

³⁰ «Sto raccontando a questo signore/ qualche avvenimento del paese [: del Paradiso]».

³¹ «[...] uno alla volta,/ svuotando i bicchierini/ tra un sorso ed una risata,/ mi raccontarono/ i fatti [del Paradiso]».

dal Signore per aver commesso qualche peccato; è rinchiuso “int’ a na cella/ scura scura” e san Pietro ha l’obbligo di tenerlo “a pane e acqua” per “vintiquatt’ore”, mentre a nulla è valso il suo intervento di richiesta del perdono perché, dice Dio, “si no ognuno se ne piglia!” E

Da la cella scura scura
L’angiulille chiagne e sbatte,
dice ’e metterser ’a paura!

Ma ’a Madonna, quando ognuno
Sta durmenno a suonne chine,
annascusa ’e tuttequante
va e lle porta ’e mandarine!³²

Gli altri fatti raccontati tendono ad evidenziare un atteggiamento *guappesco* che esiste nella consorterìa dei santi del Paradiso. E qui il Russo aderisce in pieno a quella sua poesia dedicata a raccontare le gesta della gente di malavita. L’arroganza dello *scarparo* (calzolaio) San Crispino nei confronti dell’angelo, che gli aveva portato le scarpe del Padre eterno da risuolare, diventa spavalderia guappesca nei confronti dello stesso Dio che si lamentava dell’erosità della richiesta di tre lire per mettere *’e mezze-sole*, ovvero per risuolare le scarpe. L’aut-aut del santo calzolaio non lascia altra possibilità: «’O pavate, o, n’ata vota,/ mo ve scose tuttecose»³³. Ovviamente san Crispino è “cammurrìsto”. Altrettanto lo è san Francesco d’Assisi; per san Ciro è «’o primmo cammurrìsto»³⁴ e «Se fa forte/ pecc’h è frate a Giesù Cristo»³⁵. Una rosa è il motivo della contesa.

Su questa tematica *guappesca* il poeta ritorna nella lunga composizione *’O bianchiere* (Il macellaio), che attende alle porte del Paradiso di essere chiamato per alcune ore. Quando giunge il suo momento ha una discussione con san Pietro, che viene sfidato nella classica lotta guappesca: la zumpata, l’assalto col coltello:

Te vulesse int’ ’a zumpata,
pietto a pietto, c’ ’o curtiello!
Scinne abbascio!³⁶

³² «Dalla cella buia buia/ l’angioletto piange e sbatte le ali,/ gridando di aver paura!// Ma la Madonna, quando ognuno/ sta nel pieno del sonno,/ senza farsi vedere da alcuno/ va e gli porta i mandarini!».

³³ «O pagate o vi scucio/ di nuovo le soles».

³⁴ «Il camorrista più forte».

³⁵ «Vanta forza/ perché è il fratello di Gesù Cristo».

³⁶ «Vorrei vederti nell’assalto,/ l’uno di fronte all’altro, col coltello!/ Scendi giù!...».

San Pietro accoglie la sfida per “non perdere il rispetto”, ma appena esce fuori si accorge che il macellaio è in possesso di «na curtella ’ chesta posta»³⁷ e, preso da paura, inizia a scappare inseguito dal macellaio per oltre un’ora. Il Padre Eterno, informato dell’accaduto, chiede ad alcuni santi di andare in soccorso di san Pietro, ma tutti si rifiutano. Ovviamente non conosciamo il finale della storia, ma sappiamo che anche i santi sono generosi nei confronti dei fratelli che hanno bisogno di aiuto nei momenti in cui è in pericolo la loro vita.

Le confidenze di San Pietro sull’essenza della Fede e sul diverso modo di intenderla, ricordando i discorsi che di tanto in tanto fa con Gesù, continua anche nel componimento *’O cusetore* (Il sarto), dove il portiere del Paradiso gli evidenzia la diversità del comportamento degli uomini del tempo attuale rispetto a quello dei tempi del percorso di Gesù sulla terra. Sono esempi del guasto comportamento morale degli uomini, ma anche della giustizia:

Mo chi arrobba na pagnotta
È nu latro e va ’n galera!
E chi arrobba ’ melione
Se nne va ’o triato ’a sera!³⁸

Tutto ormai è insanabile, persino il Padre Eterno non ne vuole più saper nulla:

Troppo assai me so’ apprettato!
Jesse ’o munno comme jesse!
Nun ne voglio cchiù sape’!³⁹

Intanto era trascorsa una giornata; il sole calava, ma non diventava buio, perché in Paradiso non scende mai la notte. La stanchezza prende il visitatore, ma san Pietro lo invita a fermarsi ancora un poco:

– E nun vuo’ vede’ cchiù niente?

Manco quacche amico tuio,
quacche bella figliulella...⁴⁰

³⁷ Coltello grosso usato dai macellai.

³⁸ «Ora chi ruba un pezzo di pane/ è un ladro e va in carcere!/ Chi ruba un milione/ Va a teatro la sera!».

³⁹ «Sono troppo dispiaciuto! Andasse il mondo come va!/ Non ne voglio più sapere!».

⁴⁰ «Non vuoi vedere altro?// Neppure qualche amico tuo,/ qualche bella ragazza...».

Così Ferdinando accetta e, salito su una nuvola rosata, vede verso il basso uno spettacolo indicibile: milioni di persone, uomini e donne, vestite all'antica (più de treciento e cchiù anne fa), di ogni condizione sociale, di ogni età, anche «angiulille nate muorte», avvolto in una luce splendente, mentre intorno si sentivano canti. Tra questi vede anche persone a lui note: il nonno, la serva Marianna, e il suo sarto, che reclamava ancora “mille e rotte lire” per gli abiti che gli aveva cucito.

La tendenza alla descrizione amorosa così presente nell'intera produzione poetica del Russo non poteva tacere in questo poemetto dove i santi sono ancora legati ai sentimenti terreni e, senza ritrosia, ne proclamano i desideri. Nella composizione *'O svenimento* il Russo, narrando la storia di una donna che chiede pietà per l'anima del marito, affinché entrasse con lei in Paradiso, ci presenta un san Pietro attanagliato dai sensi della bellezza femminile. La signora suscita in san Pietro qualche sentimento particolare:

Na signora 'mmaretata
 Era ' sabbato -, arrivaie.
 -*Tupp-tu...*- Signo' trasite! -
 - Guè, chell'era bona assaie!

- Cierti bracce! 'E ttrezze nere!
 - Ll'uocchie tante... Nu bisciù!
 - E che pietto! E che giancore!
 - Io... nun ne potevo cchiù!⁴¹

La donna racconta il peccato commesso dal marito, che trova tutte le giustificazioni agli occhi del mondo terreno. Il proprietario di casa non era certo uno stinco di santo; il marito, perdendo il controllo di sé, lo spinse per le scale uccidendolo. A fronte di questo patetico racconto san Pietro dichiara:

Io sentenno, m' 'a guardavo.
 Guè, chell'era proprio bella!
 Nu buccone 'e cardinale!
 Nu burriello 'e muzzarella!

⁴¹ «Una signora sposata/ Era di sabato - arrivò./ *Toc, Toc...* - Signora entrate!/ Mamma, com'era bona!/ Certe braccia! Certe trecce nere!/ Occhi grandi... Un gioiello!/ E che seni! E che biancore!/ Io... non potevo più a resistere!».

E te dico chiaro e tunno,
ca, si dipendeva 'a me,
l'avarria già cuntentata,
tu capisce lu pecché!⁴²

San Pietro comunica alla donna che non può consentire al marito di entrare in Paradiso, dove non ci sono assassini. A lei è concesso: «Trasite voi! Ve ggiuro/ ca ve faccio recrià!»⁴³. La donna sviene e san Pietro chiede aiuto all'arte medica di san Ciro. Questi si lascia prendere anche lui dalla bellezza della donna e «cu 'a scusa ca tastava [...] se pigliava 'o passaggiello»⁴⁴.

Il richiamo dei sensi non può trovare attuazione, come lo stesso san Pietro dichiara, perché è considerato peccato.

Continuando sul tema amoroso, un *viveur* come Russo, che nella società napoletana raccolse molte rose e le appese al collo di Afrodite, rubando un'immagine cara ad un suo direttore ed avversario amoroso, Edoardo Scarfoglio, il Russo, dicevo, non poteva tralasciare un riferimento diretto ad un suo amore, che incontra in Paradiso. La donna fortunata ad essere stata immortalata è Luvisella, che gli viene indicata da san Pietro, ammaliato dalla sua bellezza:

Basta, va', venimmo a nnuie...
Guarda ccà sta piccerella...
M'avutaie. – Madonna mia!
Si nu sbaglio... è Luvisella!⁴⁵

Così l'amante apprende che la donna, che per lui è «stata/ 'a cchiù mme-glia simpatia!», è stata uccisa da un colpo al cuore da Ciccillo, che aveva scoperto la tresca amorosa tra i due. L'improvviso scatto del poeta alla vendetta appena ritornato sulla terra è respinto dalla donna in nome del loro amore che ancora continua. E qui, in Paradiso, dove l'amore è stato premiato sul tradimento nei confronti del coniuge, il poeta le conferma ancora la sua passione. Il ricordo dei giorni terreni trascorsi tra le gioie dell'amore accompagna un dialogo tra i due in cui viene inserito inaspettatamente anche un altro poeta napoletano. Gli abitanti del Paradiso non conoscono ciò

⁴² «Io ascoltando la guardavo./ Senti, quella era proprio bella!/ Un boccone da cardinale!/ Un piccolo e morbido latticino!// E telo dico apertamente,/ che, se dipendeva da me,/ l'avrei già resa felice,/ tu comprendi il motivo!».

⁴³ «Entrate voi! Vi giuro/ che vi faccio divertire!».

⁴⁴ «Con la scusa che la visitava/ si prendeva lo sfizio di toccarle il corpo».

⁴⁵ «Ora basta, veniamo a parlare delle nostre cose.../ Guarda questa bella donna.../ Mi voltai. – Madonna mia!/ Se non sbaglio... è Luvisella!».

che avviene sulla terra. Luvisella, ricordando i giorni della felicità terrena, dell'abbigliamento, dei regali, delle canzoni, chiede al suo amante: «Dimme, mo che fa di Giacomo?/ – Ch' ha da fa'! Fa 'ammore e scrive!»⁴⁶. La tenerezza dei due amanti sfocia nella richiesta della donna, che si annoia in Paradiso, di essere raggiunta quanto prima: «Prega a Dio ca te chiammasse,/ saglieténne pure tu!»⁴⁷. I molti peccati frenano il focoso amante che dichiara di non essere gradito in Paradiso. Ma la passione li travolge ancora una volta; Ferdinando chiede un bacio, che la donna nega per non essere puniti da San Pietro; ma il Russo:

– Zitta, si'! Parla cchiù zitto!
E dammillo, nu vasillo!...
Accussì, senza rummore!
Piccerillo piccerillo... –⁴⁸

A san Pietro non sfugge il loro atteggiamento; lui è «Lazzarone scustumato!»; lei è «Faccetosta culumbrina»⁴⁹. Due espressioni entrate nella fraseologia del napoletano.

Invitato da san Pietro a continuare il viaggio, il poeta ogni tanto si girava per salutare la sua Luvisella, di cui esalta ancora la bellezza, distinguendola dalle donne di malaffare, di facili costumi. In un anno d'amore ha conosciuto bene la donna, espressione di bontà e di onestà, come la sua presenza in Paradiso conferma: «Luvisella ch'è na stella,/ 'n Paraviso nce po' stà!»⁵⁰.

Non è d'accordo san Pietro e fa un discorso generale sul comportamento degli uomini, di cui loro, il Padre Eterno e san Pietro, sanno tutto. È un lungo elenco.

E qui devo dare la parola al Russo; sono gli unici versi del poemetto in cui avviene una disamina sociale di Napoli; è la voce del cittadino che squadrina i problemi morali del mondo in cui vive e che conosce meglio degli altri per il ruolo svolto di “gazzettiere”, di “cronista”. Gli occhi indagatori di san Pietro sono quelli di Ferdinando Russo attento lettore del suo “paese”, del quale ha descritto qui nel Paradiso solo qualcosa. Ed ecco il discorso di san Pietro:

⁴⁶ «Dimmi, ora che fa di Giacomo?/ – Che cosa deve fare! Fa all'amore e scrive!».

⁴⁷ «Prega Iddio che ti faccia morire/ Sali quassù pure tu».

⁴⁸ «Zitta, mia cara! Parla più sottovoce!/ E dammelo un bacetto!/ Così, senza far rumore!/ Piccolo, piccolo...».

⁴⁹ «Sfrontata civettuola».

⁵⁰ «Luvisella che è una stella,/ può stare in Paradiso!».

Nui parimmo muolle muolle,
nce credite 'ndifferente,
ma, Teti', pe norma toia,
non ci sfugge proprio niente!

Tutt' 'e mbroglie, tutt' 'e 'nciuce,
tutt' 'e pile e tutt' 'e trave,
nuie sapimmo, bellu mio,
chi magn'òstreche e chi fave,

chi è canzirro, chi è 'mbruglione,
chi è cuntento d' 'a mugliera
ca cu 'e ffiglie zitellucce,
fa sagli' 'o cumpare 'a sera!

Cunuscimme all'affarista,
chi dà cinco e piglia ciento,
chi fa ll'arte 'e Micalasso,
chi s'avota a 'o meglio viento,

chi se veste da sant'ommo
e fa cose 'e curtellate,
'o bizzuoco fauzo e 'nzisto,
'e ssignore timurate

C' 'a vicchiaia se fanno sante
Pe scunta' 'e bbattaglie antiche,
cierti vecchie titulate
ca passéano 'ncopp' 'e viche...

Bellu mio, va', scinneténne,
pecché è meglio ca te lasso!
E si no, si troppo parlo,
tutt' 'o munno te scunquasso!

Putria farte na 'nzalata,
quanno 'a lengua nun mantène,
e tu doppo 'o vvai dicenno!
Chesto a mme nun me cunvène!⁵¹ –

⁵¹ «Noi sembriamo deboli deboli,/ ci credete estranei,/ ma, piccolo mio, per tua norma/ non ci sfugge nulla!// Tutti gli imbrogli, tutti i pettegolezzi,/ tutti i peli e tutte le travi/ noi conosciamo, bello mio,/ chi mangia ostriche e chi fave, // chi è uomo infido e chi è imbroglione,/ chi è felice con la moglie/ che con le figlie zitelle,/ fa salire l'amante di sera!// Conosciamo l'affarista,/ chi presta cinque

A Ferdinando Russo, quale cittadino napoletano, non conviene andare oltre; e san Pietro consiglia l'ospite di ritornare sulla terra, dopo aver salutato il Padre Eterno, che gli chiede

– E che ffai? Te dice 'o core
 – De turnarce doppo muorto?
 – Fosse 'o Ddio! Dipende 'a Vuie...
 – E va bbé, nun ghi' mai stuorto!
 Statte buono, e nce penz'io...
 Guardapo', accompagna a chisto!⁵²

Poi il saluto di san Pietro; è l'invito a rispettare i Sacramenti, a farsi gli affari propri, a non aver paura di niente. Per il resto, avere la buona fortuna ed un cervello funzionante, sarà compito di Dio. Su un uccello dalle ali grandi Ferdinando Russo ritorna e atterra nel quartiere Pennino, dove è accolto con sospetto da tutti i lavoratori del primo mattino, pronti a lapidarlo. Il poeta ha solo la forza di gridare il luogo della sua nascita per attestare di essere uno di loro: «Io so' nato abbascio Puôrto!». Non è un alieno, ma un verace napoletano, al quale è stato concesso da due reali avvenimenti della vita quotidiana di vivere una giornata in Paradiso.

e ricava cento,/ chi fa la vita e l'arte di Michelaccio,/ chi si volta al miglior vento,// chi si veste da uomo santo/ e fa azioni da coltellate,/ il bigotto falso e arrogante,/ le signore con timore di Dio// che in vecchiaia diventano sante/ per farsi perdonare le passate lotte,/ certi vecchi con titoli nobiliari/ che passeggiano per i vicoli...// Caro mio, vai, scendi giù,/ perché è meglio che ti lascio andare!/ Perché altrimenti, se parlo troppo,/ metto tutto il mondo sottosopra// Potrei dirti molte cose,/ poiché la lingua non si trattiene/ e tu dopo lo vai dicendo!/ E questo non mi è conveniente!».

⁵² «E ora che cosa fai? Ti dice il cuore/ – Di tornare qui dopo morto?/ – Volesse Iddio! Dipende da Voi.../ – E va bene, tu non tralignare mai!/ Stammi bene, ci penserò io.../ Portiere, accompagna costui!».

MATTEO PALUMBO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

UN'APOCALISSE NAPOLETANA:
MALACQUA DI NICOLA PUGLIESE

1. Negli anni Settanta del Novecento la letteratura a Napoli sembrava non uscire da uno schema saldamente fissato. La città era imprigionata nelle forme di una doppia identità, simile al ritratto che ne aveva fatto, anni prima, Domenico Rea. C'era, da una parte, la città plebea, feroce e animale, che avrebbe trovato un'estrema conferma nel romanzo *Ninfa plebea* del 1993, eco attenuata della potenza contenuta nei racconti di *Spaccanapoli* e di *Gesù, fate luce*. Dall'altra parte, c'era la Napoli della luce e del mare, la città posillipina di una borghesia sfacciatamente gaudente e dolorosamente inetta, di cui aveva fornito un quadro memorabile Raffaele La Capria con *Ferito a morte*.

Quando *Malacqua* di Nicola Pugliese esce, nel 1977, utilizza due modi alternativi di scrittura letteraria. Sono due modi intrecciati, che permettono di parlare di Napoli in maniera sorprendente. Da una parte Pugliese ricorre a una narrativa con un timbro magico particolarissimo, che ricollega il romanzo alla letteratura sudamericana e lo avvicina al clima delle sue storie meravigliose. Dall'altra parte richiama situazioni e scenari assurdi, evocando atmosfere inquietanti e senza soluzione, che hanno il proprio archetipo nell'opera di Franz Kafka.

Pugliese, ricordando anni dopo la genesi del proprio romanzo, avrebbe dichiarato: «Ero stanco di avere paura. Non volevo fare più il cronista». Quale sfida contiene questa affermazione? In che modo il rifiuto di essere cronista permette di raccontare Napoli in una maniera diversa, meno legata alle occasioni o alla testimonianza? La risposta a un'esigenza così urgente è l'invenzione di *Malacqua*. Per parlare di questo libro si possono scegliere due strade. La prima riguarda il tema su cui Pugliese fonda l'intreccio. La seconda riguarda lo stile, la forma, con cui mette in scena la storia che racconta.

La decisione di abbandonare la cronaca non implica semplicemente il passaggio da una sfera bassa di scrittura a una dimensione alta. Non è in gioco la volontà di allontanarsi dalla minuta descrizione dei fatti quotidiani per isolare quegli avvenimenti che appartengono alla grande storia. La questione implica, invece, un modo altro di raccontare l'anima della città e di rappresentare i suoi conflitti. Il richiamo a Kafka illumina intorno a una direzione precisa. Pugliese va oltre la registrazione degli avvenimenti. Piuttosto intende trasformare il racconto in un enigma sul senso delle cose. Il sottotitolo di *Malacqua* evoca, di per sé, uno sfondo misterioso. Illustra un incubo di cui la città diventa preda: *Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un accadimento straordinario*. In maniera quasi automatica l'*attesa* di un *accadimento* riporta al teatro di Beckett e all'infinito sogno di un Godot che arrivi per placare qualunque inquietudine. L'esperienza sregolata del disordine, quanto più è iperbolica, tanto più sollecita l'ansia di guarire. Se il disagio si amplifica, il desiderio di salvezza si fa più forte. Aspetta quella grazia che metta ordine e armonia nel caos del mondo.

Che cosa significa, allora come oggi, collegarsi alla grande letteratura europea e sudamericana per scrivere un libro su Napoli? Quali conseguenze produce l'adozione di un modello così impegnativo sull'immagine della città? Il punto di vista adottato consente, prima di tutto, di «passare a contrappello» (come direbbe Walter Benjamin) i miti della tradizione. Questi miti si identificano, naturalmente, con i predicati che hanno contribuito a fissare il quadro oleografico della città: il sole e l'azzurro del cielo, il mare, San Gennaro e l'intera mitologia che ne deriva. Proprio questi predicati sono esposti a una radicale e programmatica disintegrazione. In *Malacqua* il sole non c'è. Dovunque domina un'aria grigia. L'alba «violacea, decisamente livida, funerea»¹ (p. 11) stende un velo di lutto sulle cose e impedisce qualunque spiraglio di azzurro. Il mare è «un fetido stagno immoto, con gabbiani sopravvissuti che urlano e urlano: falcate bianche con forza contro il cielo e poi di nuovo giù, sconvolti, con questo dolore del mare che si portano dentro, con questa paura mattutina che si fa grigia, pesante, e nera, nera implacabilmente» (p. 8). San Gennaro, a sua volta, è «un povero vecchio stupido [...] con quell'ampolla sua del sangue che si scioglie a infastidire, a dividere i pensieri, a creare confusione» (p. 20). Questi elementi, che sono il rovescio dei luoghi comuni, fanno osservare la città controluce. Il flusso indistinto dei giorni pigri, banali, consueti si è spezzato. Una fenditura incrina

¹ N. PUGLIESE, *Malacqua. Quattro giorni di pioggia nella città di Napoli in attesa che si verifichi un Accadimento straordinario*, Tullio Pironti, Napoli 2013. Tutte le citazioni saranno indicate nel testo con il solo numero di pagina.

la percezione ordinaria della vita e lascia che irrompano l'incertezza, il rincorrersi magmatico degli eventi, l'imprevisto. La vita quotidiana precipita sull'orlo dell'abisso e filtra la realtà che la circonda attraverso il pericolo in cui è immersa.

2. Da questo punto di vista il romanzo di Pugliese conduce all'estremo limite la disgregazione dell'immagine classica di Napoli e del suo universo. La traccia di un mondo innocente, ignaro di inquietudini, autonomo nelle sue leggi di incondizionata libertà, è dissolta. Il sogno di una vita bella poteva ancora essere impresso sulla copertina di *Ferito a morte*, come essa si presentava per la prima volta ai lettori nel maggio del 1961. Proprio Raffaele La Capria ha sottolineato la valenza che l'immagine acquista nell'economia generale del romanzo. Il quadro di Klee mette in scena la fusione tra anima e vita, e tra desiderio, natura e felicità. Questa sintesi miracolosa è consegnata a un passato privato e fantastico. Rivive nell'illusione di un Eden primordiale e sublime, ritrovato interamente nell'acqua del mare. Quest'acqua diventa l'emblema dell'*harmonia mundi*. Questo scenario imprigiona i pensieri: come una malia, una sirena che, con il suo canto, corrompe e uccide. Questo stesso mare diventa una trappola, da cui è necessario staccarsi:

Quel mare ormai si è ammalato, ed è per Massimo senza avventura. Se il mare è il suo inconscio, anche il suo inconscio si è ammalato e non è più quello di una volta².

La rivelazione di un'acqua infetta, torbida come la mente del suo abitatore incantato di una volta, è il prologo di una metamorfosi, che trascina dentro di sé personaggi e città. Questo mare *ammalato* annuncia la Napoli piagata e purulenta, quale esiste nel teatro di Enzo Moscato, dove tutto sarà sfigurato e funebre. In *Rasoi* (1991), il mare, a sua volta, «immensa cancrena verde», perde la sua qualità e appare un «azzurro obitorio». Questa Napoli è posta agli antipodi di qualunque idillio. Agonizza all'ombra di una «Piedigrotta nera, Piedigrotta a lutto». E questo scenario è la *Malacqua* di Nicola Pugliese: «adesso questa pioggia che scendeva e scendeva era qualcosa di molto più duro e crudele, soprattutto piegava il capo a spingersi da basso, e il presentimento aveva perduto ogni connotazione di gaiezza, indubitabilmente. Non c'era più nulla da sorridere, con questa pioggia di adesso, più nulla in via definitiva, e anzi si rinsaldava nei pugni la durezza crudele di una domanda indistinta pesante» (p. 82).

² R. LA CAPRIA, *L'armonia perduta*, Mondadori, Milano 1990, pp. 88-89.

Giuseppe Pesce ha giustamente osservato: «Pugliese tornava infatti alle scelte di La Capria, per proporre un anti-romanzo dalle coordinate letterarie decisamente europee (Joyce, Kafka), coniugandole con una scelta linguistica di forte originalità, suggerita certamente da una lettura fresca del contemporaneo Stefano D'Arrigo»³. Come si può dare forma, linguistica e stilistica, all'incubo di *Malacqua*? Come può la scrittura restituire al lettore il trauma di un cataclisma? Attraverso quali risorse lo stile può trasmettere il rischio mortale, che avvolge l'intera comunità? Quale narratore occorre per raccontare le molteplici storie del libro?

Per dare sostanza alla finzione, Pugliese adotta uno stile spettacolare, che trasforma il romanzo in un'esperienza incandescente. Il narratore che assorbe e restituisce la pluralità delle vicende ha lo stile spezzato e irregolare che avrebbe una reincarnazione nevrotica dell'uomo del sottosuolo di Dostoevskij. Egli ingloba le vicende dei personaggi nel suo linguaggio frenetico e ossessivo. Questa voce ha tutti i segni di chi ha subito uno choc. Chi parla vive dentro un trauma, che ancora lo possiede. L'ansia incrina il ritmo regolare della frase. La deforma. La rende ossessiva come una nenia dolorosa. Le parole restano attaccate in bocca. Si ripetono. Si richiamano. Si susseguono come in una interminabile ecolalia. Basti uno solo tra gli esempi possibili:

«Queste case di pietra addossate al Castello, ma pure disdegnate e tenute lontane, da non confondere, oh no, da non confondere; né voci per la strada, né giochi di ragazzi, solo dalle finestre e dalle porte chiuse un lento bisbigliare, misterioso oscuro bisbigliare come di gente che complotta, che trama nell'ombra. Un urlo improvviso farebbe rovinare tutto in mare, tutto tranne il Castello, forse, e forse anche esso: labirintico urlo disgregato, sibilo disperato a interrompere, a tagliare. Questo sibilo lungo che si porta di dentro Andreoli Carlo con i pensieri suoi, e lui pensa di sì, ma nel chiarore il grigio si stempera, le particelle volano con volo breve, e sempre dalle finestre e dalle finestre e dalle porte chiuse questo brusio di voci, un bisbigliare attento, sospettoso: strisce di blu che scendono a premere l'asfalto, i pugni si rinserrano nelle tasche ad agitare, a fermare. Fin quando gli occhi non fanno le fusa al silenzio, questo silenzio, con il pensiero che se n'è fuggito, la strada dritta, con il Castello solo, solo e deserto: incantesimo dolcissimo e fermo come se fosse morte. Hai guardato di dentro: ed è forse l'attesa, sempre, un'attesa di morte?» (pp. 8-9).

Il lettore è risucchiato in questo mondo di deliri. Ne condivide l'ansia e la paura. Si sente lui stesso assediato dentro misteri di cui non ha la chiave.

³ G. PESCE, *Nicola Pugliese: dall'ambigua mitizzazione al recupero di Malacqua*, in «Critica letteraria», (2009), n. 4, p. 756.

Il racconto di Napoli forse è questo: la rappresentazione di un cattivo sogno in cui tutti sono coinvolti. La speranza che la notte finisca è solo attesa o presentimento. Al più, resistenza agli incubi e ai fantasmi che li popolano. Intanto, «tutta questa vita [...] se ne scivola via» e si può solo strappare il velo che ancora la copre, «interrompere il riflusso indecifrato, creare la frattura, l'attimo d'incertezza: voi da una parte, con gli spaghetti, i polipi affogati, dall'altra parte questa scintilla folle, senza motivo» (p. 8). E le voci miracolose che si sentono all'improvviso sono il riflesso dolente di «voci umane, ambigualmente umane, che irrompevano all'esterno in contorcimenti insoliti, in singulti inestricabili, suoni smorzati e cresciuti di sotto le gocce che l'acqua recava» (p. 20), simili a «un rantolo, e un sospiro lungo, e singulti, e parole smozzicate, e voci e voci che volevano dire, che volevano uscire, forse, e non potevano, non potevano, e quest'eco soltanto giungeva sulla strada, e le strisce grige del cielo quasi precipitando oblique, ma non precipitavano, no, un'impressione e nient'altro» (pp. 20-21).

3. Giuseppe Montesano, parlando una volta della *Pelle* di Curzio Malaparte, ha definito una specie nuova di orrore: «l'orrore illuminato a giorno, l'orrore ipervisibile»⁴. Dentro gli scenari di una realtà degradata bisogna imparare ad affondare lo sguardo. E il genere romanzo accompagna i lettori dentro le forme di questa vita ostentatamente menzognera. Ne rivela, con «rapsodica visionarietà», gli eccessi, ne mostra le pazzie senza alibi, illumina la farsa dolorosa in cui precipita. Parla con «l'altra voce, sgradevole, stonata, feroce, cupa, insistente»⁵. Una voce che si insinua in mezzo ai Carnevali finti e ne dichiara le tristi passioni. Corrode i suoi fondali illusori e li lascia cadere come pezzi di pelle malata.

Questa voce non è solo l'espressione di un lutto. Conserva la memoria di un bene sotterraneo, che scorre ancora in qualche angolo delle vite di tutti. Bisogna spiare qualunque traccia nello spazio che ci circonda, catalogare ogni frammento del tempo che abitiamo, conservare ciascun documento della storia che si muove intorno a noi perché il ricordo della vita resista. E il desiderio prende corpo negli stessi paesaggi della città e dei suoi luoghi mitici:

Il mare se n'era fuggito in una striscia grigia in lontananza, con luci fioche e stemperate anch'esse all'altezza di Capri, Punta della Campanella, Sorrento. Questo pensiero rovinava dolcemente da basso con i filamenti del lutto che portava, e riconduceva, e confondeva, e questa strana mescolanza c'era nell'aria, e nelle griglie

⁴ G. MONTESANO, *Prefazione* a C. MALAPARTE, *La pelle*, Utet, Torino 2006, p. XV.

⁵ Ivi, p. XXII.

dei fognoli, di morte e di avvenire, di consapevolezza dolorosa e di speranza. Com'è forte la vita in presenza della morte, come acquista coscienza, e si ribella, e ferma si alza a dire di no. E solo forse con questa presenza nera, che per il resto si trascina inerte, inerte o quasi, e altro e altro ci sarebbe da dire se non fosse adesso per via di questo presentimento oscuro e fastidioso dell'attesa. Perché è inutile girarci e rigirarci intorno, del tutto inutile: qui siamo tutti in attesa che succeda qualcosa (p. 53).

«Il senso è tutto qui»: un senso aperto, enigmatico, simile a «un nero rimorso, un interrogativo indistinto e privo di significato alcuno, niente, niente» (p. 150). Questa acqua nera rovesciata su Napoli può persino svanire, come un'allucinazione notturna che si arrenda al giorno che arriva. Tuttavia, simile a un *nightmare* sopravvissuto all'ultima pagina del libro, esattamente come accade nel grande film di Wes Craven, la finzione della mala acqua (come tema) e la traccia di *Malacqua* (come libro) sopravvivono nell'immaginario di ogni lettore: «Cosa ne sarebbe rimasto? Al più quest'eco flebile, questa malinconia nell'iride dischiusa a verificare la luce» (p. 150).

Come ammonisce l'epilogo del racconto *La nave nera*, posto all'ombra dichiarata di Kafka, niente resta uguale a prima e, «occorre dirlo, precarietà ci avvelena da quel giorno»⁶.

⁶ N. PUGLIESE, *La nave nera*, Compagnia dei Trovatori, Napoli 2008, p. 16.

PASQUALE SABBATINO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

MAURIZIO DE GIOVANNI E IL NOIR NAPOLETANO

1. Nella giornata di studi *Nel nome di Dante. Gli scrittori contemporanei rileggono la Divina Commedia* (Università degli Studi di Napoli Federico II, 3 maggio 2021)¹, Maurizio de Giovanni ha raccontato il suo Dante, definendolo padre del noir. L'albero genealogico del noir, così come è stato disegnato con le parole da de Giovanni nell'intervento *La giustizia in Dante e nel romanzo noir*², offre indizi per tracciare gli itinerari e cogliere le strategie dello scrittore nella narrativa e nel teatro.

Il raccontare appartiene alla quotidianità di tutti. Ma non si racconta «la norma», quello che già si conosce, bensì «l'eccezione, «la diversità», «la crepa», «l'ondulazione sulla superficie piana»³. E il crimine, cioè l'evasione dal «sistema di regole che la società si impone», è sostanzialmente un'eccezione, che ha alla base passioni costanti e universali dell'anima umana. La conferma viene dall'*exemplum* biblico che Maurizio de Giovanni è solito citare con sorriso amaro, con umorismo: «Io dico sempre che nel libro della *Genesi*, a pagina due, erano in quattro sulla faccia della terra e già uno aveva ammazzato un altro»⁴. E dal libro della *Genesi* si apprende che il crimine più diretto – in ogni tempo e in ogni luogo – è l'omicidio, che ha una sua fascinazione. Per questa fascinazione il racconto del crimine diventa il racconto di noi stessi, dell'imperfezione dell'essere umano e quindi il fulcro del noir e il segreto del suo successo.

¹ La giornata di studi, promossa dall'Ateneo federiciano e dall'ADI - Associazione degli Italianisti, è stata aperta dai saluti del Rettore Matteo Lorito. Ai lavori, introdotti e coordinati da Pasquale Sabbatino, hanno partecipato Maurizio de Giovanni, Arturo De Vivo, Alfredo Guardiani, Andrea Mazzucchi.

² L'intervento di M. DE GIOVANNI, *La giustizia in Dante e nel romanzo noir*, è stato pubblicato in «*Se tu segui tua stella, non puoi fallire*». *I grandi narratori raccontano il loro Dante*, a cura di A. Casadei, A. Morace e G. Ruozzi, Rizzoli, Milano 2021, pp. 69-77.

³ Ivi, p. 70.

⁴ *Ibidem*.

Nell'ambito della letteratura italiana Maurizio de Giovanni riconosce nella *Divina Commedia*, in particolare nell'*Inferno*, il testo istitutivo e paradigmatico, che mette in gioco i due elementi cruciali della narrazione nera. Innanzitutto, il raccontare i sentimenti che sono in ogni tempo – come invidia, gelosia, ossessione, – dall'inizio del loro concepimento fino alla violenta esplosione. I sentimenti appartengono a tutti. E i sentimenti possono portare al crimine. Il segreto del fascino dell'*Inferno* è nel comune riconoscersi da parte dei lettori nei sentimenti, nelle passioni, nelle emozioni che Dante rappresenta nell'attraversare il male nella storia.

In secondo luogo, la sospensione del giudizio, che, già attuata da Dante con assoluta determinazione e coerenza, è ancora oggi l'elemento radicale e identificativo della narrativa nera, impegnata nella ricerca e nella comprensione delle ragioni di un crimine, ma non nella contrapposizione manichea tra buoni e cattivi come alcuni credono erroneamente e per pregiudizio.

Dante, allora, per de Giovanni è il fondatore nella letteratura italiana del noir, di cui nell'*Inferno* si registra la nascita e l'evoluzione fino al punto più alto. In particolare, nel XXXIII canto⁵, a partire dall'orrore della «bocca» del conte Ugolino che rode continuamente e per sempre il cranio del nemico, l'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini, con ferocia disumana. La terribile immagine subito trascina i lettori dentro la narrazione, sin dai primi versi:

La bocca sollevò dal fiero pasto
 quel peccator, forbendola a' capelli
 del capo ch'elle avea di retro guasto.
 (*Inf.*, XXXIII, 1-3)

E poi, senza sosta e senza lasciar la presa, i lettori si spingono fino alla chiusura della tragica storia di un «padre» e dei «figli» (v. 35), di Ugolino lacerato dal dolore più grande che un padre possa provare in questo mondo nel vedere i tre figli innocenti (Anselmuccio, Brigata e Uguccione) morire di fame senza alcuna via d'uscita, come condannati:

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.
 Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti
 riprese 'l teschio misero co' denti,
 che furo a l'osso, come d'un can, forti.
 (*Inf.*, XXXIII, 75-78)

⁵ Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, vol. I: *Inferno*, Mondadori, Milano 1991.

Di fronte a queste sequenze, che compongono il perfetto romanzo noir di Dante, de Giovanni si interroga sulla sospensione di giudizio: «Dante guarda? Sì. Dante spiega? No. Nemmeno sappiamo perché, nemmeno ci dice il perché di quella condizione. Dante è inorridito? Sì. Ma è *splatter*? No, perché si ferma prima, si ferma sull'orlo, ben sapendo che l'orrore vero è nell'ipotesi dell'orrore, non nella visione dell'orrore. L'orrore è l'attimo prima. L'orrore è quel “poscia più che il dolor”»⁶.

È quello che avviene nel romanzo noir di Maurizio de Giovanni, che occupa un posto di primo piano nel panorama della letteratura italiana e internazionale, come provano le numerose traduzioni e l'accoglienza della critica. Il commissario Luigi Alfredo Ricciardi⁷, protagonista della prima serie noir, opera nella Napoli del 1931-1934, quando il fascismo imponeva le leggi e interveniva per manipolare indagini e processi, e poi, a partire da *Caminito. Un aprile del commissario Ricciardi* (2022) nella Napoli del 1939, quando l'Europa precipita nell'abisso della seconda guerra mondiale. Ricciardi ha il dono e la condanna di vedere in ogni angolo della città i morti di esecuzioni violente o passionali, di sentire il loro dolore e di ascoltare frammenti delle loro ultime parole che gli risuonano in petto come martellate.

Per caso, nella primavera del 1931, durante un'indagine, narrata nel romanzo *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi* (2008), il protagonista incontra due volte Eduardo De Filippo nel Teatro dei Fiorentini. Dapprima, la sera della penultima replica di *Uomo e galantuomo*, quando involontariamente assiste allo scambio di battute astiose e polemiche tra il capocomico Eduardo e il fratello Peppino nel corridoio che porta ai camerini degli artisti:

Avevano raggiunto il teatro. C'era più gente di quanta si aspettassero. La commedia era in cartellone da tempo, era un giorno lavorativo, ma la fama del capocomico era in espansione; il passaparola funzionava evidentemente benissimo. E poi, c'era il fatto che si trattava della penultima replica prima del trasferimento a Roma dello spettacolo; insomma il clima era di festosa attesa.

Ricciardi e Maione si qualificarono e si fecero indicare da una maschera l'ingresso degli artisti. All'interno, nello stretto corridoio sul quale davano le porte dei camerini, incrociarono attori e attrici già in abiti di scena, con in faccia la tensione che precede la rappresentazione. Parlavano concitati tra loro, ma fecero silenzio quando, da una delle porte, si affacciò un uomo nel quale Maione riconobbe il capocomico, da una foto apparsa sul giornale.

⁶ M. DE GIOVANNI, *La giustizia in Dante e nel romanzo noir* cit., p. 77.

⁷ Il personaggio nasce «un po' per gioco un po' per sfida dentro un racconto, *I vivi e i morti*, che vince un concorso di scrittura». Cfr. S. COLOMBO, «*Il mio commissario nato per gioco*». *De Giovanni e l'effetto Ricciardi*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 2021.

L'uomo aveva il viso bianco di cipria e due macchie di belletto rosato all'altezza degli zigomi, il colletto sollevato alla moda di dieci anni prima, la cravatta larga e colorata, la giacca con una toppa su un fianco. A onta dell'abbigliamento ridicolo, l'espressione era cupa: i baffetti e le labbra sottili, un sopracciglio molto arcuato sotto la fronte larga divisa da un'unica ruga verticale. Il brigadiere aveva letto che aveva solo trent'anni, ma ora, da vicino, gli sembrava assai più vecchio.

Il capocomico si rivolse a un uomo più basso, dall'aria allegra, che vagamente gli assomigliava.

– Sono amici tuoi, i signori? Ti sei messo pure a fare entrare estranei, adesso? Che vuoi fare, uno dei tuoi tavoli di carte in camerino?

Allargando le braccia e rivolgendosi al gruppo di attori che si era fermato più in là, l'altro sbuffò.

– E figurati se non era colpa di Peppino. Quello, pure se si mette a piovere, è colpa di Peppino. No, non li conosco i signori. Li sto vedendo mo' per la prima volta. Ma se me lo ordini, il tavolo di carte lo faccio lo stesso. Sarà più divertente che stare a sentire a te che ti lamenti di tutto.

La tensione si fece palpabile e il capocomico richiuse bruscamente la porta del camerino. Peppino, come si era presentato, si rivolse ai due poliziotti.

– Scusate. Quando l'istitutrice dava lezioni di belle maniere, mio fratello era sempre malato. Ditemi, desiderate?

Maione fece per parlare, ma Ricciardi gli mise una mano su un braccio.

– Siamo... amici del signor Romor, Attilio Romor. Sapete dove lo possiamo trovare?

Peppino fece una bella risata.

– Ah, questa è una notizia! Romor ha amici che non portano la gonna! Allora, vi deve dei soldi. Prego lo trovate nel camerino in fondo al corridoio. Quello più lontano da mio fratello.

E si avviò verso l'ingresso di scena.

Ricciardi e Maione si mossero nella direzione opposta⁸.

Il secondo incontro avviene la sera successiva, quando si apre il sipario e sulla scena appare Eduardo che recita un monologo. Il commissario subito percepisce «il magnetismo» del grande attore che cattura immediatamente il pubblico. Lo spettacolo prosegue con l'ingresso di Titina, «l'attrice protagonista, una donna di eccezionale bruttezza ma di grande bravura», e con un duetto vivace, dal «ritmo buono», dalle «battute secche e salaci»⁹.

Queste rapide annotazioni su Eduardo, Peppino e Titina, – dal 1931 formano la “Compagnia del Teatro Uморistico di Eduardo De Filippo” poi ribattezzata Teatro Uморistico I De Filippo e dal 1933 annoverano tra gli

⁸ M. DE GIOVANNI, *La condanna del sangue. La primavera del commissario Ricciardi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 254-256.

⁹ Ivi, p. 268.

estimatori Luigi Pirandello, di cui Peppino traduce in napoletano *Liolà e Lumè di Sicilia* e Eduardo *Il berretto a sonagli*¹⁰, – sono tessere preziose utilizzate da Maurizio de Giovanni per ricostruire i fermenti, che si registrano a Napoli, di una lettura umoristica della opacità del fascismo. Inoltre, sono utili perché ci rivelano la biblioteca dello scrittore, il quale crede fermente – come ha argomentato nel convegno *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*¹¹ – che la biografia artistica e autoriale di Eduardo fornisca «una lettura sotto traccia ma perfetta della storia morale di Napoli», «l'identificazione tagliente, artisticamente straordinaria, dello squarcio morale-etico che c'è stato tra le due città». Quella prima del 1945, quando contavano i rapporti familiari, amicali e sociali, «il dare agli altri una buona immagine di sé», rappresentata nelle commedie raccolte nella *Cantata dei giorni pari*. E quella dopo il 1945, dopo i ventiseimila morti sotto i bombardamenti, quando a causa della difficile sopravvivenza «l'individuo diventa il centro della vita» e tutti gli altri «sono potenziali nemici», come emerge nel passaggio dal primo al secondo atto di *Napoli milionaria!* e nelle altre commedie raccolte nella *Cantata dei giorni dispari*¹². Da allora l'egoismo ha preso sempre più il sopravvento lungo il secondo Novecento e nel XXI secolo «domina il nostro modo di vivere», segnato dalla preoccupante perdita dei valori fino a sprofondare nell'abisso. Quello raccontato in un'altra serie noir, il cui

¹⁰ Cfr. P. SABBATINO, *Luigi Pirandello e Peppino De Filippo*, in «Quaderni d'italianistica», XXXVI (2015), n. 1, pp. 193-232; *Gli Scarpetta e i De Filippo. Una famiglia di artisti*, a cura di G. Scognamiglio e P. Sabbatino, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2014.

¹¹ Cfr. M. DE GIOVANNI, *Quello che Ricciardi sa di Eduardo e quello che non saprà mai*, in *Eduardo De Filippo e il teatro del mondo*, a cura di N. De Blasi e P. Sabbatino, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 42-44.

¹² Lo scrittore racconta: «Sono andato a cercare la differenza tra il primo e secondo atto di *Napoli milionaria!* all'interno del tunnel borbonico, una galleria sotterranea che parte da Pizzozfalcone e arriva al parcheggio di via Morelli che fu usata come rifugio durante la seconda guerra mondiale. Percorrendo i cunicoli sotterranei si arriva nel primo grande spazio, che porta graffiato nel tufo “Noi vivi”: soltanto queste due parole, non un punto esclamativo, non una virgola, non un verbo. Ho visto ragazzi di tredici, quindici anni, quelli che avrebbero dovuto ricostruire il mondo nel dopoguerra: suona la sirena, devi entrare nel primo posto possibile, ci rimani per sedici, diciotto ore; le cucine, i letti, le brandine. Si esercitava persino la prostituzione. Sedici, diciotto ore sperando di non morire. E poi si usciva di nuovo al suono della sirena, si correva a casa, non si trovava nessuno, ci si sedeva ad aspettare non sapendo se i genitori, i fratelli, gli amici fossero sopravvissuti. Tutto ciò tre, quattro, volte alla settimana, per mesi, per anni, Una sofferenza che squarcia l'etica, l'onore, l'equilibrio» (ivi, p. 43). Nel convegno *Domenico Rea e il Novecento italiano* (Università di Napoli Federico II, 9-11 novembre 2021), promosso dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita dello scrittore, de Giovanni dichiara che per la costruzione degli anni Trenta si è ispirato anche a un altro dei «giganti» della letteratura italiana, Domenico Rea, e in particolare a *Spaccanapoli* e al saggio *Le due Napoli*, «una pietra miliare delle modalità del racconto di questa città». Cfr. *Conversazione con Maurizio de Giovanni*, in *Domenico Rea e il Novecento italiano*, a cura di V. Caputo, Federico II University Press-FedOAPress, Napoli 2023, pp. 251-263 (la citazione è alle pp. 253-254).

protagonista l'ispettore Giuseppe Lojacono, detto il Cinese, indaga nella Napoli dei nostri giorni e coordina la squadra dei Bastardi di Pizzofalcone, «un gruppo di poliziotti del commissariato di Pizzofalcone, agenti tra i “peggiori” per carattere, temperamento, qualità personali, affidabilità – da cui il soprannome di *bastardi* –, ma eccezionali quanto a doti investigative, capacità di risolvere casi e spirito di squadra»¹³.

Sin da queste due serie, la Napoli di Maurizio de Giovanni è una città plurale, con mille volti e una maschera, Pulcinella, con il labirinto dei vicoli e le piazze che sembrano palcoscenici, con i quartieri malfamati e quelli borghesi, con le tradizioni popolari e gli antichi mestieri coltivati e tramandati, con il disordine morale e il caos sociale. È una città reale, autentica, sospesa tra terra e cielo, inferno e paradiso. Da questo punto di vista Napoli è «una città molto dantesca»¹⁴, da una parte edificata su un inferno di magma, da cui emergono i Campi Flegrei, Ischia e il Vesuvio, dall'altra affacciata sul paradiso, con tutto l'azzurro del mare e del cielo. Tali caratteristiche rendono Napoli la città della «sospensione», la città tesa «perennemente, nel suo status di purgatorio» verso l'azzurro¹⁵. E, con mirate e funzionali strategie autoriali, de Giovanni proietta nella città i mutamenti e il disordine del mondo e la profonda crisi dell'umanità.

Le storie del commissario Ricciardi e dei Bastardi di Pizzofalcone danno corpo e anima al dolore e alla gioia, alla disperazione e alla speranza, al naufragio e alla ripresa del viaggio, alla guerra e alla pace, alla morte e alla risurrezione di ciascun uomo e dunque dell'umanità. I poliziotti di Maurizio de Giovanni penetrano nel buio delle anime dei personaggi e nel buio dell'anima della città, svelano verità terribili e misteri inquietanti che appartengono alla quotidianità, vanno alle radici dell'essere umano, che nella sua essenza è sempre lo stesso pur cambiando la superficie, e si impegnano a comprendere e a spiegare le ragioni di atti criminali. Ma poi sospendono il giudizio, consapevoli che i confini tra male e bene non sempre sono distinguibili. All'abilità investigativa uniscono una profonda cognizione del dolore umano, e ciò li avvicina alle vittime, e nel contempo rivolgono agli autori dei crimini uno sguardo carico di pietà e compassione, e ciò li avvicina ai carnefici.

Per questo noi lettori sentiamo i poliziotti di Maurizio de Giovanni uomini del nostro tempo e cittadini del nostro mondo. Con loro, «nostri compagni di strada»¹⁶, condividiamo le paure e le fragilità, le angosce e le miserie,

¹³ Cfr. S. COLOMBO, «*Il mio commissario nato per gioco*». De Giovanni e l'effetto Ricciardi cit.

¹⁴ M. DE GIOVANNI, *La giustizia in Dante e nel romanzo noir* cit., p. 75.

¹⁵ Ivi, p. 76.

¹⁶ Cfr. M. PALUMBO, *I detective dell'anima, da Ricciardi a Montalbano*, in «la Repubblica», 20 agosto 2017.

le disperazioni e le speranze, i pianti e le urla. Sono i nostri eroi vivi nella scrittura. Sono i nostri eroi della nuova epica noir. «Più che agenti dell'ordine – ha scritto Matteo Palumbo¹⁷ – sono piuttosto detective dell'anima». Di loro vogliamo sapere tutto, vogliamo ricostruire i frammenti delle loro vite di carta, ma per mettere insieme i frammenti della nostra vita. E con loro, noi lettori, vogliamo riappropriarci della profonda conoscenza del dolore umano, che ci avvicina a chi subisce ingiustizie, e dello sguardo carico di pietà e compassione, che ci avvicina agli autori di atti criminali.

La critica internazionale ha collocato il commissario Luigi Alfredo Ricciardi e l'ispettore Giuseppe Lojacono in una genealogia prestigiosa, dove troviamo Salvo Montalbano, il commissario di Camilleri che svolge il suo lavoro nella mitica Vigata, e Jean-Baptiste Adamsberg della scrittrice Fred Vargas, il commissario di brigata che indaga a Parigi. Pur operando in contesti diversi, Montalbano, Adamsberg, Ricciardi e Lojacono riprendono e sviluppano in modo autonomo il commissario Maigret, il grande modello creato da Georges Simenon, che per de Giovanni è «sul podio del Novecento»¹⁸, e di Simenon sono discendenti. Inoltre prendono le distanze dagli illustri e leggendari antenati, come Auguste Dupin di Edgar Allan Poe¹⁹ e Sherlock Holmes di Arthur Conan Doyle²⁰; l'uno, dall'«anima doppia» rivelatrice di «un doppio Dupin, un Dupin creatore e un Dupin analista», sorprende per la sua vastità di letture, l'altro privo di passioni circoscrive il sapere al ristretto ambito del lavoro. Secondo Holmes, il poliziotto, chiamato a sciogliere gli enigmi, deve svelare di volta in volta «il 'come' e il 'perché'» e ammanettare «il 'chi'», per risarcire «i lembi strappati dell'armonia universale» e incoronarsi «legislatore del cosmo turbato (Gesualdo Bufalino)»²¹.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ E aggiunge: «Più di Kafka, prima di Hemingway». C. SANNINO, *Perché dico Addio a Ricciardi*, in «Il Venerdì» di «la Repubblica», 12 luglio 2019, pp. 113-115 (p. 113).

¹⁹ Poe in *Gli assassini della Rue Morgue* delinea il profilo di Dupin, di famiglia illustre ma ridotto in povertà: «Il solo suo lusso erano i libri, che a Parigi son facili a procurarsi». Il «primo incontro ebbe luogo in un oscuro gabinetto di lettura della Rue Montmartre», spinti dalla «coincidenza di ricercare ambedue lo stesso libro molto raro e importante». Si cita da G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo*, Mondadori, Milano 1989, p. 318, p. 175.

²⁰ Conan Doyle in *Uno studio in rosso*, così descrive Sherlock Holmes: «La sua ignoranza era notevole quanto la sua cultura. In fatto di letteratura contemporanea, di filosofia e di politica, sembrava che Holmes sapesse poco o nulla. [...] Ma la mia meraviglia giunse al colmo quando scoprii casualmente che ignorava la teoria di Copernico nonché la struttura del sistema solare. Il fatto che un essere civile, in questo nostro XIX secolo, non sapesse che la Terra gira attorno al Sole mi pareva così straordinario che stentavo a capacitarmene». E Sherlock Holmes in risposta: «Ora che mi ha insegnato queste cose, farò del mio meglio per dimenticarle». E più avanti: «Lei dice che noi giriamo attorno al Sole. Se girassimo attorno alla Luna non cambierebbe nulla per me o per il mio lavoro». Cfr. G. BUFALINO, *Dizionario dei personaggi di romanzo* cit., p. 318.

²¹ M. PALUMBO, *I detective dell'anima, da Ricciardi a Montalbano* cit.

Va riconosciuto a Maurizio de Giovanni il merito di riscrivere al femminile il noir italiano. Agli invisibili appartiene Sara Morozzi, ex agente della più segreta unità dei Servizi, la protagonista ultrasessantenne di un'altra serie noir, che legge il linguaggio del corpo al di là di ogni menzogna, e interpreta i movimenti non controllati di labbra e gesti, che portano fino alle macerie sepolte nel cuore. L'invisibilità non è merito di Sara, ma una colpa degli altri che guardano solo ciò che è convenzionale. All'opposto Sara ama apparire come è e odia le maschere e le finzioni: non si tinge i capelli grigi, non si trucca, non usa scarpe con i tacchi e con la sciatteria dei suoi abiti dai colori anonimi non evidenzia le forme del corpo.

Eppure ha una bellezza velata e occhi profondi e azzurri, sempre nascosti agli altri, ma un tempo riservati all'«unico uomo» che l'ha fatta «sentire viva», al suo grande amore oramai perduto, per il quale Sara, incapace di vivere nella bugia, aveva rinunciato a tutto, abbandonando il marito e il figlio che ha rivisto soltanto sul tavolo di un obitorio. Ma non si è mai pentita di nulla e rivendica ogni scelta.

In questa serie, Sara si trova a fare i conti con il passato personale, scoprendo e affrontando la doppiezza del suo grande amore, e con la tragedia odierna dei rischi che corrono i bambini e gli adolescenti in una società segnata dal disinteresse della borghesia per la formazione dei ragazzi in *Sara al tramonto* del 2018. Inoltre Sara si trova a fare i conti con la storia recente e poco glorificante di un'Italia corrotta nelle sue istituzioni fondamentali, con le tante storie mai risolte dell'Italia negli anni Ottanta e Novanta, le storie di vittime innocenti e uccise dalle mafie perché sono al momento sbagliato nel luogo sbagliato e rappresentano la casualità del male. Come la storia di Ada in *Una lettera per Sara* del 2020 che trae ispirazione da quella vera di Graziella Campagna, alla quale il libro è dedicato, la diciassettenne sequestrata e morta ammazzata nel 1985 per aver scoperto involontariamente un foglietto del figlio di un boss. In tal modo Sara non è personaggio solitario, anzi diventa «protagonista di un mondo». E nel rileggere il suo passato potrebbe trovare la volontà e la forza di rivedere le sue prospettive future. E con lei tutte le donne.

Nei racconti *Un giorno di Settembre a Natale* (2013) e *Un telegramma da Settembre* (2014) de Giovanni ha creato il personaggio Mina Settembre, per poi trasformare l'assistente sociale, nata e cresciuta in ambiente borghese e snob ma operante nei popolari quartieri Spagnoli, in protagonista di una nuova serie di romanzi, a partire nel 2019 da *Dodici rose a Settembre*. Il narratore di crimini passionali sente l'importanza dello sguardo e dei sentimenti delle donne, che spesso sono sia il motivo dell'accensione del crimine sia le vittime del crimine stesso. E sceglie di non voltarsi dall'altra parte di fronte

a quello che succede nell'appartamento a fianco, trovando che l'indifferenza sia un cancro gravissimo, un male perverso.

Seguendo la protagonista, che ha ed esercita la virtù dell'ascoltare e dare attenzione agli ultimi, de Giovanni racconta gli esclusi dal processo dell'apparenza, della visibilità, gli emarginati dalla società e dall'economia, un mondo di ignorati, donne, anziani, bambini, senz'altro, un mondo che si coalizza e cerca quotidianamente di salvarsi. Così i popolari Quartieri Spagnoli, labirinto di vicoli oscuri e palcoscenico delle storie di emarginati che seguono il filo di Mina, la moderna Arianna, diventano la rappresentazione dell'intera città.

In questa stagione feconda del noir, diventato un movimento vero e proprio che racconta la diversificazione delle città d'Italia, dare centralità in due serie a due protagoniste comporta per lo scrittore l'assunzione di un nuovo osservatorio sulla città, sostituendo al punto di vista maschile il punto di vista femminile, la possibilità di conoscere la metropoli e i suoi quartieri con gli occhi, i sentimenti, le parole delle donne, ciascuna con la propria storia individuale che si intreccia con tante altre vite in un universo dove le ombre sono l'altra faccia della luce.

La scelta di de Giovanni è strategica. E da drammaturgo ed esperto di letteratura teatrale sa bene che dalla *Gatta Cenerentola* di De Simone, messa in scena nel 1976, l'ingresso della nuova Cenerentola nel Palazzo Reale ovvero l'assunzione del punto di vista femminile nella letteratura e nella società può dar vita a una storia di cambiamento, può segnare la fine del tempo della follia, della repressione e della guerra e l'inizio della faticosa costruzione dell'età della ragione, della liberazione e della pace²².

2. In ambito teatrale de Giovanni si confronta con i classici della letteratura italiana, europea e americana. *Mettici la mano* del 2021 nasce da una costola dell'atto I di *Napoli milionaria!* di Eduardo De Filippo²³, il «nume tutelare» del drammaturgo de Giovanni. Infatti ad apertura di *Mettici la mano* si legge la seguente scena, ambientata a Napoli durante i bombardamenti, nella primavera del 1943:

²² Cfr. P. SABBATINO, I «peli» della *Gatta Cenerentola* di De Simone e del Cunto de li cunti di Basile. Una parodia dell'illustre don Benedetto Croce, in «Quaderni d'italianistica», XXIX (2008), n. 2, pp. 73-92; ID., *La notte del mondo nel teatro di Napoli*, in «Rivista di letteratura teatrale», X (2017), pp. 25-33 (pp. 31-33).

²³ Cfr. P. SABBATINO, *La città e «tutte 'e paise d' 'o munno»*. Napoli milionaria! di Eduardo e Quelle giornate! di Peppino De Filippo e Maria Scarpetta, in ID., *Le città indistricabili. Nel ventre di Napoli da Villari ai De Filippo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007, pp. 223-253 (la citazione è alle pp. 238-244).

Napoli, primavera del 1943, metà mattinata. Un locale cantinato sotto il livello del suolo, in tufo, uno dei tanti nel centro storico della città. L'accesso avviene mediante una ripida rampa di scale, una decina di gradini con una porta che dà in una strada popolosa, forse una piazzetta all'incrocio di alcuni vicoli. Il locale è adibito a deposito e semivuoto, a parte qualche cianfrusaglia, un polveroso baule e un paio di sedie di legno e paglia malridotte. All'angolo opposto rispetto alla scala c'è una statua della Madonna Addolorata in gesso, miracolosamente salvatasi dalla distruzione di una chiesa vicina dopo un bombardamento e al momento sistemata in quel luogo, davanti alla quale brillano lumini e candele che, inizialmente, costituiscono l'unica fioca illuminazione della stanza.

All'esterno sentiamo le voci di una tipica giornata di primavera, in cui il popolo della città cerca una parvenza di vita normale in piena guerra; uomini, donne, bambini; gli ambulanti che propongono la merce; un pianino che suona una bella canzone, risate e sfottò. Il volto della Madonna, illuminato dalle candele, fa da triste e incoerente contrappunto a questa festa. All'improvviso l'aria viene squarciata dal lugubre suono di una sirena, che avverte dell'arrivo di una flotta aerea per l'ennesimo orrore della morte che arriva dal cielo. A un istante di attonito silenzio fa seguito l'assoluto terrore. Urla, richiami, rumore di passi in precipitosa fuga, ruote di carri e automobili in corsa per raggiungere i rifugi. La sirena non smette di suonare. Si apre la porta in cima alle scale, ed entra una figura incappucciata che si richiude in fretta il battente alle spalle e, al secondo gradino, impreca a bassa voce e si toglie le scarpe per poter scendere più agevolmente. Man mano che entra nella fioca illuminazione vediamo che si tratta di una suora, una monaca anzi, magra e di alta statura, che emette indistinti gridolini di terrore. Quando vede la statua della Madonna si getta in ginocchio, non prima di aver deposto con cura le scarpe a terra, e comincia a pregare in falsetto intervallando le parole con formule in latino maccheronico e scorretto e con urlotti di terrore a ogni risuonare della sirena²⁴.

Lo scorrere del tempo è scandito dal ronzio prima lontano e poi vicino di aerei in arrivo, dal cadere delle bombe distanti e dai boati sempre più forti delle esplosioni fino all'enorme fragore della bomba più vicina. E dei tre personaggi Bambinella, brigadiere Raffaele Maione e Carmela Caputo, i primi due provengono dalla serie del commissario Ricciardi:

Bambinella, un femminiello, figura tipica della cultura tradizionale popolare partenopea, cioè un maschio con atteggiamenti ed espressività marcatamente femminili. Ha un'età indefinibile tra i trenta e i quarant'anni, pesantemente truccato e vestito in maniera provocante, esercita la prostituzione e riceve le confidenze da tutta la gente del quartiere. A titolo puramente amichevole dà informazioni utili alle indagini alla polizia, o meglio a un poliziotto in particolare.

²⁴ M. DE GIOVANNI, *Mettici la mano*, in ID., *Tutto il teatro*, introduzione di R. Andò, Einaudi, Torino 2022, pp. 413-476 (la citazione è alle pp. 415-416).

Brigadiere Raffaele Maione, della Pubblica Sicurezza, tra i cinquanta e i sessanta anni, corpulento e brusco nei modi ma sensibile e solidale per natura. Sposato con sei figli, di cui una adottiva e uno, il maggiore, poliziotto come lui, morto in servizio molti anni prima²⁵.

Si ispira alla follia del *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes in *Il Don Chisciotte della Pignasecca*²⁶ del 2018. Le coordinate spaziali e temporali del testo, un quartiere popolare e la primavera del 1945, rimandano volutamente al secondo e terzo atto di *Napoli milionaria!* di Eduardo De Filippo²⁷:

Primavera del 1945, quartiere popolare e popoloso della Pignasecca al centro di Napoli. La città va lentamente riprendendosi dalla fine di una guerra che l'ha straziata profondamente, con oltre venticinquemila vittime per i bombardamenti e una liberazione difficile e terribilmente onerosa, La miseria è enorme, come la voglia di sopravvivere e di dimenticare. I reduci tornano alla spicciolata dai vari fronti di guerra, spesso feriti e mutilati, e si trovano di fronte a una città fatta di macerie e di ferocia, Il quartiere non fa eccezione: si va lentamente ricostruendo, ma la borsa nera e il contrabbando favoriti dalle forze di occupazione generano un'economia sommersa che governa il territorio, attraverso violenza e usura²⁸.

Nel 2017 rielabora e adatta *American Buffalo* (1975) del drammaturgo statunitense David Mamet, trasferendo la storia dalla periferia americana degli anni Settanta nella Napoli contemporanea. Ritorna sulla follia, ma per alzare un grido di libertà, nella riscrittura del 2022 di *Qualcuno volò sul nido del cuculo*, il romanzo del 1962 di Ken Kesey, che racconta e denuncia il trattamento coercitivo e le condizioni di vita dei pazienti in un ospedale psichiatrico dell'Oregon. Facendo tesoro delle metamorfosi del romanzo, – fu adattato al teatro nel 1971 da Dale Wasserman per Broadway e trasformato in sceneggiatura cinematografica nel film di Miloš Forman, interpretato da Jack Nicholson, oramai un classico nella storia del cinema, – de Giovanni riscrive il testo e trasferisce cronologicamente la storia nel 1982 e geograficamente nell'ospedale psichiatrico di Aversa. Nella riscrittura di de Giovanni, non sarà un ribelle nativo americano a rompere le catene del sistema repressivo praticato allora nei manicomi, ma il sudamericano Ramon Machado, approdato in Italia – come tanti altri

²⁵ Ivi, p. 414.

²⁶ Cfr. M. DE GIOVANNI, *Il Don Chisciotte della Pignasecca*, ivi, pp. 185-271.

²⁷ Cfr. P. SABBATINO, *La città e «tutte 'e païse d' 'o munno»*. *Napoli milionaria! di Eduardo e Quelle giornate! di Peppino De Filippo e Maria Scarpetta* cit., pp. 238-244.

²⁸ M. DE GIOVANNI, *Tutto il teatro* cit., p. 187.

migranti, ieri come oggi, – con il sogno di una vita migliore, da costruire in una nuova patria, che per la sua storia sia multi-etnica, multiculturale e multilinguistica²⁹.

Il silenzio grande del 2019 riprende il filo rosso dell'incomunicabilità all'interno della famiglia che attraversa l'intera opera teatrale di Eduardo De Filippo. In particolare in *Napoli nobilissima!*, dove il protagonista Gennaro Jovine, a lungo rinchiuso nel silenzio, alla fine si decide a prendere la parola. Nell'atto III, più volte riscritto, dopo che il ragioniere Riccardo Spasiano, stritolato dalla rete della borsa nera di Amalia, ha donato generosamente la medicina per curare la bambina gravemente ammalata di Amalia, e dopo la somministrazione accompagnata dalle parole del dottore («Mo adda passà 'a nuttata. Deve superare la crisi»)³⁰, Gennaro Jovine, rimasto solo con la moglie, sente il bisogno di parlare, ma «non sa di dove cominciare». Alla

²⁹ M. DE GIOVANNI, nell'intervento *Dal romanzo al teatro*, in «Rivista di letteratura teatrale», XII (2019), p. 167, spiega le strategie dell'adattamento teatrale, definendolo con un ossimoro «il fedele tradimento di una storia», necessario per presentare la storia del passato nel presente degli spettatori: «Nel mettere in scena *Qualcuno volò sul nido del cuculo* dovevo trovare l'universalità della storia: questa universalità sta nei personaggi. Mi serviva un evento sportivo, perché la scena più bella è quando i pazienti dell'ospedale ai quali viene impedito di guardare la televisione, se lo inventano quell'evento sportivo. Lo raccontano fra di loro e tutti quanti – e mi vengono i brividi solo a raccontarlo – fuggono dal manicomio, nonostante le urla dell'infermiera e delle guardie, che hanno spento la televisione. Loro vivono quell'evento sportivo, alla faccia di chi glielo vuole impedire, solo con l'immaginazione, senza servirsi di altro che dell'immaginazione, di questo strumento irrinunciabile, insopprimibile, di questa immaginazione senza bavaglio, di questa incensurabile immaginazione. Questo mi serviva. E allora il più grande evento sportivo prima della legge Basaglia era il mondiale del 1982: mi serviva l'urlo di Tardelli, mi serviva la finale con la Germania. Allora, il 1982: bene. Aversa: bene. Ospedale psichiatrico giudiziario. In questa cornice dovevo inserire la paura di vivere, che è il tema centrale del romanzo di Kesey. Il romanzo di Kesey racconta la paura di vivere delle persone e il sacrificio enorme di uno che di vivere non ha paura, il sacrificio enorme di una persona che vuole portare gli altri fuori dalla paura di vivere, l'evasione di questo indiano enorme che sradica un lavandino e lo usa per abbattere una finestra e per scappare. Il modo di raccontare tutto questo, il 'mio modo' di portare Kesey intatto allo spettatore e di rispettarne la volontà, era di cambiare il romanzo integralmente. Perché uno scrive per i contemporanei, non per i posteri. Kesey ha scritto per i suoi contemporanei e allora gli serviva il baseball, la guerra di Corea, le metafore della pubblicità, le Buick, le Cadillac. Servivano a Kesey. Dovevo rispettare il romanzo di Kesey portandolo a voi, che siete i posteri di Kesey. Per portarlo a voi dovevo cambiarlo. Vi ho raccontato tutto questo per spiegarvi le modalità rispettose con cui un adattatore deve stravolgere completamente la narrazione originale. Non avreste capito la storia di Kesey, se io la avessi rispettata troppo. Io ho preso la storia nella sua essenza basica e le ho messo intorno la cornice che vi serviva, che serviva agli spettatori. Ovvero il mondiale di Tardelli. Quando gli spengono la televisione, il protagonista racconta agli altri il gol di Tardelli che chiude la partita, senza sapere che quel gol è avvenuto. Perché la pazzia è visionaria. Questo è il mio modo di adattare. L'adattamento significa questo. È l'irrispettoso rispetto. È la sgrammaticata traduzione. È il fedele tradimento di una storia, per traghettarla da un tempo all'altro».

³⁰ E. DE FILIPPO, *Napoli milionaria!*, in ID., *Teatro*, II. *Cantata dei giorni dispari*, t. 1, a cura di N. De Blasi e P. Quarenghi, Mondadori, Milano 2005, p. 147.

fine «si decide» e pronuncia parole che arrivano direttamente al cuore di Amalia per l'analisi delle vicende familiari e al cuore degli spettatori e dei lettori di ogni tempo e di ogni luogo per l'elevazione del dramma di una famiglia di Napoli a dramma di «tutte 'e paise d' 'o munno», per la proiezione della tragedia e del lutto di Napoli come tragedia e lutto che stanno «scialanno pe' tutt' 'o munno»:

Ama', nun saccio pecché, ma chella criatura ca sta llà dintò me fa penzà ô paese nuosto. Io so' turnato e me credevo 'e trovà 'a famiglia mia o distrutta o a posto, onestamente. Ma pecché?... Pecché io turnavo d' 'a guerra... Invece, ccà nisciuno ne vò sèntere parlà. Quann'io turnaie 'a ll'ata guerra, chi me chiamava 'a ccà, chi me chiamava 'a llà. Pe sapé, pe sèntere 'e fattarielle, gli atti eroici... Tant'è vero ca, quann'io nun tenevo cchiù che dicere, me ricordo ca, pe m' 'e llevà 'a tuorno, dicevo buscie, cuntavo pure cose ca nun erano succiese, o ca erano succiese all'ati surdate... Pecché era troppa 'a folla, 'a gente ca voleva sèntere... 'e guagliune... (Rivivendo le scene di entusiasmo di allora) 'O surdato! 'Assance sèntere, conta! Fatelo bere! Il soldato italiano! Ma mo pecché nun ne vonno sèntere parlà? Primma 'e tutto pecché nun è colpa toia, 'a guerra nun l'hê voluta tu, e po' pecché 'e ccarte 'e mille lire fanno perdere 'a capa... (Comprensivo) Tu ll'hê accumuliate a vedé a poco â vota, po' cchiù assaie, po' cientomila, po' nu milione... E nun hê capito niente cchiù... (Apre un taretto del comò e prende due, tre pacchi di biglietti da mille di occupazione. Li mostra ad Amalia) Guarda ccà. A te t'hanno fatto impressione pecché ll'hê viste a poco â vota e nun hê avuto 'o tempo 'e capì chello ca capisco io ca so' turnato e ll'aggio viste tutte nzieme... A me, vedendo tutta sta quantità 'e carte 'e mille lire me pare nu scherzo, me pare na pazzia... (Ora alla rinfusa fa scivolare i biglietti di banca sul tavolo sotto gli occhi della moglie) Tiene mente, Ama': io 'e ttocco e nun me sbatte 'o core... E 'o core adda sbattere quanno se toccano 'e ccarte 'e mille lire... (Pausa). Che t'aggia dî? Si stevo ccà, forse perdevo 'a capa pur'io... A mia figlia, ca aieressera, vicino 'o lietto d' 'a sora, me cunfessaie tutte cose, che aggi' a fà? 'A piglio pe' nu vraccio, 'a metto mmiez' 'a strada e le dico: «Va' fa' 'a prostituta»? E quanta pate n'avesser' 'a caccià 'e ffiglie? E no sulo a Napule, ma dint' a tutte 'e paise d' 'o munno. A te ca nun hê saputo fà 'a mamma, che faccio, Ama', t'accido? Faccio 'a tragedia? (Sempre più commosso, saggio) E nun abbasta 'a tragedia ca sta scialanno pe' tutt' 'o munno, nun abbasta 'o llutto ca purtammo nfaccia tutte quante... E Amedeo? Amedeo che va facenno 'o mariuolo? (Amalia trasale, fissa gli occhi nel vuoto. Le parole di Gennaro si trasformano in immagini che si sovrappongono una dopo l'altra sul volto di lei. Gennaro insiste) Amedeo fa 'o mariuolo. Figlieto arrobba. E... forse sulo a isso nun ce aggi'a penzà, pecché ce sta chi ce penza... (Il crollo totale di Amalia non gli sfugge, ne ha pietà) Tu mo hê capito. E io aggio capito che aggi'a stà ccà. Cchiù 'a famiglia se sta perdendo e cchiù 'o pate 'e famiglia adda piglià 'a responsabilità. (Ora il suo pensiero corre verso la piccola inferma) E se ognuno putesse guardà 'a dint' a chella porta...

(mostra la prima a sinistra) ogneduno se passaria 'a mano p' 'a cuscienza... Mo avimm'aspettà, Ama'... S'adda aspettà. Comme ha ditto 'o dottore? Deve passare la nottata³¹.

In *Il silenzio grande* a prendere la parola è la domestica Bettina, che si mette a origliare. Non ha peli sulla lingua e affronta Valerio Primic, il capofamiglia che trascorre gran tempo della giornata nel suo studio, dove riceve la moglie Rose o Massimiliano o Adele, i figli. E vive tra i libri, di cui parla a se stesso, mentre è da solo in scena:

I libri sono l'arredamento della mente. Sono i mobili che contengono i sentimenti. Gli scaffali delle emozioni, gli sgabuzzini delle passioni. [...]. Io li sistemo, per esempio, per omogeneità emotiva. I libri che mi divertono qui, in basso a sinistra, così se abbasso lo sguardo per i pensieri li trovo e mi tiro su. Quelli che mi commuovono in alto, a destra, così li devo andare a cercare per forza, quando voglio sentirmi smuovere il cuore, e non ci inciampo per caso mentre sto cercando qualcos'altro, magari da consultare. Niente di peggio che inciampare nella commozione, così all'improvviso sembri un vecchio rincoglionito. Meglio metterli fuori dalla vista, i libri che commuovono³².

Bettina espone a Valerio le sue osservazioni sulla famiglia, che non è una commedia con parti da recitare e non è un ufficio con divisione di funzioni tra direttore, impiegato e commesso, anzi «in una famiglia non ci stanno confini»³³. Ritene che nei libri non c'è «tutto quello che si deve sapere» e spiega il suo punto di vista su che cosa Valerio è stato carente: «Nel silenzio, professò'. Nel silenzio. Il silenzio è una brutta malattia, e voi l'avete presa senza accorgervene. Comincia piano piano, il silenzio, e cresce sempre. Inva-de. Come una specie di tumore»³⁴. Dapprima si incomincia con «il silenzio piccolo» rimandando a un'altra occasione il parlare, e così «il silenzio piccolo diventa un silenzio grande, enorme. Si mangia tutte le parole, meglio che mi sto zitto, meglio che mi sto zitto ancora. Secondo me a voi questo vi è successo, professò': avete pensato sempre di più "meglio che mi sto zitto"»³⁵.

Nel trasferire le storie del mondo nel nostro microcosmo troviamo ancora una volta la conferma dell'idea che de Giovanni ha di Napoli, città singolare e plurale, capace di essere una e nel contempo di rappresentarle tutte. La città-mondo di de Giovanni appare come un groviglio di città indistricabili

³¹ Ivi, pp. 148-150.

³² M. DE GIOVANNI, *Il silenzio grande*, in ID., *Tutto il teatro* cit., pp. 6-7.

³³ Ivi, p. 30.

³⁴ Ivi, p. 31.

³⁵ Ivi, pp. 31-32.

dove sono presenti Babilonia e Gomorra ma anche Betlemme e Gerusalemme, la città del male e del vizio ma anche la città del bene e della virtù, la città reale ma anche la città dell'utopia, la città morente e avvolta dal buio ma anche la città che attende le prime luci dell'alba, l'inferno dei viventi – per dirla con *Le città invisibili* di Italo Calvino – ma anche ciò che «non è inferno» e ha bisogno di crescere nella coscienza di ciascuno e di tutti, nella coscienza individuale e in quella collettiva.

Nel raccontare e rappresentare l'inferno dei viventi, Maurizio de Giovanni è Maestro del noir, accanto a Camilleri, alla cui scuola si è formato³⁶. Maestro è lo scrittore che, nel raccontare storie che camminano sul filo di un equilibrio tra ambientazione, trama e personaggi, fa un passo indietro, per non invadere il campo, lasciando il posto ai personaggi, che hanno sempre tanto da dire e pirandellianamente chiedono all'autore di essere ricevuti e ascoltati.

Maestro è chi dipinge con le parole quadri di città, come Napoli, che, collocati in una ideale galleria d'arte da attraversare con la lettura, rappresentano un enorme spazio narrativo o un immenso palcoscenico teatrale, dove gli abitanti si trasformano in personaggi e ci raccontano il tempo in cui vivono, con i loro sentimenti, come invidia, gelosia, ossessione, con la tentazione del crimine che è nella natura umana.

Maestro è chi tiene abilmente uniti i molteplici orizzonti della narrativa e del teatro traendo nutrimento da una città-mondo che le contiene tutte, da un microcosmo che, nonostante abbia la configurazione di un dedalo fatto di frontiere nascoste, è capace per la plurisecolare ricchezza multi-etnica, multicultural e multilinguistica di rappresentare il macrocosmo.

Maestro è chi trae ispirazione da scrittori stellari, i supergiganti: da Stephen King la capacità di immettere l'irreale nel reale, il soprannaturale nella normalità, lo straordinario nel quotidiano per Ricciardi; da Ed McBain, l'autore dell'immaginario 87° Distretto della polizia di New York, l'abilità di portare avanti storie corali senza perdere di vista nessuno dei personaggi per la squadra dei *Bastardi di Pizzofalcone*; da John Le Carré il fiuto nel muoversi tra le menzogne della politica, gli ingranaggi del potere e i misteri della corruzione per Sara Morozzi, la donna invisibile che toglie il velo alla verità; da Donald Westlake l'idea e l'uso dell'umorismo che rende più reale i personaggi per Mina Settembre. Maestro è chi, nel trarre ispirazione dai supergiganti, crea uno stile proprio e diventa a sua volta un modello per i lettori di ogni latitudine, attratti dalla scrittura magnetica di Maurizio de Giovanni che ci trascina dentro sin dalla prima pagina senza poterne uscire più.

³⁶ Cfr. M. DE GIOVANNI, *La parola Maestro*, in «L'Espresso», 23 giugno 2019, p. 7.

Maestro è chi sulle orme di Camilleri e insieme a Camilleri, in una moderna Scuola d'Italia del romanzo e del teatro, «ha reso la letteratura di nuovo popolare» e ha portato «in libreria centinaia di migliaia di lettori che non sapevano di esserlo»³⁷.

Maestro delle nuove generazioni di scrittori e lettori che continuerà a formare. Maestro, anche se, con il suo sorriso commosso e commovente, è preso dal desiderio di replicare con una battuta che ho letto in una intervista: «Io de Giovanni lo rispetto molto. Ma non lo ritengo all'altezza»³⁸. Maestro, anche per queste parole.

«Maestro per sempre»³⁹. Maurizio de Giovanni lo dice di Camilleri. Noi, come lettori, possiamo dirlo di lui. E lo ringraziamo per gli indimenticabili eroi di carta che ci ha regalato in questi anni.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ C. SANNINO, *Perché dico addio a Ricciardi* cit., p. 115.

³⁹ M. DE GIOVANNI, *La parola Maestro* cit.

ANTONIO SACCONI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "FEDERICO II" DI NAPOLI)

FATTI E FINZIONI DELL'AVANGUARDIA FUTURISTA A NAPOLI. L'ESPERIENZA DI FRANCESCO CANGIULLO

1. La felice endiadi *Fatti e finzioni*, che funziona da insegna per governare e alimentare il convegno della Mod di quest'anno, potrebbe siglare, a mio avviso, in qualche modo, gran parte se non l'intera parabola del futurismo, della sua produzione teorica e inventiva (due aggettivi che nel movimento marinettiano, e potrei aggiungere in tutta quella che suol definirsi avanguardia storica, finiscono inevitabilmente coll'intrecciarsi, spesso col coincidere). Basterebbe citare come modello esemplificativo anche solo il manifesto inaugurale del futurismo che, come è noto, inizia con – e come – un racconto, un racconto mitico. Di qui discende la capacità marinettiana di fare del manifesto il campo privilegiato delle trasformazioni del genere narrativo e insieme dell'elaborazione programmatica.

Marinetti sembra comprendere quello che il Van Genneep dei «riti di passaggio» affermerà molti decenni dopo, cioè che il mito ha la capacità di «sopravvivere in un paradossale compromesso con il tempo storico, dal quale il tempo storico risulta rigenerato»¹. Il mito, per Marinetti, non è solo la narrazione di un racconto, una finzione, bensì una realtà vissuta, un fatto; nello stesso tempo non è solo una modalità di espressione, ma l'unica modalità idonea a registrare, affrontare e comunicare l'avvento traumatico della modernità. Nel su citato manifesto di fondazione del Futurismo Marinetti rievoca, presentandola come realmente avvenuta e insieme trasformandola in finzione narrativa, l'insonne smania, sua e dei sodali, di emanciparsi da una neghittosa condizione decadente. Solo la fulminea irruzione della macchina ha il potere di attrarre irresistibilmente quella pattuglia ribelle,

¹ A. VAN GENNEEP, *I riti di passaggio*, trad. it. di M.L. Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 153.

strappandola al richiamo del vecchio paesaggio². I primi due segmenti del manifesto, quello in cui la fattualità è esibita come finzione narrativa e quello progettuale, con le undici dichiarazioni normative esplicitanti la strategia generale del movimento marinettiano, trovano il loro momento di sintesi nel terzo, ampio brano, dominato da moduli di persuasione oratoria, attraverso i quali si incita il pubblico ad aderire al 'verbo' futurista. Naturalmente tra i tre livelli di discorso (narrativo, programmatico, oratorio) si producono non solo rapporti di successione, ma anche vere e proprie interferenze strutturali, per cui ciascuno di essi racchiude in sé elementi degli altri due. In tal senso nella storia delle forme espressive novecentesche il manifesto futurista si accampa come un genere totalmente nuovo, edificato sull'accumulo intrecciato di generi: una composizione di frontiera, intenzionata a far scaturire la fragorosa declamazione di palingenetiche ingiunzioni teoriche dalla messa in scena (e dalla conseguente liquidazione) di una sorprendente simulazione narrativa formalizzata sui tratti di un liricheggiante iperrealismo. Esso si candida, dunque, a luogo di trasformazione del racconto e insieme del discorso teorico, collocandosi, distinto, ovviamente, quel che vi è da distinguere, sul versante delle scritture novecentesche dell'ibridazione³. In questa maniera il manifesto «afferma l'impossibilità di un'arte che non sorga dal costante attrito dell'attività programmatica con l'esercizio del linguaggio»⁴, e potremmo aggiungere senza abuso interpretativo, dall'intento di incrociare fatti e finzioni. La volontà di elaborare una compiuta mitologia tecnologica, una ritualità magica rifatta a misura di una civiltà industriale non si traduce solo nel porre al centro del nuovo racconto mitico la divinizzazione della macchina, congegno che produce epifanie di miti: insomma nell'adeguare il linguaggio artistico ad un gesto assimilato ai cerimoniali iniziatici. L'obiettivo ultimo del discorso marinettiano è nella volontà di trasformare le nuove realtà incombenti sull'arte e sulla vita quotidiana nella materia stessa della finzione, di coinvolgere perciò nella sfera del mito le vicende, cioè i fatti, e gli epifenomeni dell'ora presente. Come si ricorderà, nel secondo manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna* la dimensione narrativo-allegorica non si limita, come nel manifesto di fondazione, a fare da prologo alle dichiarazioni programmatiche ma occupa la totalità della superficie testuale. Si tratta, tuttavia, di un meccanismo affabulatorio che amalgama, in un rapporto di

² Per un'analisi dettagliata del manifesto di fondazione del Futurismo mi permetto di rinviare a A. SACCONI, *Il mito della rigenerazione nel primo manifesto futurista*, in ID., «La trincea avanzata» e «la città dei conquistatori». *Futurismo e modernità*, Liguori, Napoli 2000, pp. 3-19.

³ Su questa tematica rimando a A. SACCONI, *Le metamorfosi del genere-manifesto*, in ID., «La trincea avanzata» e «la città dei conquistatori». *Futurismo e modernità* cit., 27.

⁴ F. BETTINI, *Analisi testuale del primo manifesto futurista*, in *Marinetti futurista. Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, a cura di «ES.», Guida, Napoli 1977, p. 79.

reciproca dipendenza, evento fattuale, fiction, teoria e incitamento oratorio. L'incipit consiste in un programmatico appello alla distruzione rivolto dal capo al drappello dei suoi adepti, definiti incendiari e chiamati, a differenza che nel primo manifesto, con il loro reale nome ad uno ad uno «nel rispetto dell'adunata militare»⁵:

Olà! Grandi poeti incendiari, fratelli miei futuristi!... Olà! Buzzi, Palazzeschi, Cavacchioli, Govoni, Altomare, Folgore, Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini, Pratella, D'Alba, Mazza! Usciamo da Paralisi, devastiamo Podagra e stendiamo il gran Binario militare sui fianchi del Gorinsankar, vetta del mondo!⁶

L'inscenamento dei militanti futuristi, in qualità di personaggi (qui nel segmento iniziale, determinati solo come allocutari, ma nel corpo del racconto attivati come veri e propri attori, soggetti di azione e di locuzione, recitanti se stessi, la loro natura empirica) attiva una narrazione autobiografica in chiave allegorica che ha come oggetto l'irresistibile seduzione dell'avventura futurista. Non mi soffermo sul fatto che il manifesto si strutturi come una sorta di racconto esotico, dispiegando il repertorio dei topoi salgariani⁷. Ricordo solo che per la realizzazione del suo sogno il manipolo di rivoltosi è disposto a prospettare, assieme al fantasmatico scompaginamento del vecchio mondo, il proprio titanico autoincenerimento. Sulla polarità morte-rinascita si dispiega la stessa forma narrativa, cioè il veicolo prescelto per esprimere le rinnovate possibilità dell'operare artistico che il manifesto proclama. Essa è connotata da un impiego vertiginoso dell'enfasi e dell'iperbole, quasi ad offrire una sua rappresentazione estrema ed autodissolvente, in vista di un rinnovato codice espressivo. Su tale impostazione sarà ideata e messa in atto la lunga serie di manifesti che scandirà la storia del futurismo dalla nascita fino ai suoi ultimi sviluppi, siglandone la vasta area di interessi volti a rifondare non solo i criteri dell'attività intellettuale ma la totalità della condizione antropologica e comunitaria. L'occorrenza di precise modalità strutturali rende il manifesto futurista una sorta di genere letterario, un topos dell'avanguardia novecentesca, organizzato sull'interazione tra teoria

⁵ L. BALLERINI, *La piramide capovolta*, Marsilio, Venezia 1975, p. 18.

⁶ F.T. MARINETTI, *Uccidiamo il Chiaro di Luna*, in ID., *Teoria e invenzione futurista. Manifesti. Scritti politici. Romanzi. Parole in libertà*, a cura di L. De Maria, prefazione di A. Palazzeschi, Mondadori, Milano 1983², p. 14.

⁷ «La scalata della montagna, la morte improvvisa del giovane che ha raccolto un fiore misterioso, l'inondazione della pianura, l'orgia del sangue rinviano direttamente alla jungle, alle ascensioni, alle catastrofi, ai misteri dei romanzi di Sandokan, dei corsari, degli indiani» (R. RINALDI, *Miracoli della stupidità. Discorsi su Marinetti*, Tirrenia Stampatori, Torino 1986, p. 19). Sul riciclaggio delle forme ottocentesche del romanzo d'appendice di specie salgariana si veda anche A. SACCONI, *Le metamorfosi del genere-manifesto* cit., in partic. p. 30.

e invenzione, e insieme sulla specularità tra evento e affabulazione. Tutto questo si evince anche dall'intensa opera di propaganda tramite la quale Marinetti promuove e impone l'azione del suo gruppo: pubblica testi e manifesti, invia rapporti alla stampa, organizza conferenze, mostre di pittori futuristi, declamazioni e quella sorta di *meetings* che sono le famose serate futuriste. Alcune trovate pubblicitarie precorrono gli odierni sistemi di cattura del pubblico: è il caso degli immensi volantini, che nel 1909 invadono le maggiori città d'Italia annunciando a grandi lettere rosse semplicemente «Il Futurismo – F.T. Marinetti», con lo scopo evidente di creare un orizzonte d'attesa. Clamorosa è anche la declamazione del manifesto *Contro Venezia passatista* fatta da Marinetti attraverso un megafono (e annunciata da tre squilli di tromba) dall'alto della Torre dell'orologio di Venezia. In coerenza con tali sollecitazioni progettuali il Futurismo rivendica il diritto a penetrare in tutti i settori dell'attività umana. Non c'è versante culturale o aspetto del costume che i futuristi lascino intentato: ideologia e azione politica, sfera del 'privato', teoria e critica letteraria, poesia, romanzo, teatro, pittura, scultura, architettura, urbanistica, design industriale, musica, cinematografia, scenografia, radiofonia, scienza, danza, arredamento, moda e perfino cucina. In questa capillare e proteiforme espansione saltano le frontiere non solo tra le varie arti, ma anche tra fatti cosiddetti reali e finzioni: i fatti si trasformano in finzioni fattuali e le finzioni in fatti finzionali fino a stabilire tra loro un rapporto di speculare reciprocità. Ho accennato alle serate futuriste, veri e propri comizi poetico-politici che, organizzati come vere e proprie tournée da Marinetti in veste di impresario sulla ribalta di teatri di diverse città, sfociano quasi sempre in tumulti e incidenti. Il loro programma prevede l'esecuzione di brani musicali, la declamazione di manifesti, liriche, parole in libertà, ma anche riferimenti ad eventi del costume e della politica. Al centro delle iniziative la necessità della fusione scena-pubblico, la volontà di coinvolgere il pubblico nell'azione proposta dalla scena. Naturalmente il rifiuto di separare palcoscenico e sala si risolverà nell'esercizio di un'aggressione del primo elemento (occupato dai futuristi) sul secondo (luogo di concentrazione dei passatisti). Si potrebbe continuare rintracciando modalità di intersezione tra fatti e finzioni in un'altra forma d'arte anche essa al centro degli interessi futuristi, cioè il cinema. Cito solo il film *Vita futurista*, realizzato nel 1916, regista Arnaldo Ginna. Ad interpretarlo nel ruolo di se stessi, cioè di attori di un cinema-verità, prefiguratore, in talune sequenze, di una vera e propria candid-camera, oltre a Marinetti e a Giacomo Balla, esponente del drappello di pittori futuristi della prima ora, sono chiamati gli animatori del secondo futurismo fiorentino, Remo Chiti ed Emilio Settemelli. È il caso della sequenza ambientata al ristorante fiorentino di Piazzale

Michelangelo, nella quale un inconsapevole cliente inglese interviene in soccorso di un vecchio signore (in realtà il futurista Lucio Venna travestito), oggetto fintamente di scherno da parte dei futuristi⁸.

2. È il caso di dire ora qualcosa su Napoli, dove si svolse al Teatro Mercadante una famosa serata, la quarta, dopo quelle di Milano, Trieste e Torino, molto burrascose. Francesco Cangiullo darà vent'anni dopo uno scanzonato e assai partecipe resoconto narrativo del clima effervescente dell'happening svoltosi nel 1911 nel teatro napoletano in un libro intitolato *Le serate futuriste*, che ha un sottotitolo estremamente eloquente ai fini del nostro discorso: «romanzo storico vissuto». Leggo qualche passaggio:

Il teatro del mio paese, in Piazza Castello, beccheggiava in una libeccinata di folla folle. Due ore prima che si mettesse porta, marosi umani forzavano gli ingressi fino a scalciarli. Gli interni dei palchi scoppianti di pubblico sovraeccitato sembravano i crepacci del teatro pericolante, nei quali crescevano ciuffi selvaggi d'umana erba malefica. La platea tumultuava serratissima, accatastata. Un frastuono piedigrottesco di urla, di trombe, «putipù» gonfiava il Mercadante come una spaventosa zampogna che da un momento all'altro dovesse anche lei scoppiare assieme al nubifragio in cui tutti sbraitavano: «Pazzi, Reclamisti, Buffoni». Tutti urlavano che sarebbero venuti fuori, al levarsi del sipario, mentre in realtà i matti erano in teatro⁹.

Ma chi è Cangiullo, lo scugnizzo futurista, come lo definì Marinetti, che vedeva nella sua verve pulcinellesca, nelle sue audacissime invenzioni la possibilità di aprire nuovi varchi alla sensibilità creativa dell'avanguardia?¹⁰ Quando è cooptato nel movimento futurista Cangiullo ha nel suo curriculum una precoce, vivace attività di canzonettista. All'epoca Napoli è una delle capitali europee del Teatro di Varietà. Il teatro permette di rivedere una questione fondamentale nella progettualità futurista, relativa alla coesistenza, accanto all'idea di una metropoli fervidamente produttiva, economicamente operosa, industriale, nordica, con epicentro a Milano, di una città di connotazione meridionale in cui si dispiega un'altra tipologia di vitalismo, in cui predomina un estro irriverente, passionale, ludico-anarchico, come

⁸ Su questi eventi preziosi gli studi pionieristici di M. VERDONE, *Cinema e letteratura futurista*, Bianco e nero, Roma 1968, in partic. le pp. 103-112, e le indagini ulteriori di G. LISTA, raccolte in *Le cinema futuriste*, Éditions Paris Expérimental, Paris 2008 (cfr. in particolare su *Vita futurista*, pp. 27-40).

⁹ F. CANGIULLO, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, Ceschina, Milano 1961, pp. 45-46.

¹⁰ Riprendo qui alcune delle tematiche relative all'esperienza futurista di Cangiullo indagate in A. SACCONI, *Lo spettacolo futurista a Napoli: le invenzioni di Francesco Cangiullo*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLII (settembre-dicembre 2013), n. 3, pp. 187-196.

quello che mette in atto nella sua produzione teatrale Francesco Cangiullo. L'industria culturale del capoluogo campano, la cui dimensione è pienamente moderna, affida la sua dinamica e incisiva espansione europea al settore della canzone, del *Café Chantant* verso cui il giovanissimo Cangiullo si sente orientato. Il vissuto artistico di Cangiullo, le sue esperienze cabarettistiche lasceranno più di una traccia nella *vis* istrionessa del Cangiullo parolibero e teatrante futurista. Una singolare testimonianza è offerta da *Cocotta futurista* «Scherzo parlato e danzato per Café Chantant» di cui Cangiullo scrive versi e musica¹¹. Quel titolo lascia il segno sul suo primo libro di poesia di «vaga ispirazione palazzeschiana»¹², *Le cocottesche* del 1912, che si presenta corredato, oltre che di lettere accessorie di Marinetti e Armando Mazza, di una prefazione appunto dell'autore del *Codice di Perelà*. Palazzeschi, introducendo il volume, vi rintraccia, oltre all'«originale e naturale ingegno, un'ironia amarissima moderna»¹³.

Evolvendo verso forme di spettacolo più articolate e sapientemente preorganizzate, in linea con l'evolversi delle teorie futuriste, le serate si configurano come vere e proprie performance: tali saranno quelle allestite a partire dal 1914. La prima fu la sorprendente messa in scena del poema fonoparolibero *Piedigrotta* di Cangiullo nella Galleria Sprovieri di Roma, replicata, il 29 marzo 1914, a Napoli qualche mese dopo. Lo spettacolo, ispirato a quella che a quel tempo era la festa più popolare di Napoli e consegnato a modalità che preannunciano le serata dadaiste che di a qualche anno si sarebbero tenute al Cabaret Voltaire, è incentrato sull'assemblaggio degli elementi più disparati: musica, rumori, gesti, voci, colori. Il duo Marinetti – Cangiullo, davanti a un fondale dipinto da Balla, declama una serie di onomatopее di taglio futurista mentre sopraggiungono altri futuristi come Depero, Balla, Folgore, D'Alba, tutti provvisti di cappelli colorati e in ginocchio per impersonare i detrattori del futurismo, considerati nani dell'intelletto. Ma è il testo che dà forma ad una festa per l'irrompere in esso, impetuoso e assordante, della folla e degli scugnizzi, reso con una caotica e suggestiva baraonda di vocaboli e segni che si risolvono nella pagina e nella foga concitata della dizione, come scaturenti gli uni dagli altri. L'ossessivo protagonismo della folla si esprime attraverso «una vera e propria orgia di sensazioni dal calore al peso all'odore fino al rumore e al calore»¹⁴. Al centro di tutto sono il boato della folla e gli

¹¹ Testo e spartito della 'canzonetta' si leggono in M. D'AMBROSIO, *Nuove verità crudeli. Origini e primi sviluppi del futurismo a Napoli*, Guida, Napoli 1990, pp. 393-395.

¹² C. SALARIS, *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1992², p. 87.

¹³ A. PALAZZESCHI, *Prefazione*, in F. CANGIULLO, *Le cocottesche*, Edizioni Giovani, Napoli 1912, pp. 8-10.

¹⁴ L. CARUSO, *La magica festa di Francesco Cangiullo*, in F. CANGIULLO, *Piedigrotta*, rist. anastatica, a cura di L. Caruso, Salimbeni, Firenze 1978, pp. X-XI.

strumenti spesso improvvisati, funzionali a conferire maggiore forza al frastuono che Cangiullo ricrea attraverso un uso parossistico dell'onomatopea, dando ad essa anche musicalmente il tempo. L'autore riesce a rendere a livello visivo e fonetico il vortice di sensazioni, connotanti il fragore causato da urla, commenti e parolacce. Ne nascono vere e proprie detonazioni pirotecniche, di specie barocca e barbarica. Singolari effetti visivi si susseguono nel testo alternati a note musicali e stravaganti sonorità, in ottemperanza alla prassi futurista di ibridare parole d'ordine e loro messa in opera. Traboccante di parole in libertà lo spartito verbale di Piedigrotta si fa *affiche* pubblicitaria di eventi teatrali, accoglie dentro di sé brandelli di canzoni, urla della strada, concatenazioni analogiche, allocuzioni dialettali, tarantelle. Nella frenesia vitalistica rientra anche il cibo con la trascrizione parolibera di alcune pietanze. Nel dizionario cangiulliano ai lemmi gastronomici si intrecciano turpiloqui che diventano quasi un puro suono collaborando all'intento liberatorio che la festa di Piedigrotta deriva dagli antichi riti carnevaleschi:

melezane fritte [...]

peperoni arrostiti [...]

MELLOoO°OOO°OoOOO°OoOOO°NI

festoni-trofei-pendentifs-appese di cotogne melagrane verderame di paletti di fichidindia-portaspilli di **UVA NERA** cumm'a ll'**UOCCHIE** 'e Catarina di **UVA BIANCA** come le **LAGRIME** della

MADONNA NERA¹⁵

[...]

Frittelle

Carne-cotta

piramidi di merda di Fichidindia piramidi-occhi di gatti di uve munizioni di **MEL-LONI** fette di Melloni = corazzate in fiamme su cortecce chighie verdeazzurromare [...]¹⁶.

Insomma la festa linguistica di Cangiullo mima la festa piedigrottesca, la ressa della Piedigrotta, il mondo partenopeo piazzaiolo. La pagina con i suoi sconfinamenti provocatoriamente teatrali e carnevaleschi realizza quella collusione tra vita e teatro, tra scena e spazio urbano, già teorizzata nel 1913 nel manifesto dedicato al *Teatro di Varietà*:

Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi

¹⁵ Ivi, p. q (le pagine sono siglate dalle lettere dell'alfabeto, piuttosto che dai numeri).

¹⁶ Ivi, p. t.

e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smokings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella*; doppia vittoria finale: cena *chic* e letto¹⁷.

Traendo ispirazione dal clima del *Café chantant* e del mondo popolare Cangiullo radicalizza la tendenza futurista alla reinvenzione del mondo quotidiano, alla spettacolarizzazione della vita intesa come festa, al trasferimento di ogni fatto dell'esistenza quotidiana in finzione e viceversa di ogni finzione, di ogni rappresentazione in fatto, nei ritmi dell'esistenza individuale e collettiva, insomma all'identificazione tra la vita reale e la sua più dirompente trasfigurazione.

3. È significativo che il testo di *Piedigrotta* si presenti preceduto dal manifesto *La declamazione dinamica e sinottica* in cui Marinetti indica l'opera cangiulliana come la «1^a declamazione dinamica e sinottica»¹⁸. L'inventore del futurismo individua nello spettacolo di Cangiullo la prima performance ispirata coerentemente ai principi declamatori proclamati nel suo manifesto. Credo che Marinetti si riferisca in particolar modo alle norme relative alla necessità di elaborare i testi paroliberi in funzione della loro esecuzione:

Servirsi di una certa quantità di strumenti elementari come martelli, tavolette di legno, trombette d'automobili, tamburi, tamburelli, seghe, campanelli elettrici, per produrre senza fatica e con precisione le diverse onomatopée semplici o astratte e i diversi accordi onomatopeici.

Questi diversi strumenti in certe agglomerazioni orchestrali di parole in libertà possono agire orchestralmente, ognuno maneggiato da uno speciale esecutore¹⁹.

Marinetti tiene, altresì, presenti nell'ammirare *Piedigrotta* le prescrizioni che impongono al declamatore di collaborare coll'autore parolibero, gettando intuitivamente nuove leggi e creando nuovi orizzonti impreveduti nelle parole in libertà che egli interpreta, o al pubblico di interagire con il dinamismo messo in atto dal declamatore. Quest'ultimo, spostando continuamente il proprio corpo, dissemina nei vari punti della sala le parole in libertà:

¹⁷ F.T. MARINETTI, *Il teatro di varietà*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1996³, pp. 83-84.

¹⁸ ID., *La declamazione dinamica e sinottica*, in ID., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 126.

¹⁹ Ivi, p. 125.

Spostarsi nei differenti punti della sala, con maggiore o minore rapidità, correndo o camminando lentamente, facendo così collaborare il movimento del proprio corpo allo sparpagliamento delle parole in libertà. Ogni parte del poema così avrà una sua luce speciale e il pubblico, pur seguendo magnetizzato la persona del declamatore, non subirà staticamente la forza lirica, ma concorrerà, nel voltarsi verso i diversi punti della sala, al dinamismo della poesia futurista²⁰.

4. Ma vorrei tornare allo scontro tra pubblico napoletano e arte futurista svoltosi al teatro Mercadante come lo rievoca Cangiullo. Alzato il sipario si espongono al bersaglio di una baraonda infernale Marinetti, Palazzeschi, Boccioni, Mazza, Russolo, Altomare e Carrà. Intervengono anche Vincenzo Gemito a sostegno dei futuristi e Eduardo Scarpetta che però è incerto sul da farsi:

[...] maestro della psicologia delle platee, don Eduardo si vede in male acque: onde non sa che pesci pigliare. [...] Il maggiore attore comico d'Italia, vorrebbe spiritosamente far buon viso a cattivo giuoco, e si rannicchia nel guscio del palco, esuberante di suoi ammiratori molto meravigliati²¹.

Intervengono anche i pittori: quando Boccioni urla «Finiamola con i fotografi, i paesaggisti, i laghettisti, i montagnisti», Cangiullo ricorda che «tutto l'elemento pittorico dell'aria aperta partenopea protesta vivamente»²². Lascio ancora la parola a Cangiullo:

Fuori del teatro è Piedigrotta, il putiferio, il maremoto. Escono i futuristi pigiati e sballottati. Grida, urla da ogni parte: – Eccoli! Eccoli!- I futuristi! Estate. Sudore. Notte di piazza Castello afosa. [...] La marea ondeggia con fiotti di tripudio; va innanzi non si sa come. Le pagliette maschili e i capelli delle dame galleggiano al sommo dei flutti. Carrozzelle e automobili sono arenate. Alla folla spaventosa si aggiungono i passanti sbalorditi. Carabinieri e guardie vorrebbero arginare, ma sono travolti dalla mareggiata umana: in cui si produce un aitante camorrista analfabeta, soprannominato Vastiano o chiummo (o chiummo perché il delinquente è sparatore) che in italiano si tradurrebbe: Sebastiano del piombo. Vedete un po' talvolta come si vendica l'ignoranza! Vastiano fa giuochi in aria con la mazza, e sembra Masaniello, gridando: «Viva sempre il Fotorismi!». Sembrano ora, veramente cose di un altro mondo...²³

²⁰ Ivi, pp. 125-126.

²¹ F. CANGIULLO, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto* cit., pp. 47-48.

²² Ivi, p. 50.

²³ Ivi, p. 51.

La serata al Mercadante sembra la messa in opera del manifesto *Il teatro della sorpresa* firmato nel 1921 proprio da Cangiullo in collaborazione con Marinetti. Il manifesto radicalizza il teatro futurista sintetico in cui si afferma l'urgenza di eliminare il preconetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori. Il teatro della sorpresa vuole essere un superamento del teatro sintetico. Il punto decisivo del manifesto è «provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni *sorpresa* partorisca nuove sorprese in platea e nella città la sera stessa, il giorno dopo, all'infinito»²⁴. Dunque si gioca sull'idea della dilatazione spazio/temporale dell'azione scenica che dal punto di evento immediato si allontana (da platea a palco) fino a uscire dallo stesso teatro (verso la città e in un tempo che va dall'immediato presente ancora al domani al tutto temporale, all'infinito). Tutto in linea con una novità eternamente rinnovata, sperimentabile nell'infinito dello spazio e del tempo, che poggia sul contatto adesivo con l'accelerazione della vita e perciò sull'incremento del suo sperimentalismo, sull'indistinzione inesausta tra fatto e finzione.

²⁴ F.T. MARINETTI, *Il teatro della sorpresa*, in ID., *Teoria e invenzione futurista* cit., p. 168.

SIMONA COSTA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE)

UN MODELLO NOVECENTESCO:
PIRANDELLO E IL PERSONAGGIO, TRA CRONACA,
STORIA E AUTOBIOGRAFIA MASCHERATA

«L'invenzione denuncia se stessa, c'è qualcuno che inventa». Così Giacomo Debenedetti, nel 1937, recensendo il quindicesimo e postumo volume di *Novelle per un anno*, *Una giornata*, metteva a fuoco l'intromissione, tra i personaggi pirandelliani, del personaggio dell'autore, cui si deve «la strabiliante fecondità nell'inventare i casi, nello scatenare e intrecciare le vicende». Non per sterile gusto cabalistico ma perché «la sua posizione di manovra gli permette di ricavare ed esprimere tutte le combinazioni del possibile»¹.

A tutte le combinazioni del possibile Pirandello era molto attento, come dimostra una novella del 1894, *Se...*, in cui l'autore riconosce un testo chiave della sua poetica. Tra il 1894 e il 1902 ne stende infatti ben quattro, ravvicinate redazioni diverse: tre in rivista (1894; 1897; 1898) e una in raccolta (1902)². A distanza di un ventennio, nuovamente riveduta, sarà riedita nel primo volume Bemporad delle riorganizzate *Novelle per un anno*, *Scialle nero*, di cui è il testo di più antica datazione.

Una volta fissati dal caso-caos in una forma qualunque, ci è concesso vivere un'unica vita, e neppure morire e rinascere, come sperimenta Mattia Pascal, può aprire ad evasioni se mai fruibili solo per via fantastica, come fanno i protagonisti di *Il treno ha fischiato* (1914) o di *Rimedio: la Geografia* (1920). Spetta dunque al personaggio autore, più o meno coincidente con il *Mago delle fiere* di una novella del 1896 (*L'albero di fico*, poi titolata *La paura del sonno*) o, a fine parabola, con il più nobilitante mago Cotrone

¹ G. DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello [1937], in ID., *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Mondadori, Milano 1982, pp. 256-272, a p. 265.

² Dopo la pubblicazione del 1894 su «La Tribuna illustrata della domenica», la novella sarà nuovamente edita su «Psiche» (1897), su «Ariel» (1898) e nel volumetto di *Befte della morte e della vita* (Lumachi, Firenze 1902).

dell'incompiuto *Giganti della montagna*, dar corpo a una drammatizzazione in forma di figure, aperte a ventaglio sull'ampia tastiera dei possibili. «Quel gioco delle figurine di piombo» con cui, secondo il Musil dell'*Uomo senza qualità*, «il destino si trastulla con noi» (II, 25) che potremmo indossare i più diversi vestiti, solo che ci fossero tenuti in serbo (II, 29)³ – tema caro anche all'Hermann Hesse di *Il lupo della steppa* o di *Il gioco delle perle di vetro* – può ben essere anche il gioco di quelle marionette ammirate da un Luigi fanciullo, incerto sulla scelta, alla fiera paesana dei giocattoli. Marionette che l'adulto scrittore vedrà poi in mano a un destino saltimbanco che si diverte a farle passare per una serie di esercizi sempre più difficili⁴.

Il ventaglio dei possibili, pur hegelianamente astratto, getta dunque la sua ombra lunga sull'oggettività del *fait divers*. Perché comunque è proprio da lì, dal vecchio assodato fatto di cronaca che si parte. Anzi, a dar vita alle prime novelle, poi rifiutate, è la stretta cronaca familiare: *La ricca* (1892), sceneggia nella Palermo degli armatori un fallimento economico che rimanda alle consistenti perdite dello zio Felice Pirandello, morto nel 1887 e tra i fondatori della Società di navigazione Trinacria, fallita nel 1876. *L'onda*, una delle tre novelle del volumetto *Amori senza amore* (1894), affonda a piene mani tra i personaggi di famiglia, sempre su sfondo palermitano, trasponendo l'avventato quanto accidentato fidanzamento di Luigi con la cugina Lina. In scena è Luigi stesso nei panni di Mario Corvaja (nome tratto dalla realtà quanto iettatorio), studente di filologia in Germania, poeta e inaffidabile fidanzato di lungo corso. Ma sempre nello stesso volume, *L'amica delle mogli* attinge ancora a un sostrato autobiografico, con tanto di case affittate e arredate in vista di celeri nozze: quelle con Antonietta finalmente e da poco concluse (27 gennaio 1894), dopo litigiosi rimandi e rotture fra genero e suocero⁵. Quel suocero, Calogero Portolano, il cui profilo di affarista e usuraio si affaccerà sotto mentite spoglie (e *post mortem*) nelle pagine pirandelliane⁶. E ancora:

³ R. MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt Verlag, Berlin 1930-1933, trad. it. di A. Rho, G. Benedetti e L. Castoldi, *L'uomo senza qualità*, edizione italiana a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, 2 voll., Einaudi, Torino 2014, vol. I, p. 113 e p. 128.

⁴ Il riferimento è alle novelle *La scelta* (1898; mai riunita in raccolta) e *Va bene* (1905; infine nella raccolta del 1923 *In silenzio*).

⁵ L'abitazione romana di via Venti Settembre che il protagonista, Paolo Baldia, anche lui alle prese con un matrimonio paesano combinato e con una sposa dallo scontroso carattere, arreda con l'ausilio di Pia Tolosani, deputata al ruolo di «amica delle mogli», corrisponde infatti alla dislocazione della prima casa affittata e arredata da Luigi in vista di rapide nozze, prima dei contrasti con Calogero Portolano.

⁶ Come nella novella *Requiem aeternam dona eis, Domine!* (1913), che sceneggia una lite fra Calogero e i contadini di una sua terra (cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Utet, Torino 1963, pp. 222-223, nota 2), e in *Uno, nessuno e centomila*, nella figura del padre banchiere-usuraio.

Il «no» di Anna del 1895⁷ è ribattezzata dall'autore, nelle lettere ai familiari, la «novella di Carolina», ovvero quella Carolina figlia di Libertino Salvo, marito di una cugina materna, la cui morte, nel 1886, aveva colpito Luigi che ne rievocava per via epistolare la rovinosa mania dello zolfo⁸. Insomma anche stavolta fatti e persone (compreso un medico curante di Luigi) ben riconoscibili in casa Pirandello⁹.

Attingere a piene mani alle esistenze e soprattutto alle disavventure altrui è prassi pirandelliana, anche a costo di generare scandalo e di incorrere in qualche guaio, come per il duello d'onore minacciato da un avvocato di Girgenti, la cui vicenda familiare era finita tra le righe di una novella del 1904, *Scialle nero*¹⁰. Caso celebre è quello dell'*Esclusa* che, nata nel 1893 ma edita nel 1901, prende l'abbrivio, si sa, dal caso di Giselda Fojanesi, moglie del poeta Rapisardi e destinataria di una lettera di Verga che causerà la rottura fra i due coniugi. E davvero intriganti dovevano parere a Pirandello i casi sentimentali dei suoi colleghi letterati, come per Grazia Deledda, il cui marito fattosi suo alacre agente letterario sarà messo alla berlina nelle pagine di *Suo marito*, perciò destinate prima a un rifiuto editoriale e poi a un ritiro dal mercato librario; o per Adelaide Bernardini, moglie di Capuana dal 1908, che lo accuserà di plagio non solo dai propri casi personali ma pur dal testo di Capuana *Dal taccuino di Ada*. Incriminato è il dramma *Vestire gli ignudi* (1922), in cui i nomi dello scrittore Ludovico Nota e di Ersilia Drei a stento velano quelli di Capuana e della stessa Bernardini.

Siamo qui nel pieno di quelle (pesanti) indiscrezioni che rischiano di sfociare fino in casi giudiziari¹¹. Non dimentichiamo però come a inizio Novecento per gli abitanti di Lubeca avessero fatto scandalo le pagine dei *Buddenbrook* (1901) per quei personaggi un po' troppo ricalcati sulla realtà.

⁷ Apparsa a puntate nel 1895 sulla «Gazzetta letteraria» e riedita nel 1906 sulla «Rivista di Roma» con il nuovo titolo *Lillina e Mita*, ma neppur lei accolta nel corpus delle *Novelle per un anno*.

⁸ Si vedano la lettera da Roma del 25.IX.1895 in L. PIRANDELLO, *Lettere della formazione 1891-1898. Con appendice di lettere sparse 1899-1919*, introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma 1996, pp. 270-271 e, per la morte di Libertino Salvo, la lettera da Palermo dell'11.XII.1886 in Id., *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma 1993, p. 163. Rosario Cesarò, nella novella il padre di Anna morto quattro anni prima, è travolto economicamente dalla stessa ossessione di ricerca dello zolfo che aveva rovinato Libertino Salvo.

⁹ Cfr. anche, per questi riferimenti novellistici, A. ANDREOLI, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano 2020, pp. 156-161 e 194-195.

¹⁰ Cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello* cit., p. 323.

¹¹ Come ci dice un filone di studi americano e ci ricorda ampiamente F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, trad. it. di C. De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021. Nel nostro nuovo millennio, a titolo di esempio, una conferma ci viene dal romanzo di P. JOURDE, *Pays perdu*, L'Esprit des péninsules, Paris 2003, trad. it. di C. Galderisi, *Paese perduto*, Prehistorica Editore, Valeggio sul Mincio (VR) 2019.

Tale stretta correlazione arte-vita produrrà poi anche le furie del suocero di Thomas Mann, il ricco ebreo di Monaco, collezionista d'arte, Alfred Pringsheim, per quel racconto del 1905, *Sangue velsungo*, in cui si ritraeva la sua famiglia, con il corollario di un incesto fra Siegmund e Sieglind, i due *alter ego* dei gemelli Klaus e Katia Pringsheim: quella Katia divenuta proprio nel 1905 moglie di Mann. Ma il giovane scrittore, accusato di lordare il proprio luogo di origine, era stato addirittura chiamato in causa in un processo svoltosi alla corte di Lubeca e basato sulle indiscrezioni di un romanzo a chiave del 1904¹², il cui autore si appellava a propria discolta appunto al modello di Mann. Da parte sua il pubblico ministero bollava sia il testo dell'imputato che *I Buddenbrook* di Mann come romanzi "à la *Bilse*", autore questi, a sua volta, di un recente libro oggetto di scandalo e di processo¹³. Ne nasce un fondamentale scritto di estetica, *Bilse und ich* (*Bilse e io*) del 1906¹⁴, dove Mann rivendicava allo scrittore l'utilizzo della realtà quotidiana e delle persone a lui più vicine e care, fin nei minimi particolari e fin all'ultima delle loro caratteristiche. Fermo restando l'abisso che separa il mondo reale da quello dell'arte, cui spetta non inventare, ma animare, vivificare la realtà. Così il nostro Pirandello, lungi dall'avvalersi di un qualche *disclaimer*, rivendica alla letteratura il pieno diritto di intromissione nelle vite, propria e altrui. Diversamente la pensava Treves (editore anche di Deledda) che nonostante il contratto in corso non pubblicò *Suo marito*¹⁵ e che impartiva per lettera a Pirandello «una lezione di deontologia professionale»

¹² Johannes Valentin Dose era stato infatti querelato dal cugino avvocato che si vedeva ritratto nel dissoluto Asmus Berg del suo *Der Muttersohn. Roman eines Agrariers* (*Il figlio di mamma. Romanzo di un proprietario terriero*). Inoltre una novella di Mann del 1905, *Wälsungenblut* (*Sangue velsungo*), era ispirata alla famiglia Pringsheim con cui si era imparentato tramite il matrimonio con Katia e che aveva protestato per il carattere antisemitico del testo, ritirato dalla «Neue Rundschau». Cfr. M. PIRRO, *L'ispirazione e i limiti della legge. Thomas Mann e un processo per oltraggio*, in M.C. FOI (a cura di), *Diritto e letterature a confronto. Paradigmi, processi, transizioni*, EUT Edizioni Università di Trieste, Trieste 2016, pp. 107-116.

¹³ Il sottotenente Fritz Oswald Bilse aveva pubblicato sotto lo pseudonimo di Fritz von der Kyrburg un romanzo, *Aus einer Kleinen Garnison. Ein militärisches Zeitbild* (*Da una piccola guarnigione. Un ritratto d'epoca d'ambiente militare*), in cui denunciava i comportamenti di una guarnigione di stanza in un villaggio della Lorena, per cui fu processato, condannato a sei mesi di reclusione e radiato dall'esercito.

¹⁴ Apparso il 15 e il 16 febbraio 1906 sulle «Münchener Neueste Nachrichten», se ne veda la trad. it. di I.A. Chiusano in TH. MANN, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, con un saggio di C. Magris, Mondadori, Milano 1997, pp. 1409-1421.

¹⁵ Per le rimostranze di Grazia Deledda, messa sull'avviso probabilmente da un'intervista resa da Pirandello a Rosso di San Secondo sul «Corriere di Sicilia» del 25-26 luglio 1911 in cui si parlava dell'imminente pubblicazione autunnale presso Treves del romanzo satirico verso il celebre marito di una celebre scrittrice, cfr. I. PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, prefazione di N. Borsellino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 99-112. *Suo marito* trovò nello stesso 1911, grazie a Ugo Ojetti, altra sede di pubblicazione, presso Quattrini di Firenze.

in forma di parabola¹⁶, tramite un suo ipotetico rifiuto a pubblicare un romanzo intitolato *Sua moglie*, per non dispiacere proprio a Pirandello. Il quale aveva tuttavia già proiettato la gelosia ossessiva della moglie sul personaggio di Livia Frezzi di *Suo marito* e provocatoriamente tornerà sul medesimo tema, virato sul grottesco, con la famiglia Cavalea del romanzo *Si gira...* del 1915: uno dei multipli casi, del resto, di trasposizione letteraria della sua vicenda coniugale, destinati a offendere Antonietta decisa, si tramanda, a non leggere più una pagina del marito¹⁷. Vittima di una «persecuzione ingiustissima» si sentiva d'altronde Pirandello¹⁸, deciso a non buttar via «pe' brutti occhi della signora D.» un'opera d'arte, tuttavia maliziosamente nata, parola d'autore, proprio da quel «capolavoro» (sottinteso: umoristico) del cavaliere Palmiro Madesani¹⁹.

In un avventante e fin ossessivo autobiografismo, già evidenziato dai suoi biografi e fors'anche persino uno dei sottesi motivi dell'inesausta trentennale ostilità crociana, pur declinata in tutt'altro versante teorico²⁰, riutilizzare i propri casi personali dà dunque libero accesso alla fruizione dei casi altrui. Tanto più se le proprie disavventure vengono deformate in senso peggiorativo, secondo una mitografia negativa oppositiva a quella dannunziana. L'eterno rivale d'Annunzio non esita infatti a raccontarsi impudicamente in vesti di seduttore nei versi, destinati allo scandalo, del *Peccato di maggio* (1883), sceneggiando, su riprese dal Maupassant di *Des Vers*, il cedimento amoroso della futura moglie, o non teme, immortalandosi come drammaturgo nelle pagine del *Fuoco*, di celebrare l'amore sacrificale di una sin troppo

¹⁶ Cfr. ivi, p. 108, nota 14 e per le ragioni del rifiuto avanzate da Treves, che pur aveva già inviato il manoscritto in tipografia, cfr. M. GRILLANDI, *Emilio Treves*, Utet, Torino 1977, pp. 590-591.

¹⁷ Cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello* cit., p. 247.

¹⁸ In una lettera a Ugo Ojetti da Roma, in data 30.VII.1911, Pirandello, comunicando il rinvio del manoscritto da parte di Treves all'amico cui il romanzo era dedicato «fraternamente», dichiarava di aver preso dalla realtà «un semplice spunto», cosa del tutto legittima e di aver poi liberamente lavorato di fantasia: cfr. L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti con Ojetti, Albertini, Orvieto, Novaro, De Gubernatis, De Filippo*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bulzoni, Roma 1980, pp. 60-61.

¹⁹ Cfr. la lettera a Ugo Ojetti da Roma, 18.XII.1908, ivi, p. 28: «Manderò pure al Treves, spero in aprile, il romanzo *Suo marito*. Son partito dal marito di Grazia Deledda. Lo conosci? Che capolavoro, Ugo mio! Dico, il marito di Grazia Deledda – intendiamoci...». In una lettera a Ojetti da Roma del 3.VII [ma: VIII].1911 scriveva poi a Deledda «povertà di spirito» e «angustia mentale» e le rimproverava di stuzzicare così morbosamente la curiosità di «questo sporco e meschino cortile di pettegolezzi che è il nostro odierno mondo letterario» (ivi, p. 62): mondo, del resto, che lo scrittore aveva messo in berlina proprio nel romanzo. E lamentava come una «schietta e pura opera d'arte» si profilasse in tal modo ai lettori come una «lettura pepata»: probabile speranza in una felice ricaduta commerciale che tuttavia non ci sarà, come registra una successiva lettera a Ojetti da Roma del 6.III.1912 (ivi, p. 65).

²⁰ Cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello* cit., pp. 180-185. La polemica con Croce nasce nel 1908, sull'ampio e dettagliato attacco pirandelliano in *Arte e scienza*, e si protrae fino a dopo la morte pirandelliana, con un intervento crociano del 1938 su «La Critica»: cfr. ivi, pp. 233-240.

letterariamente invecchiata Foscarina-Eleonora Duse. Il borghese Pirandello si proietta invece, quasi a conforto, in personaggi che vivono situazioni ben più degradate della sua. *Tutto potrebbe andare molto peggio*, potremmo chiosare, usando il titolo della traduzione italiana di un bel libro di Richard Ford (*Let Me Be Frank With You*).

Si prenda per tutti Faustino Sangelli di *Tra due ombre* (1907, poi in *La mosca*), finito professore dopo tanti sogni di gloria e che, in viaggio per mare verso la Sicilia, con al seguito una moglie ridicola e ingombrante (ma con dote) e tre figli (due maschi e una femmina) sciatti e bruttini, riconosce in uno dei passeggeri il suo antico sconfitto rivale nell'amore per la bella ed erotica cugina Lilli. Rivale che aveva tentato persino il suicidio, per divenire poi felice marito di quella Lilli da lui allora abbandonata e che ora, rivedendo a sorpresa Faustino all'arrivo a Palermo, rimarrà sbigottita nello scorgerlo in una tale degradata situazione familiare.

Certo non troveremo, neppure sul versante metanarrativo, un racconto in cui il protagonista si chiami direttamente Luigi Pirandello, sull'esplicita identità autore-narratore-personaggio propria allo statuto dell'*autofiction*, Walter Siti *docet*²¹. Ma il precipitato autobiografico resta altissimo e pervasivo: dai luoghi (Sicilia e Girgenti in particolare; la Roma dei quartieri da lui via via abitati; i paesi delle sue villeggiature; qualche apertura tedesca e infine americana) per continuare con i personaggi, spesso imbruttiti e degradati doppi d'autore²². Insomma mentre Salgari raggiungeva in tram la torinese Biblioteca civica dove consultare mappe e resoconti di viaggi per creare il remoto sfondo esotico alle avventure dei suoi eroi, Pirandello appariva persuaso che non si potesse fundamentalmente parlare che di quanto ben si conosce. Non a caso, le sue novelle di guerra sono tutte declinate nell'ottica, ansiosa o commemorativa che sia, dei familiari restati a casa: ben diversamente da un De Roberto che, pur anche lui lontano dal fronte, scriverà, con il supporto dei resoconti dei reduci, pagine capolavoro sulla guerra guerreggiata.

Qualche rara eccezionale apertura geografica si registra anche in Pirandello, come per una novella apparsa sul «Corriere della Sera» il 27 maggio 1911, *Zafferanetta* (poi in *Il viaggio*), in cui l'altro (e siamo nell'anno dell'imminente guerra di Libia) si incarna in una «pupattola ramata», un

²¹ Un'identità tutt'al più scontata ma sottintesa come nei *Dialoghi tra il Gran me e il piccolo me* (1895; 1897; 1906), avviati proprio sul tanto iterato tema del matrimonio, o in quella sequela di testi metanarrativi inaugurata da *Personaggi* (1906) e proseguita con *La tragedia d'un personaggio* (1911), *I pensionati della memoria* (1914), *Colloqui coi personaggi* (1915). E si può chiudere con il testamentario *Una giornata* (1936).

²² In linea con quella volontà caricaturale ed espressionistica per cui, come diceva ancora De-benedetti, quel che Pirandello per prima cosa fa scontare ai suoi personaggi è il ritratto: cfr. G. DEBENEDETTI, «Una giornata» di Pirandello cit., p. 261.

«mostriciattolo esotico» proveniente dal Congo e che in un'ambientazione romana primonovecentesca pare finto, lontano e diverso, di una avventante stranezza. Qui il rievocato scenario e linguaggio congolese, di parvenze fittizie e fantasiosamente indecifrabili, ha invece il suo più che realistico e puntualissimo supporto nelle pagine di *Dal Congo* (Braccioforti, Milano 1907) che valsero al suo autore, il tenente Arnaldo Cipolla (1877-1938), poi divenuto celebre per i *reportage* di viaggio, l'assunzione proprio al «Corriere della Sera» come “redattore viaggiante”²³. Finzione e realtà, in un ambiguo interscambio, si fronteggiano dunque nel ravvicinato confronto tra la piccola Titti, i cui occhi ora mesti e fuliginosi velano un mondo per cui non possiede alcun codice di accesso, e la matrigna, quella Nora invasa dal ribrezzo per un essere, nella sua immobile alterità, non riconoscibile per vivo e vero²⁴.

Se Cipolla ebbe a dire di essere stato «gentilmente saccheggiano» da Pirandello nella novella che riproduce nomi, paesi, caratteri e frasi congolese del suo *Dal Congo*²⁵, altrettanto avrebbe potuto dichiarare il siciliano (di Enna, allora Castrogiovanni) Napoleone Colajanni (1847-1921) per quel romanzo storico di lunga gestazione, *I Vecchi e i Giovani*, edito in rivista nel 1909 e poi riveduto e ampliato in volume nel 1913, ma già concepito nel 1894, in estrema prossimità dunque agli eventi narrati nonché all'uscita di un romanzo storico come *I Viceré* e di libri-documento come quelli di Francesco De Luca su *I Fasci e la questione siciliana*, di Adolfo Rossi su *L'agitazione in Sicilia* e di Napoleone Colajanni su *Gli avvenimenti di Sicilia e le loro cause*²⁶. Colajanni, che appare nel romanzo nei panni del deputato repubblicano Spiridione Covazza, presta interi brani del suo libro al romanzo pirandelliano che lo trascrive talora fino alla lettera²⁷. Non solo, ma l'omaggio nel cimitero di Santa Caterina Villarmosa di Lando Laurentano e dell'amico Lino Apes – don Chisciotte l'uno, Sancho l'altro – alle bare delle vittime di un'inconsulta repressione, tra cui una bambina pietosamente acconciata dalle mani materne, non è mutuato, come parrebbe, dal celebre episodio manzoniano di Cecilia ma è trascrizione pressoché puntuale delle pagine di Colajanni che, a sua volta, dichiarava di rifarsi a un articolo giornalistico apparso su

²³ Cfr. M. LENCI, *Sulla genesi di «Zafferanetta», novella pirandelliana a sfondo africano*, in «Pirandelliana», IV (2010), pp. 73-80.

²⁴ Cfr. L. LUGNANI, *Note*, in L. PIRANDELLO, *Tutte le novelle*, a cura di L. Lugnani, 3 voll., Rizzoli, Milano 2007, vol. II: 1905-1913, pp. 1110-1112.

²⁵ Cfr. M. LENCI, *Sulla genesi di «Zafferanetta»* cit., e A. CIPOLLA, *Pagine africane di un esploratore*, Alpes, Milano 1927, p. 123.

²⁶ Cfr. A.M. MORACE, *Introduzione* a L. PIRANDELLO, *Romanzi* | 3, *I Vecchi e i Giovani*, a cura di A.M. Morace, Mondadori, Milano 2021, pp. XI-CXXXIX, XXXV-XLI.

²⁷ Come nella riunione politica dei dirigenti dei Fasci a Roma, in casa di Lando Laurentano o in quella dei preti nel palazzo vescovile dopo la pastorale di Monsignor Montoro, vescovo di Girgenti.

«Il Siciliano» del 9-10 gennaio 1894²⁸. Fors'anche allora, da parte pirandelliana, un'ammiccante sovrapposizione tra riferimento letterario e documento storico, che non doveva dispiacere al suo arguto autore.

La citazione letteraria è del resto presente sin in apertura di romanzo, con il patente rimando, su *variatio* grottesca, all'esordio dei *Promessi sposi* o è ancora per esempio rinvenibile nelle tangenze con lo Zola di *Germinal*: vuoi per i movimenti di una folla imbestiata e sanguinaria riprodotti da Pirandello nell'assalto alla carrozza dell'eccidio di Aragona; vuoi per il modello dell'amaro e disincantato Hennebeau, il personaggio zoliano che vede l'unico bene nell'essere albero o pietra²⁹. Il riuso letterario rientra del resto a pieno fra le modalità di ibridazione, comprensive di documento storico, autobiografia e finzione, che innervano questo romanzo popolato di personaggi a chiave: da Covazza/Colajanni a Francesco d'Atri/Francesco Crispi e oltre, fino alla proiezione di amici e familiari, come gli stessi genitori Caterina e Stefano, qui però freudianamente morto, o il contadino Gaetano Navarra già modello a Pier Gudrò ed ora a Mauro Mortara. Della totale equivalenza e sovrapposibilità di realtà e finzione Pirandello si mostrava del resto totalmente convinto, tanto da riscrivere in tal senso nel 1927 una vecchia novella come *Allegri!*³⁰, nata nel 1905 in linea con il sadico verismo dannunziano del *Cerusico di mare*, racconto debitore al Maupassant di *En mer*, e poi trasformata, con titolo mutato (*Guardando una stampa*), in direzione metanarrativa. Ai due mendicanti di una vecchia stampa cui si cerca di infondere vita fittizia si unisce qui infatti un terzo mendicante tratto dalla realtà e ben conosciuto dall'autore. Le ibride modalità di *I Vecchi e i Giovani* non convinsero comunque a suo tempo Gaspare Giudice, che in questo testo-«miniera del tempo passato pirandelliano» annusava inoltre «odore grezzo di stampa giornalistica [...] e talora anche di *pamphlet*, riprodotti senza una sufficiente elaborazione romanzesca»³¹.

Ma su tutti i personaggi dei *Vecchi e i Giovani*, tentati pur antieroticamente dal modello dell'*homo faber* (*Fare, non pensare!* è il titolo di un capitolo

²⁸ Per le riprese pirandelliane da Colajanni cfr. P. DE MEIJER, *Una fonte de «I vecchi e i giovani»*, in «La rassegna della letteratura italiana», LXVII (settembre-dicembre 1963), n. 3, pp. 481-492 e O. FRAU, *Un caso di cleptomania letteraria. «I vecchi e i giovani» tra fonti e plagio*, in «Pirandelliana», I (2007), pp. 79-94.

²⁹ Il rimando è al capitolo quinto della quinta parte di *Germinal*, dove il direttore della miniera Hennebeau, mentre la folla inferocita grida sotto le sue finestre chiedendo pane, vive il suo privato dramma coniugale nel più ampio contesto della vanità del tutto e dell'eterno dolore esistenziale.

³⁰ Apparsa in due puntate sulla «Rivista di Roma» il 25 dicembre 1905 e il 25 gennaio 1906.

³¹ Portando tra l'altro ad esempio proprio la riunione romana in casa Laurentano, in cui i discorsi dei personaggi gli parevano «sunteggiati pezzi di cronaca e di oratoria gazzettiera»: cfr. G. GIUDICE, *Luigi Pirandello* cit., p. 163 e pp. 211-212.

che ha al centro Lando Laurentano)³², campeggia, vero filo conduttore di un racconto a più rivoli, *l'homo sapiens* don Cosmo (*nomen omen*), il filosofo di turno adibito a slontanare le contingenze terrene, e dunque la Storia, sul piano astrale. E l'istanza ad agire è inficiata, in questi *alter ego* di Don Chisciotte, Lando Laurentano in testa, dalla coscienza più o meno latente di star combattendo contro i mulini a vento. Magari restandone azzoppato, come succede al protagonista di una novella del 1918, ma probabilmente databile all'anteguerra, *La maschera dimenticata*³³.

Seguendo le pirandelliane orme di Don Chisciotte ci si imbatte non solo nello Sciascia saggista che torna sui rapporti Pirandello-Cervantes (nel capitolo *Con Cervantes* del suo *Pirandello e la Sicilia* del 1961), ma anche nello Sciascia scrittore in cui, come nel *Consiglio d'Egitto* (1963), fantasia e ragione, nei loro tentativi di contraffare o di dare corso logico alla Storia, si scontrano contro mulini a vento. La storia violentata, distorta, modificata nell'artistica impostura ordita dall'inventività dell'abate Giuseppe Vella esce altrettanto sovvertita, alla luce del diritto e dell'illuministica ragione, nell'abortito tentativo rivoluzionario del giovane avvocato Francesco Paolo Di Blasi. Da un lato la ludica beffa alla Storia, conclusa sullo smascheramento della geniale truffa dell'abate; dall'altra la tragedia della sua inconcludenza, sancita dalla tortura e dalla morte di Di Blasi.

Ma tra i personaggi che portano don Chisciotte nel cuore, come non ricordare l'ispettore Rogas e lo scrittore Cusan di *Il contesto* (1971), investigatori, sul modello di Arsenio Dupin, nei rischiosi confronti di poteri troppo più forti di loro. Un consapevole donchisciottismo, maturato nonostante «il vagheggiamento delle cose ancora da capire, del mondo ancora da vedere, dei libri ancora da leggere». Morto l'amico Rogas, Cusan, persuaso di essere ormai a sua volta condannato, decide di nascondere il proprio memoriale tra le pagine di un libro: «un libro da salvare, un libro che salvi il documento», per cui, tra il *Don Chisciotte*, *Guerra e pace*, la *Recherche*, sceglie «naturalmente» il primo³⁴.

³² Cfr. L. PIRANDELLO, *I Vecchi e i Giovani* cit., pp. 269-279. I titoli dei capitoli, presenti nell'edizione 1913, saranno eliminati nella successiva edizione rivista del 1931.

³³ Edita la prima volta nell'agosto 1918 con il titolo *Come Cirinciò per un momento si dimenticò d'esser lui* su «La Lettura» e infine nel volume bemporadiano *In silenzio*, potrebbe corrispondere a quella novella intitolata *Parentesi* che Pirandello, in una lettera del 31 dicembre 1917 a Vincenzo Bucci, dice di aver inviato al «Corriere della Sera» da più di tre anni, ma rimasta causa la guerra in attesa di pubblicazione (cfr. L. PIRANDELLO, *Carteggi inediti* cit., p. 211). Qui il protagonista è appunto soprannominato «quello del mulino», in quanto zoppo per esser stato inopinatamente investito, durante una caccia sul poggio di Montelusa (ovvero Girgenti), dalle ali di un vecchio mulino a vento che a un tratto si erano messe a girare da sole.

³⁴ L. SCIASCIA, *Il contesto*, in ID., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2004, p. 82 e p. 89.

Figura toccata dalla melanconia, su una falsariga che dall'avvocato Di Blasi giunge al saturnino Majorana e al protagonista di *Il cavaliere e la morte* (1988), Rogas, che non ama le scommesse – ad iniziare da quella pascaliana, più volte ricordata dalle pagine di Sciascia – per il timore di vincerle, affronta tuttavia la scommessa più improbabile, illudendosi di far affiorare quella verità che don Mariano in *Il giorno della civetta* (1961) sapeva ben nascosta e imperscrutabile nel più profondo di un pozzo. Studiando sulle carte giudiziarie casi ormai trascorsi, si convince infatti «di quanto non fosse difficile, in fondo, distinguere anche sulle morte carte, nelle morte parole, la verità dalla menzogna; e che un qualsiasi fatto, una volta fermato nella parola scritta, ripetesse il problema che i professori ritengono s'appartenga soltanto all'arte, alla poesia»³⁵. E sono la demistificazione pirandelliana del fatto come sacco vuoto che da solo non si regge e l'atteggiamento analitico dell'investigatore di Poe a offrire all'eroe *in minore* di Sciascia le armi per penetrare nel doppio fondo della verità. Il grande tema del *Contesto* è proprio la specularità tra verità e menzogna, inscindibili nel grottesco e beffardo spettacolo dell'esistenza, pubblica o privata che sia³⁶. Come si dice in chiusura degli *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), «i fatti della vita sempre diventano più complessi ed oscuri, più ambigui ed equivoci, cioè quali *veramente* sono, quando li si scrive – cioè da quando da “atti relativi” diventano, per così dire, “atti assoluti”»³⁷. E su questa strada si potrebbe continuare, con il caso Bruneri-Canella di *Il teatro della memoria* (1981) o con il caso Tiepolo di *1912+1* (1986) e le sue pirandelliane «tante verità, il gioco dell'apparire contro l'essere»³⁸.

L'ipoteca messa da Pirandello sulla realtà con quel *Se...* che titolava la novella/manifesto del 1894 pare destinata a problematizzare l'approccio alla storia di più scrittori. A saltare al di là dello specchio e a immergersi a pieno nel mondo alternativo dei possibili sarà un autore decisamente pirandelliano e antidannunziano (ma anche crociano) come Guido Morselli, che aveva in ponte fra le sue carte un saggio su Pirandello e che pirandellianamente diceva, ma citando Edmund Wilson, che «ci sono libri il cui stile sono le

³⁵ Ivi, p. 13.

³⁶ Come sigla, in chiusura, il colloquio tra Cusan e il vicesegretario del Partito Rivoluzionario Internazionale, dopo l'uccisione di Amar (il Segretario del Partito) e Rogas alla Galleria Nazionale: «La menzogna, la verità: insomma... Cusan quasi balbettava». E Cres, il farmacista condannato innocente per l'inganno contro di lui ordito dalla moglie fedifraga, amerà parlare, ma con la leggerezza e il «gusto di chi si gode uno spettacolo grottesco, una beffa», dei casi della vita più oscuri e complicati: quelli, appunto, a doppia verità (ivi, p. 33).

³⁷ L. SCIASCIA, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, in ID., *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2004, p. 1249.

³⁸ ID., *1912+1*, in ID., *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2004, p. 316.

cose»³⁹. Citazione presente nell'inframmezzato dialogo con l'editore nelle pagine di *Contro-passato prossimo* (1975), affollato di presenze storiche (da Hindenburg e Ludendorff fino ad Hitler, Lenin ed Einstein) coordinate dalla figura di Walter Rathenau, debitrice al musiliano Paul Arnheim, goethianamente persuaso della coniugazione tra *homo sapiens* e *homo faber*, secondo un'integrazione cara anche al pensiero filosofico di Antonio Banfi, di cui Morselli fu allievo. La storia della prima guerra mondiale è riscritta grazie a una *Edelweiss Expedition*, alternativa virtuale alla reale *Strafexpedition* del maggio-giugno 1916 (divenuta in Morselli una *Strasse Expedition*)⁴⁰, e descritta in modo circostanziato e vivissimo con un corposo estro creativo che non perde di vista l'aggancio al dato concreto. Si ricostruisce così una scena europea restituita tutta alle sue coordinate geografiche, grazie, su un'idea ascritta a Bertrand Russel, all'affermarsi delle potenze centrali e all'esclusione dell'ingombrante presenza americana. Ed è su questo scenario che si impone la figura dell'*homo novus* Rathenau (storicamente assassinato nel giugno 1922 da due estremisti di destra), più innovativo di un Churchill e di un Briand, e di cui Morselli cita l'opera del 1918, *Die neue Wirtschaft* (*L'economia nuova*), tradotta in Italia nel 1922 per Laterza da Gino Luzzatto. Con un realismo politico impensabile in un'Italia rappresentata dagli indecifrabili messaggi dannunziani in francese arcaico, Rathenau condurrà dunque l'Europa all'unità e alla pace, scavalcando gli infruttuosi «Quattordici punti» di Wilson elaborati in una «platoneggiante Washington»⁴¹. Il possibile non è che l'altra faccia dell'accaduto che ne contiene in sé, non sviluppati, tutti i germi: enuclearli non significa sconfinare nell'utopia, ma solo rileggere in altra prospettiva il reale. E forse in una prospettiva più logica, se la locuzione "logica delle cose" era già rivisitata da Morselli nel contesto saggistico di *Fede e critica*, rapportandola non alla *logicità* ma alla necessarietà di quanto accade⁴². In questa direzione, le pagine di *Contro-passato prossimo* si attengono a un realismo storico che può far parlare più di ricostruzione che di invenzione, per cui, senza scarto di prospettiva, il libro può concludersi sull'amarezza di un inventato personaggio-cornice, il maggiore asburgico Walter von Allmen, autore di un *Tagebuch de Fine Austriae*. L'attrazione, di cui Ulrich parla a Diotima, per le cose inattuato, e non solo quelle del futuro ma altresì quelle del passato, mancate (II, 66) si basa sulla

³⁹ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 1975, p. 119.

⁴⁰ Cfr. E. CRISCI, «*Contro-passato prossimo*» di Guido Morselli, in B. ALFONZETTI, T. CANGRO, V. DI IASIO, E. PIETROBON, *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Adi, Roma 2017. Consultabile su: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Crisci.pdf>.

⁴¹ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 217.

⁴² ID., *Fede e critica*, Adelphi, Milano 1977, p. 21 nota 3.

capacità di pensare tutti i possibili e «di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è» (I, 4)⁴³. Totale (e già pirandelliano) smantellamento della mitologia del fatto avviata da Morselli nelle pagine, pur dedicate a figure per antonomasia del reale, del romanzo politico scritto nel 1964, *Il comunista*.

Ma l'istanza alla "controstoria" è stata riconosciuta endemica, ben al di là dell'appartato caso Morselli⁴⁴. Eclatante certo lo sperimentalistico *Le armi l'amore* di Emilio Tadini, edito da Rizzoli nel 1963, dove, forzata l'elastica struttura del tempo, passato, presente e futuro si intersecano in una contiguità senza cesura alcuna. Il flusso continuo di una narrazione dai plurimi livelli interscambiabili non è frenato da alcun punto fermo, ma si affida a un mutamento di registro temporale, rimarcato dall'uso delle parentesi. Al tempo futuro, unico senza parentesi, è declinata un'avventura documentata e ricostruita su testi storici e biografici: la fallita spedizione del 1857 nel Meridione di Carlo Pisacane, qui nominato solo come "lui". Ma la memoria torna al passato, coniugato all'imperfetto o piuccheperfetto⁴⁵, mentre un piano ulteriore di narrazione è affidato al condizionale: il tempo delle multiple potenzialità insite in una storia che si è rifiutata di obbedire alla sua presunta logica interna. Se la spedizione di Pisacane si fosse svolta come immaginato, se la marcia sulla strada di Napoli si fosse davvero snodata in una trionfante sequela di acclamate liberazioni, quale sarebbe stato il consuntivo per gli stessi protagonisti? Riscrivere la Storia, oltre a ripensare diversamente episodi e finali, comporta la potenzialità di un'ottica a distanza, attuata dagli stessi invecchiati attori della grande avventura. Ma un singolo evento felice non riatteggia la Storia: nessuna immagine, pur tanto leggera che basti a muoverla «persino il soffio dell'entusiasmo potrà mai fare in tempo a rimettere nel fodero e poi a tirar fuori le armi l'amore...»⁴⁶.

Le armi l'amore restano inevase anche nel potenziale rovescio positivo dell'impresa, che si immagina felicemente conclusa in uno dei tre livelli narrativi tra loro intrecciati. Nell'utopia apparentemente realizzata il mondo non sarà comunque agito quanto ossessivamente commentato, come

⁴³ Cfr. TH. MANN, *L'uomo senza qualità* cit., pp. 309-310 e p. 13.

⁴⁴ Cfr. G. RACCIS, *Tadini, Bianciardi, Morselli: il romanzo italiano alla prova della contro-storia*, in «Il Verri», LI (febbraio 2013), consultabile su https://www.academia.edu/11159592/Tadini_Bianciardi_Morselli_il_romanzo_italiano_alla_prova_della_contro-storia.

⁴⁵ Un passato che comprende l'infanzia e l'adolescenza, le tappe anche geografiche della propria formazione politica (Londra, Parigi, Lugano), riattualizzando il dialogo conflittuale col fratello, ufficiale dell'esercito borbonico, le complicità affettive con la sorella, l'amore socialmente trasgressivo con una compagna che per lui ha abbandonato il marito, all'anagrafe quella Enrichetta Di Lorenzo con cui realmente Pisacane fuggì all'estero nel 1847.

⁴⁶ Cfr. E. TADINI, *Le armi l'amore*, Rizzoli, Milano 1963, poi BUR Rizzoli, Milano 1989, p. 383.

nelle discussioni a posteriori col colonnello-poeta⁴⁷. Così sarà nel dialogo epistolare fra il protagonista e il fratello: vincitore il primo, perdente il secondo nel suo ruolo di ufficiale borbonico, ma ostinato negli anni a tentare di riscrivere se non i fatti le ragioni dei fatti. Capovolto il finale, tocca a lui tentare di dimostrare all'altro, a furia di "se" e di "ma", le potenzialità diverse insite nel passato e nate morte, persuaso che tutto, in virtù di piccoli slittamenti del possibile, avrebbe potuto andare in modo diametralmente opposto.

In un gioco di specchi, nelle pagine di un romanzo di Luciano Bianciardi, uscito sempre da Rizzoli nel 1964⁴⁸, *La battaglia soda*, incontriamo in casa di Giuseppe Mazzini un giovane patriota milanese chiamato Emilio, che al nome di Pisacane strabuzza gli occhi e si avvia a recitare il drammatico finale di *Le armi l'amore*, chiuso (al futuro) sulle lame delle roncole e sui bastoni che fermeranno quei trecento giovani e forti⁴⁹. Ed è lo stesso Mazzini a spiegare che lo sventurato giovane, ferito da una forconata al petto nella spedizione di Sapri, era a stento sopravvissuto alla prigionia nel borbonico carcere di Favignana, rimanendo tuttavia sviato di mente nello scambiare, al solo udir nominare Pisacane, il passato con il futuro. Sarà proprio Emilio Tadini a introdurre *La battaglia soda* per la sua seconda edizione, del 1997, presso Bompiani, rilevando la sottesa attualizzazione del discorso storico risorgimentale con l'Italia del dopoguerra e ravvisando nella deviazione del Risorgimento una deviazione della Resistenza. E in quel *pastiche* che è *Aprire il fuoco*, apparso nel 1969 da Rizzoli, con più di un occhio al fermentante clima sessantottino, abbiamo l'epifania di uno strambo dottor Tadini che stravolge tempi e modi verbali, scambiando futuro, presente e passato, così confondendo gli austriaci, incerti se i fatti fossero o meno avvenuti⁵⁰.

⁴⁷ Per l'assenza di nomi ai personaggi del romanzo (dal protagonista al colonnello-poeta, probabile controfigura di Giovanni Nicotera, alla giornalista inglese, proiezione di Jessie White Mario, a tutti gli altri), Giacomo Raccis ne sottolinea la volontà di liberazione della realtà storica dai principi base di riconoscibilità e determinazione: cfr. G. RACCIS, *L'opera letteraria di Emilio Tadini*, tesi di dottorato discussa nell'a.a. 2014-2015 in cotutela tra l'Università degli Studi di Bergamo (Prof.ssa Nunzia Palmieri) e l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense (Prof. Christophe Mileschi) e consultabile su https://www.academia.edu/70941699/L_opera_letteraria_di_Emilio_Tadini, pp. 125-129. Ma cfr. anche G. RACCIS, *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*, Quodlibet, Macerata 2017. Si rimanda agli studi di Raccis anche per la ricostruzione bibliografica del lavoro di documentazione storica e dei relativi appunti di Tadini sulla figura di Pisacane.

⁴⁸ Per la politica editoriale di quegli anni di Rizzoli, si veda il resoconto di Domenico Porzio in P. CORRIAS, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Baldini & Castoldi, Milano 1993, pp. 204-206.

⁴⁹ L. BIANCIARDI, *La battaglia soda*, in ID., *L'antimeridiano. Tutte le opere*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola e A. Piccinini, vol. I: *Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*, Isbn Edizioni-ExCogita Editore, Milano 2005, pp. 784-787.

⁵⁰ ID., *Aprire il fuoco*, in ID., *L'antimeridiano. Tutte le opere*, vol. I cit., p. 1057.

In questo suo testamentario romanzo, Bianciardi non esita a contaminare platealmente passato e presente, traslocando uomini e cose risorgimentali nell'Italia di fine anni cinquanta, con tanto di insurrezione popolare nel marzo 1959 per le vie di Milano, e mescolando ad effetto le carte con anacronistici connubi di personaggi tra ieri e oggi. Licenziato nel 1958 dalla filiale milanese di una ditta austriaca (paravento della Feltrinelli), l'io narrante grazie all'incontro in via Bigli con un vecchio amico, Cesare Correnti, trova lavoro in una casa aristocratica come precettore di tre fratelli, Emilio, Giovanni ed Enrico, uno dei quali, Giovanni, sarà poi suo compagno nelle barricate delle milanesi Cinque giornate. Siamo dunque in casa di Francesco Visconti Venosta, morto nel 1846 e i cui figli ebbero proprio in Correnti la loro guida culturale. I *Ricordi di gioventù* (1904) di Giovanni, attento spettatore sedicenne della rivolta antiaustriaca del marzo 1848 cui partecipò il diciannovenne fratello Emilio, si prestano dunque qui a documentario ipotesto della successiva narrazione di Bianciardi. Ma in questo romanzo ucronico ecco entrare insieme in un comitato insurrezionale Carlo Cattaneo e Giorgio Bocca; un giovane Enzo Jannacci guida a Milano gli insorti di Linate, con schioppi, falci, roncole e forconi; sul soglio pontificio sale il papa buono, Giovanni XXIII; nei salotti troviamo Oriana Fallaci che balla il twist e Camilla Cederna che annota i nomi dei presenti; un televisore acceso sul canale romano inquadra Pellegrino Rossi insieme a Vittorio Gassman e Ugo Tognazzi. Fallita la rivoluzione del marzo 1959 (la cui realtà è amaramente negata in un conclusivo Avviso dell'autore), tornato Radetzky, spetta all'io narrante, in esilio a Nesci (ovvero Sant'Anna di Rapallo, rifugio di Bianciardi) ma ancor pronto nel marzo 1968 ad "aprire il fuoco" col suo vecchio Mauser, analizzare gli sbagli commessi. Tra i quali un infantilismo tattico che fa capo a Carlo Pisacane come a Ernesto Guevara: gli obiettivi primari non devono essere i palazzi del governo e le università – e l'ammonimento è rivolto ai "ragazzi" – bensì le banche (da vuotare) e la televisione (da spegnere). In un'edizione del dicembre 2007 di Stampa Alternativa il testo è stato infatti ripresentato con l'originario titolo pensato dall'autore: *Le cinque giornate: bisognerebbe anche occupare le banche*.

Si potrebbe continuare, tornando alla Sicilia di Pirandello e di Sciascia e ai cortocircuiti tra passato e presente, nei rispettivi fallimenti, con un testo come *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Vincenzo Consolo. La disarticolazione del romanzo storico e un espressivo, barocco mistilinguismo sono qui le armi per affrontare, diversamente dalla razionale chiarezza illuministica del suo maestro Sciascia, la grande impostura della Storia, in una giustapposizione di invenzione e documenti e fatti storici, più o meno manipolati, sull'onda inquietante di quel "gioco delle somiglianze" irradiato

dall'enigmatico ritratto di Antonello da Messina. E nella medesima costellazione intellettuale, a chiudere pirandellianamente il cerchio ben si prestano pupi e pupari messi in scena da Gesualdo Bufalino⁵¹ nel suo *Guerrin Meschino* (1991) liberamente (e non esclusivamente) ispirato al testo quattrocentesco di Andrea da Barberino⁵². Il puparo di Bufalino, la cui identificazione con il Guerrino rimanda a una chiave apertamente autobiografica⁵³, accentua il suo protagonismo da una stesura all'altra del testo, se l'edizione del 1993, ampiamente rimaneggiata rispetto a quella del 1991, introduce tre intermezzi in versi affidati alla sua voce, inizialmente limitata al *Lamento* di esordio e al *Congedo* finale⁵⁴. Tra questi, si staglia di grande rilievo il terzo intermezzo intitolato *Chiuso per lutto* e legato alla più stretta contemporaneità, come dicono le date a sottotitolo: *23 maggio 1992; 19 luglio 1992*. Sono ovviamente le date degli omicidi di Falcone e di Borsellino, che segnano una lunga notte di passione («questa Notte d'Ulivi della Sicilia») per una terra non riscattabile dalla spada di latta di un Guerrino a cavallo di Macchiabruna. Sono morti gli ultimi paladini in borghese di cui non si osa pronunciare neppure i nomi: paladini sorridenti «col telefono in una mano/ e una sigaretta nell'altra,/ spettinati, baffuti, ciarlieri», inchiodati in sepolcri le cui pietre non saranno sollevate da alcuna mano o forse, soltanto, da quella di un bambino.

Il Mago pirandelliano creatore di marionette destinate all'eterno si è reincarnato, nelle pagine di Bufalino, in un disilluso vecchio puparo sul cui *Congedo* si chiude il libro: congedo definitivo dal narrare, pur avendo ancora da raccontare tante «frottole e favole di cavalieri» e potendo ancora far ridere e piangere i suoi ascoltatori. Sono cambiati i tempi, anche se c'è chi gli chiede di non andarsene dalla piazza con le pitture del cartellone, per render possibile, almeno per finta, che il buono viva e il cattivo muoia. Ma il puparo, troppo consapevole che «quando una cosa finisce, finisce», decide, lui stesso prossimo alla fine, di uscire di scena in compagnia del suo

⁵¹ Formatosi al teatro dei pupi e con al suo attivo un apprendistato nella bottega di un pittore di carri, appassionato lettore delle gesta del Guerrin Meschino in un'edizione popolare Salani, Bufalino già adolescente aveva progettato una *Orlandeide*.

⁵² In un'edizione non venale di soli 399 esemplari in carta a mano, per il Girasole di Catania. Nel risvolto dell'edizione si parlava di una «fiaba cavalleresca» e dell'intenzione, alquanto shakespeariana, di «riproporre, per baleni, un'età micidiale ed estatica, come potrebbe risorgnarla un cantastorie erudito in un dormiveglia d'estate».

⁵³ Cfr. G. BUFALINO, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, in ID., *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, introduzione di M. Corti, Bompiani, Milano 1992, p. 1125: «Mio padre, un San Cristoforo, un Mosè. Io tiro il mantice. Io Guerrin Meschino. I miei giocattoli fatti a mano: soldati, paladini».

⁵⁴ Per l'analisi delle varianti tra le edizioni 1991 e 1993, cfr. A. CADIOLI, *Introduzione a G. BUFALINO, Il Guerrin Meschino*, cronologia e bibliografia di F. Caputo, Bompiani, Milano 1998, pp. I-XXI, a pp. XIV-XVII. Da questa edizione sono tratte le successive citazioni del testo.

paladino, consapevole che «un giorno l'uno, un giorno l'altro,/ tutti finiamo così./ In una botta di sangue/ si consuma la nostra vita». Eppure un messaggio resta per i pochi spettatori rimasti, e getta luce sull'impellente necessità di inserire la tragica cronaca della contemporaneità nella riscritta storia di Guerrino, divenuto moderno eroe della perplessità, dai calviniani risvolti. Ci dice infatti il vecchio puparo in odor di congedo, recuperando così a pieno l'aura di un acclarato statuto letterario: «Per un'ora negli occhi vostri/ sia tempo di draghi e d'eroi.../ Se io non ci credo più,/ credeteci almeno voi».

GIULIANA BENVENUTI
(ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

FINZIONE E IMPEGNO NELLA LETTERATURA DELL'ESTREMO CONTEMPORANEO

1. *Effetti performativi della finzione*

La commistione di fatto e finzione nei testi dell'estremo contemporaneo, sottoposti alla pressione e alle opportunità presentate dal paesaggio mediale odierno, rende necessario interrogarsi una volta di più sulla letteratura mista di storia, o di cronaca, e di invenzione. Non è infatti un caso che si torni sulla questione, dal momento che oggi il testo letterario è sempre più esposto a contaminazioni con altri media, a partire dai colti o coltissimi iconotesti, spesso autofinzionali e memoriali, dove il ricorso alle immagini è sovente complesso, metafigurativo, proteso verso l'ipermedialità, pur restando entro i confini del libro, fino all'apertura del romanzo a espansioni narrative che vanno ben oltre il consueto adattamento cinematografico, a riusi più o meno autorizzati, alle imprese di scrittura collettiva in rete, o ancora a un vero e proprio processo di *worldbuilding*, che attraversa più media e viene fruito su diverse piattaforme.

In questo ecosistema mediale, la relazione tra fatto e finzione è destinata a complicarsi in modalità specifiche, poiché la nozione stessa di realtà è più complessa e controversa, non soltanto perché «è reale ciò che la comunicazione diffonde come tale»¹, ma anche per l'ormai evidente circostanza che le nostre vite sono stabilmente connesse attraverso la dimensione virtuale dei social network, per tacere il fatto che in rete si legge, si commenta, si discute, si parla di letteratura e si scrive (attraverso le piattaforme di

¹ G. SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in S. CONTARINI, M.P. DE PAULIS, A. TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, rielaborato in ID., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 92.

self-publishing). Non tutto è nuovo, ben inteso, ad esempio non lo è l'interazione tra autore e pubblico nello spazio che intercorre tra la pubblicazione degli episodi, che ha i suoi precedenti nel romanzo d'appendice, così come non lo sono la contaminazione con altre forme espressive e neppure la tensione e l'alternarsi di continuità e immersione con discontinuità e frammento nel racconto seriale². Tuttavia, è innegabile che la svolta digitale abbia reso il rapporto tra autore e lettore molto più variegato rispetto al tempo della fioritura del romanzo borghese e che consenta talvolta ai lettori di diventare essi stessi co-autori, o ancora che agevoli l'autopromozione in rete da parte degli scrittori, permetta un accesso alla pubblicazione in parte alternativo al sistema editoriale precedente e, per altro verso, renda possibile ai lettori diventare critici e promotori e ai fan di dare luogo a produzioni derivative le più svariate.

Per cominciare, torna utile riprendere l'efficace e sintetica descrizione dell'assetto letterario postunitario fornita da Giovanna Rosa:

La «moderna epopea borghese», per dirla con Hegel, condiziona l'intero ordine dei libri perché, ristrutturando radicalmente il sistema letterario, inaugura un inedito paradigma assiologico e compositivo che incide sui rapporti fra autori e lettori: a essere investite dal cambiamento epocale, in reciproca costante sinergia, sono le attività di scrittura, le abitudini fruitive, le pratiche editoriali. [...] Il passaggio alla civiltà dell'urbanesimo mercantile, dove rifulge l'assiologia dell'originalità, non solo stravolge la rigida classificazione verticale, alto vs basso, tragico sublime vs comico triviale, ma riplasma le istituzioni letterarie su uno schema orizzontale, funzionalmente orientato: nuovo vs convenzionale; unico vs seriale. [...].

A determinare la frattura è l'ascesa del romanzo, genere polimorfico in costante divenire, capace di offrire, grazie alla mescolanza dei registri espressivi, la «rappresentazione seria del tragico quotidiano»³.

A ormai più di un secolo di distanza, il romanzo si trova nuovamente ad attraversare un «cambiamento epocale», nel quale «in reciproca costante sinergia, sono le attività di scrittura, le abitudini fruitive, le pratiche editoriali» a mutare, e questa volta per abbandonare la contrapposizione tra originalità e convenzionalità, tra unicità e serialità. Vengono così messi in crisi i parametri di giudizio, in primo luogo le distinzioni binarie ludico/impegnato, consolatorio/critico, intrattenimento/serio, coppie non più oppostive,

² Cfr. S. O'SULLIVAN, *Sei elementi della narrazione seriale*, in «Allegoria», LXXXIII (2021), pp. 16-36.

³ G. ROSA, *La lettura romanzesca e "la gran norma dell'interesse"*, in L. BRAIDA, M. INFELISE (a cura di), *Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, Utet, Torino 2010, p. 129.

bensi «modalità ritenute, volta per volta, più efficaci rispetto alla natura del racconto da costruire e che anzi possono coesistere all'interno delle stesse forme di racconto»⁴.

Il paradigma della novità cede il passo all'estetica del riuso, del riciclo, e, anche quando questa estetica viene posta in discussione, non si assiste al ritorno di una relazione con la tradizione segnata dall'«angoscia dell'influenza»⁵ e dalla necessità di innovare a ogni costo. Si prediligono piuttosto le riprese dei sottogeneri del romanzo e le sperimentazioni con la serialità e/o la costruzione di mondi narrativi in espansione, ovvero forme in divenire, nella logica del racconto potenzialmente senza fine⁶. Il che pone in una prospettiva inedita anche la relazione tra fatto e finzione riflettendosi sulle scritture dell'impegno degli ultimi decenni, alle quali qui si dedica specifica attenzione, per verificare se, ed eventualmente in quali forme, gli scrittori assumano effettivamente il ruolo, che taluni tra loro rivendicano, di guide privilegiate all'interpretazione della storia e del presente.

Parliamo delle forme di nuovo impegno, che Pier Paolo Antonello e Florian Mussnug hanno classificate utilizzando l'etichetta di «impegno postmoderno»⁷, nelle quali si intende contrapporre a una narrazione dei fatti considerata dominante e falsificatrice un'altra narrazione che, se pure finzionale, pretende a un maggiore statuto di verità, una verità, beninteso, non per forza referenziale.

I precedenti immediati di scrittori come Lucarelli, Paolini, De Caltaldo, Saviano ... – spesso autori sia di romanzi storici sia di romanzi ispirati da fatti di cronaca – sono, con tutta evidenza, il Pasolini corsaro e ultimo accanto allo Sciascia autore di gialli anomali come *Todo modo* o *Il Contesto*, oltre che dell'*Affaire Moro*⁸. A mutare, tuttavia, è l'orizzonte della narrazione, ovvero la scelta consapevole di una sperimentazione “a bassa intensità”, accogliente verso un pubblico il più ampio possibile – e potenzialmente globale –, al quale ci si rivolge per esercitare al massimo grado la funzione di denuncia attribuita alla letteratura. Il lettore viene introdotto in ricostruzioni

⁴ P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013.

⁵ H. BLOOM, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973, trad. it. di M. Diacono, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983.

⁶ D. MENEGHELLI, *Senza fine. Sequel, prequel, altre continuazioni: il testo espanso*, Morellini, Milano 2018.

⁷ P. ANTONELLO, F. MUSSNUG (a cura di), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford-New York 2009.

⁸ Sono i “figli della Resistenza”, come li ha definiti Tricomi, ovvero, oltre a Pasolini e Sciascia: Fortini, Volponi, Calvino, Levi, Bianciardi, Zanzotto, Ottieri. Cfr. A. TRICOMI, *Nessuna militanza, nessun compiacimento*, Galaad, Giulianova 2014, p. 197.

romanzesche, e pertanto indiscutibilmente finzionali, che assumono il punto di vista degli esclusi, dei perdenti, oppure svelano le relazioni occulte e le trame dei potenti, richiamandosi in taluni casi alla tradizione del noir, in altri all'esperienza della microstoria, in altri ancora all'epica. Si tratta di atteggiamenti anche significativamente diversi, talvolta divaricati, che accomunano nondimeno una generazione di scrittori il cui tratto caratterizzante, accanto al crescente profilo intermediale o transmediale, è la tendenza alla performatività nell'atto della scrittura. Un tratto, quest'ultimo, che vale la pena considerare, in prima istanza, in relazione con la prospettiva di Françoise Lavocat.

Smarcandosi dall'ampio dibattito sull'indebolimento della coscienza storica nella postmodernità, di cui è stato protagonista Hayden White, il quale affermava che la progressiva scomparsa dell'evento mette in discussione un presupposto fondamentale del realismo occidentale: la contrapposizione tra fatto e finzione»⁹, ed evitando le insidie della semiosi illimitata di Umberto Eco e del paradigma indiziario di Carlo Ginzburg (che sono tra i contributi italiani più consistenti a un paradigma costruttivista di cui White in ambito storico rappresenta un estremo), *Storia e finzione* di Lavocat segna un punto importante, perché rovescia la prospettiva. Secondo la studiosa, non dobbiamo preoccuparci solamente dell'indebolimento della nozione di fatto, bensì anche, e soprattutto, di quella di finzione. Pertanto, ciò che urge analizzare è la funzione delle finzioni e il loro statuto¹⁰.

Poiché è impossibile, in queste brevi note, ripercorrere l'ampia e documentata argomentazione di Lavocat, converrà concentrarsi su un punto preciso, ovvero la posizione che Lavocat assume rispetto al prevalere della prassi nella riflessione contemporanea (un effetto della lunga durata dell'impostazione aristotelica). In sintesi, la riflessione contemporanea, che tende ad attribuire alla performatività – alla capacità non solamente di modificare le credenze, ma anche di indurre all'azione – un ruolo chiave nella costruzione dei testi finzionali, sarebbe smentita dagli studi delle neuroscienze¹¹ che indicano, al contrario, un minore coinvolgimento del sé quando all'azione reale si sostituisce l'immersione in un mondo di finzione, che, proprio perché tale, inibisce la reazione immediata, pertanto: «azione e finzione sono incompatibili»¹². Se il rito è azione, performance, la finzione, dotata di uno

⁹ H. WHITE, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma 2006, p. 102.

¹⁰ F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, trad. it. di C. De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021, p. 58.

¹¹ Ivi, p. 234.

¹² Ivi, p. 273.

statuto proprio, non lo è. Dunque, conclude Lavocat, «le finzioni non sono performative»¹³.

Non è solamente dal punto di vista della pratica delle avanguardie e delle neoavanguardie, né soltanto da quello dell'interpretazione del testo nelle letture pubbliche, negli happening letterari e nel coinvolgimento attraverso i social network e la rete dei lettori, e più in generale dei fruitori (sempre più attivi e partecipi, a vario titolo, della forma che assume la narrazione) che il ragionamento può essere sviluppato; è anche dal punto di vista della funzione pubblica dello scrittore e della vecchia questione dello statuto dell'intellettuale e del suo ruolo nella società. Una questione che torna alla ribalta nel momento in cui gli scrittori, o almeno alcuni di essi, rivendicano il ruolo non soltanto di interpreti della realtà attraverso la finzione, ma anche, e soprattutto, la capacità di spingere il lettore all'azione per effetto della narrazione e della loro stessa presenza sulla scena pubblica (si pensi al caso di Saviano, divenuto icona della lotta antimafia). Come ricorda Francesco Muzzioli, le distopie, ad esempio, in virtù di un finale che non promette né consolazione né redenzione, hanno la pretesa di spingere il lettore a modificare la realtà per evitare la catastrofe:

Il lieto fine ci illude che giustizia sia fatta e l'ordine ristabilito, mentre lo è solo nell'immaginazione. Senza lieto fine, invece, il nostro rincrescimento per il cattivo esito della storia non viene sanato, le tensioni e gli squilibri messi in essere dall'opera rimangono attivi anche al di là del suo termine e quindi l'effetto è maggiormente profondo (è un effetto "grande e forte", "durevole e saldo", dice Leopardi)¹⁴.

Muzzioli interpreta l'immaginazione distopica come modo di rappresentazione e interrogazione del reale, non come forma di pessimismo di una cultura che ha perso qualunque fede, ma come un esercizio critico, che genera «una catarsi prolungata nella prassi». Tanto meno le cose si risolvono positivamente *nella finzione* e tanto più starà a noi contrastare *nei fatti* l'ordine negativo che la distopia rappresenta e che ha più di un riferimento alla realtà. Non a caso, un modo di rappresentazione distopico è presente anche in larghissima parte dei testi animati da una tensione etica che rappresentano in forme *fact-fictional* il negativo e ambiscono a indurre il lettore a praticare il suo contrario. Con le nuove forme di impegno, inoltre, la distopia intesa come «realismo critico» ha in comune un aspetto che vedremo essere rilevante, ovvero la tendenza a uscire dai confini del letterario. Non si tratta

¹³ Ivi, p. 336.

¹⁴ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Roma 2007, p. 13.

soltanto della sua antica abitudine di attingere al romanzo d'avventura, al racconto di viaggio, alla fantascienza, bensì anche della sua attuale propensione a praticare la transmedialità.

Per quanto Muzzioli consideri la distopia una istanza critica della contemporaneità intravede dei rischi, in particolare nelle forme con le quali la produzione di intrattenimento ne riprende ossessivamente i temi. La frequenza con la quale ci imbattiamo in scenari distopici, se da un lato può significare che nell'immaginario collettivo le tematiche che affronta la distopia vengono percepite come importanti da un numero sempre maggiore di persone, dall'altro nasconde il pericolo che si arrivi a formule ripetitive e scontate, «ad un consumo della distopia-merce» e cioè ad un uso «scenografico» della tragedia annunciata, che potrebbe produrre una sorta di «immunizzazione», per cui l'immaginario negativo costituirebbe un allenamento a sopportare il reale, impedendo, invece di favorire, la percezione nel lettore della gravità di ciò che si intende denunciare.

Pur riconoscendo che la finzione ha uno statuto proprio e non induce all'azione come può fare l'esperienza reale, possiamo comunque ammettere che essa può provocare – attraverso la riflessione, lo sdegno, la rabbia, la paura che è in grado di suscitare nei lettori – cambiamenti, può modificare credenze, convinzioni, modalità di relazione e per questa via, per quanto non immediata, modificare i comportamenti e spingere all'azione. E tutto questo anche quando l'autore metta in gioco se stesso, diventi egli stesso simbolo dalla lotta per la verità, per una giusta causa, promuova le proprie idee partecipando a programmi di *infotainment*, interagendo con i lettori attraverso gli incontri pubblici, i social network, i blog letterari, le piattaforme di condivisione come Wattpad. Anche in questo caso, i rischi non sono, evidentemente, assenti. Tuttavia, prima di giudicare mero intrattenimento la gran parte delle opere che rivendicano un impegno civile, dobbiamo essere certi che la conquista di una posizione pubblica da parte dell'autore, sebbene in forme diverse da quelle novecentesche, non sia ancora in grado di produrre cambiamenti significativi là dove si intrecci con una scrittura che rivolge un appello al lettore, talvolta chiamandolo a far parte di una comunità che si incontra dentro e fuori dalla rete. Congiunto alla responsabilità etica dello scrittore si ripropone, infatti, il problema dell'autonomia del campo letterario:

Risulta chiaro che le forme dell'impegno in epoca postmoderna si individuino più in senso inter-mediale, facendo riferimento a una ampia varietà di generi discorsivi e espressivi, che scavalcano i forzosi tentativi di pensare la categoria solo come espressione propria della cosiddetta «civiltà delle lettere». Il problema è che l'uscita

dal campo letterario non è solo un fatto epocale ormai inevitabile ma è proprio una prerogativa dell'impegno stesso che per definizione si estrinseca attraverso una pluralità di generi discorsivi e di mezzi espressivi¹⁵.

L'impegno, in altri termini, sembra richiedere che la letteratura si allontani, per così dire, da se stessa, o almeno da quella che siamo abituati a definire letteratura «in senso forte»¹⁶. Come ha posto in evidenza tra gli altri Denis Benoit, la letteratura impegnata si presenta di frequente come «letteratura di circostanza», ovvero composta da testi dallo statuto molto diverso, ad esempio manifesti, pamphlet, articoli di giornale, o anche romanzi dalla trama decisamente situata¹⁷.

2. *Letteratura vera, falsa, finta.*

La spinta centrifuga che l'impegno imprime alla letteratura si manifesta nell'attuale sistema mediale nella scelta da parte di molti scrittori di utilizzare mezzi e generi che arrivino al grande pubblico: la narrativa di genere, il reportage, il documentario, la testimonianza, il graphic novel, la scrittura collettiva. Se il rischio è che lo scrittore competa nell'arena mediatica con giornalisti d'inchiesta, scienziati sociali, storici, che, in altri termini, la specificità della letteratura si perda entro la commistione con altre forme comunicative, occorre considerare che nell'«epoca dell'abbondanza» (non si è mai prodotta tanta letteratura come oggi) non mancano autori che continuano a scrivere per un pubblico colto e non è venuta meno la letteratura di ricerca. Lo scrittore può continuare a produrre in forme diverse delle rappresentazioni del mondo, e tra le forme rappresentative possibili può scegliere di proporre un'interpretazione etico-politica che si rivolga a un pubblico ampio

¹⁵ P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013. L'esempio portato da Antonello, ci pare particolarmente efficace e per questo lo riportiamo di seguito: «Basta dare un'occhiata anche superficiale a uno dei manifesti di questo presunto «ritorno alla realtà» come *Gomorra* (2008) di Matteo Garrone, un film che dovrebbe rispondere a un realismo radicale, al punto da sembrare quasi essere stato ispirato dal decalogo di Dogma 95, ma che va considerato nella sua dimensione di film di genere: un abrasivo e irregolare gangster movie (come del resto è stato accolto dal pubblico estero), dove la modalità realista si sposa in maniera sottile con quella postmodernista attraverso una pletora di riferimenti filmici (da Fellini a De Palma, da Kubrick a Pasolini, da Tornatore a Coppola, da Tarantino a *I Soprano*) che fa di *Gomorra* un oggetto estetico estremamente autoconsapevole. Questo ovviamente non si dà nei termini di un citazionismo fine a se stesso, ma per corrispondere alla cultura cinematografica di riferimento degli spettatori [...]». In proposito cfr. G. BENVENUTI, *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV*, il Mulino, Bologna 2017.

¹⁶ L'espressione è di G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 17.

¹⁷ D. BENOIT, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.

e variegato, con la speranza di incidere sull'immaginario collettivo, di modificare le credenze dei lettori e di spingerli ad agire per modificare la realtà. Rispetto all'esito, molto dipenderà dalla forza performativa dei testi (e dunque anche dal lavoro sulla lingua, lo stile, la retorica, la forma), destinata ad amplificarsi quando il racconto diventa transmediale, capace di raggiungere pubblici diversificati secondo strategie retoriche differenziate, commisurate al mezzo espressivo scelto, e tuttavia concorrenti nell'intenzione di raggiungere un alto grado di diffusione.

Non si tratta di negare che si stia allargando la fabbricazione di storie seriali (anche nel senso di una serializzazione della serialità), si tratta di verificare se esiste ancora una letteratura in grado di mettere in questione i nostri schemi di riferimento, ammettendo che ci sono diverse modalità e diversi gradi di autonomia rispetto alla morale e all'ideologia dominanti, ovvero rispetto all'oggetto di critica della letteratura impegnata. Così come si tratta di riconoscere che ci sono degli elementi distintivi, in primo luogo quello di una tensione etica caratteristica degli scrittori dell'impegno post-moderno, che appunto sul piano dell'etica prendono parola per interrogare i valori condivisi.

Chiediamoci allora se le definizioni dello scrittore impegnato, che richiamano alla mente autori come Pasolini, Sciascia e Balestrini, siano ancora utilizzabili, o meglio riadattabili, dopo il dibattito sul tramonto del ruolo dell'intellettuale nell'epoca postmoderna, nella quale lo scrittore-performer e il brand-author – circondati da agenti letterari, esperti di marketing, social media manager – sono ormai, lontani dal Novecento, figure che appartengono tutt'al più alla «letteratura circostante», che, secondo la prospettiva di Gianluigi Simonetti, è figlia di una «estetica del flusso caratteristica della comunicazione di massa»¹⁸. In essa:

Il rapporto tra arte e infinito risulta profondamente modificato. Pochi libri che si ostinano a dare del tu all'assoluto, e che continuano a porsi come 'infinito possibile', si ritrovano circondati da testi che non hanno alcuna speranza né pretesa di sostituirsi al mondo, e che pure costituiscono a tutti gli effetti 'letteratura' – che anzi ormai rappresentano la maggior parte, e la più visibile, della letteratura circostante. Testi che si accontentano di intrattenere il lettore, per poco tempo e con

¹⁸ Simonetti la descrive come una letteratura che «concepisce e induce socialmente a concepire l'arte sempre meno come 'infinito possibile' e via per l'assoluto, sempre più come evasione o divertimento, manufatto fungibile, realizzato da specialisti in scritture cosiddette di target, quali, spesso, gli scrittori 'di categoria' (i 'giovani', i 'personaggi televisivi', i 'giallisti', eccetera)» (*Come e cosa desidera la narrativa italiana degli anni Zero*, in «Between», III (2013), n. 5, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1004>, rielaborato in Id., *La letteratura circostante* cit., p. 230 e *Introduzione*. Si è preferito, in questo caso, citare all'articolo per motivi di sintesi).

poco sforzo, sono ormai così numerosi, così ingombranti socialmente, così frequentemente scambiati per 'vera arte' da indurci sempre più spesso a pensare che la letteratura sia proprio quella cosa lì, incatenata alla finitudine se non alla mediocrità dei *propri* desideri¹⁹.

Non che in diagnosi come questa si neghi la persistenza di una letteratura chiamata a più alti compiti, piuttosto si prende atto del suo essere parte di un sistema letterario e mediatico stratificato, nel quale la letteratura «in senso forte» è una nicchia.

Se la critica militante, o quella accademica, riconosce in Siti e Moresco gli eredi della tradizione novecentesca, e in De Lillo e Roth i grandi autori del postmodernismo, stenta invece a riconoscere alla galassia delle scritture che circondano questi nomi una qualche consistenza letteraria. La specificità della letteratura, questo in sintesi il problema, si disperde, nell'epoca dell'abbondanza e dei nuovi media, entro il vasto serbatoio delle scritture: se c'è senz'altro spazio per gli uni e per gli altri, il problema è che gli scrittori che praticano la letteratura «in senso forte» sono circondati dal dilagare del *Midcult*²⁰.

All'interno di questo quadro interpretativo, anche per chi, come Simonetti, non retroceda davanti alla necessità di analizzare la «letteratura circostante», è inevitabile dichiarare «circostante» quella schiera di scrittori che reclama il diritto di raccontare la realtà attraverso romanzi spesso storici e noir, che racconta la storia recente dentro coordinate congetturali che pretendono di svelare verità nascoste, interpreta fatti di cronaca mostrando intrecci con poteri più o meno occulti, predilige il racconto epico. Ai quali, lo vedremo, ciò che forse si può, talvolta, imputare è il richiamo a un realismo che non sempre viene tematizzato come «realismo dell'irrealtà» mentre lo è, perché è inevitabile che lo sia, semplicemente. Gli esempi di queste forme narrative sono numerosissimi e gli autori riscuotono un notevole successo di pubblico: Lucarelli, Carofiglio, De Cataldo, Saviano, Wu Ming, Fois...

Per Raffaele Donnarumma:

Chi oggi si misura con il realismo, lo fa sempre sull'orlo dell'irrealtà mediatica. Chi pratica l'impegno, è a un passo dal diventare una star televisiva da programma di denuncia. Ma quanto più si sforza di resistere, quanto più svela il guasto, o quanto

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ D. MACDONALD definisce il *Midcult* come l'avversario più pericoloso: «Il *Midcult* non è, come potrebbe sembrare a primo acchito, una versione di qualità del *Masscult*, ma piuttosto una corruzione della Cultura Alta che presenta enormi vantaggi sul *Masscult*: pur essendo anch'esso «completamente succube dello spettatore», per usare la definizione di Malraux, è in grado di passare per cultura vera», trad. it. di M. Maraschi, *Masscult e Midcult* [1960], Piano B, Prato 2018, p. 21.

più vi si butta dentro per farne esplodere le contraddizioni, tanto più ha qualcosa da dirci. Non si può far finta che, negli ultimi anni, nulla sia cambiato, e continuare a intonare la vecchia litania secondo cui la realtà non esiste, la storia è finita, dell'esperienza non si vede neppure più l'ombra²¹.

Prima di decretare la sconfitta della quasi totalità della letteratura contemporanea – incapace di schiudere mondi, esercitare la vera arte della finzione, relazionarsi con l'assoluto, dare voce a un desiderio che non sia falsa trasgressione funzionale al ripristino del perbenismo –, occorre chiedersi se, dinanzi alla complessità dell'ecosistema mediale contemporaneo, quello che oggi definiamo 'realismo dell'irrealtà' sia un cedimento della letteratura al flusso mediatico e non piuttosto la condizione, l'esperienza, sulla quale essa è chiamata a interrogarsi per interpretare con nuovi mezzi, compresi quelli delle forme più popolari, un contesto percettivo nel quale le dimensioni mediatica e virtuale entrano in continuo scambio osmotico con quella che siamo abituati a chiamare realtà.

Se stiamo alla classica tripartizione tra letteratura *Highbrow*, *Middlebrow* e *Lowbrow* – che però già Vittorio Spinazzola riarticolava cogliendo le conseguenze dell'era delle concentrazioni editoriali e dei grandi conglomerati, nella quale «si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili»²², potremmo dire che Simonetti la riprende, attraverso la distinzione tra letteratura «in senso forte», di «nobile intrattenimento» e «paraletteratura», in una modalità che, un po' semplificando, possiamo ricondurre alla distinzione tra letteratura vera, finta e falsa. La letteratura «in senso forte» è quella vera; l'etichetta «di nobile intrattenimento» indica una letteratura finta, che è capace di increspature e relative complessità, ma in fin dei conti inganna il lettore, gli fa credere di essere letteratura senza esserlo; infine, la «paraletteratura», l'opposto della vera, è moneta falsa e non ha altro scopo se non quello di un cattivo, conformistico e piatto intrattenimento.

Nella cornice di un discorso sulla letteratura dell'impegno, la categoria che più interessa è il «nobile intrattenimento». Non la «paraletteratura», che si presta a una lettura distratta, non la letteratura «in senso forte», che si rivolge a lettori abituati a frequentare una tradizione letteraria illustre, bensì

²¹ R. DONNARUMMA, *E se facessimo sul serio*, in «Nazione Indiana», 31 ottobre 2008, <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/31/quid-credas-allegoria/>. Di Donnarumma si veda la concettualizzazione del superamento della temperie postmoderna, in una prospettiva qui non del tutto condivisa, compiuto in *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.

²² V. SPINAZZOLA, *Oltre il Novecento* cit., p. 10

«una narrativa sospesa tra ricerca di riscontro mercantile e aspirazione alla vidimazione culturale – presenza forte negli scaffali delle nostre librerie»²³. Questa definizione colloca gli autori che producono tale narrativa a metà strada tra chi pratica una furbizia utile al raggiungimento del successo e il parvenu. Così descritta, la letteratura «di nobile intrattenimento» risulta essere più intrattenimento di quanto non sia letteratura, mentre, al contrario, l'etichetta «impegno postmoderno» pare svolgere la funzione opposta, quella cioè di sostenere una parte della letteratura italiana contemporanea collegandola a una stagione eroica del Novecento: una operazione, a seconda del punto di vista critico che si assume, di militanza o di marketing. In ogni caso, una operazione che attribuisce una collocazione di rilievo a scritture che altri relegano ai margini del campo letterario.

Comunque sia, è la ripresa della distinzione tra *Highbrow*, *Middlebrow* e *Lowbrow* che va messa in prospettiva, come non ha mancato di fare già Remo Ceserani in *Raccontare il postmoderno*, affermando che:

Una delle grandi trasformazioni che hanno investito la nostra vita culturale è venuta proprio dall'enorme espansione dei media, dallo straordinario rimescolamento e allargamento del pubblico che consuma oggetti culturali e che non è più divisibile in categorie del tipo *highbrow*, *lowbrow* e *middlebrow*. In questa nuova situazione non c'è più spazio per fenomeni come il *Kitsch* o per la presenza dell'*hypocrite lecteur* di Baudelaire e tantomeno per l'artista d'avanguardia²⁴.

Una considerazione che potrebbe portarci a riflettere su quanto sia realizzabile il progetto di giungere a una qualche verità, per via di finzione o anche per altra via. Dobbiamo infatti tenere conto di differenze sostanziali. L'operazione di «smontaggio narrativo dei fatti o quello sintattico dei discorsi, l'accumulo e l'allineamento dei dettagli» nell'*Editore* di Balestrini, scelto da Ceserani come esempio, è chiaramente animato da uno scopo conoscitivo, ermeneutico e anatomico, poiché l'autore e i suoi personaggi conservano, nonostante tutto, un nucleo di verità e di valori. In De Lillo, invece, argomenta sempre Ceserani, le strategie retoriche e rappresentative puntano a disorientare, come accade in *Libra*, testo centrato sul tema delle coincidenze, abbondantemente logorato dai tanti riusi e qui ripreso «funZIONalizzandolo alla strategia stessa della sua costruzione narrativa (che rimane aperta, plurisignificante, disorientata)» e collegato con i modi rappresentativi degli altri sistemi comunicativi²⁵.

²³ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., pp. 229 e sgg.

²⁴ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 159.

²⁵ Ivi, p. 161.

Al di là di pregiudizi negativi o positivi e al di là anche delle definizioni controverse di postmodernità, ipermodernità e surmodernità, basterà qui concordare sul fatto che i mutamenti intervenuti permettono di prendere atto che anche nella letteratura italiana i cambiamenti iniziati negli anni Sessanta e Settanta hanno poi subito una torsione negli anni Ottanta e Novanta e progressivamente, secondo traiettorie che non possiamo qui ricostruire, prodotto l'obsolescenza delle categorie estetiche e critico-teoriche del Novecento, anche per l'ingresso della produzione letteraria in un mercato globale denso di contraddizioni.

La cultura mediatica e dell'intrattenimento è divenuta, in Italia, parte del tessuto narrativo in modo provocatorio con i Cannibali, ad esempio, o in forma densa ed eversiva in Siti, si è confrontata con un nuovo sistema editoriale, nuove forme comunicative e modalità di interazione sociale attraverso internet, e non da ultimo con le possibilità offerte dalle espansioni narrative transmediali, che la critica pare perlopiù derubricare, non ritenendole in molti casi un campo di sperimentazione proficuo. Tuttavia, se è vero che *Matrix*, con Lavocat, può assurgere al ruolo di mito fondativo²⁶, allora guardare alle forme di rimediazione e di collaborazione tra i media non è soltanto utile, è necessario. Tanto più che, per restare all'oggetto di questo intervento, la dimensione performativa della letteratura è destinata ad amplificarsi considerevolmente attraverso la transmedialità.

3. *Sperimentazioni a bassa intensità*

Proviamo, giunti a questo punto, a fare qualche esempio di letteratura programmaticamente popolare, consapevolmente rivolta a un pubblico ampio, ma non rinunciataria rispetto al compito di modificare la percezione della storia e della realtà nei propri lettori e dunque a cercare gli strumenti espressivi idonei allo scopo perseguito, compreso il ricorso alla commistione di fatti e finzioni.

Un tentativo di fare il punto sui mutamenti dei quali andiamo ragionando è giunto dagli stessi scrittori. Parlo del 2008 e di *New Italian Epic* di Wu Ming, che considera un insieme di opere scritte in Italia tra il 1993 e il 2008 a partire da una decisa presa di posizione contro il postmodernismo. Negli anni Novanta, leggiamo:

²⁶ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione* cit., p. 306.

Arte e letteratura non ebbero bisogno di saltare sul carrozzone dell'autocompiacimento, perché c'erano già salite da un pezzo, ma ebbero nuovi incentivi per crogiolarsi nell'illusione, o forse nella rassegnazione. Nulla di nuovo poteva più darsi sotto il cielo, e in molti si convinsero che l'unica cosa da fare era scaldarsi al sole tiepido del già-creato. Di conseguenza: orgia di citazioni, strizzate d'occhio, parodie, *pastiches*, remake, revival ironici, trash, distacco, postmodernismi da quattro soldi²⁷.

Affermazioni poi parzialmente ritrattate, per lasciar spazio a un più meditato riconoscimento dell'esistenza di un «postmodernismo critico», comunque considerato una fase rapidamente superata. In ogni caso, al di là dell'idolo polemico dal quale prende avvio il discorso, il «memorandum» rende esplicita l'urgenza di valorizzare nuove forme del racconto, definite epiche, in grado di modificare la percezione del mondo dei lettori e di spingerli all'azione. In non pochi casi, il recupero di una tensione etica che si fonda sulla fiducia nella parola è individuato in testi che non stenteremo a definire *fact-fictional*, come, ad esempio, *Gomorra*.

Il ragionamento sotteso alla proposta di una nuova epica, condotto in varie sedi, non solamente nel memorandum, può essere sommariamente riassunto come segue: parte dalla presa d'atto che nel senso comune i fatti e le loro rappresentazioni tendono a confondersi e che ad avere il sopravvento sono le narrazioni più pervasive, non quelle vere, ma quelle raccontate dai vincitori; procede poi scartando la soluzione apparentemente più immediata al problema, che sarebbe ristabilire una chiara distinzione tra fatti e finzioni, considerandola una strategia destinata allo scacco; termina proponendo una soluzione decisamente performativa, ovvero rispondere alle narrazioni "dominanti" con altre narrazioni, altrettanto efficaci rispetto alle prime nell'orientare scelte e azioni in senso opposto.

Di certo, qui suona un campanello d'allarme, poiché in siffatti ragionamenti o si dà per scontato che tutto sia narrazione, o, a voler essere meno radicali – di nuovo distanziandosi dalle conseguenze estreme della semiosi illimitata e del *linguistic turn* – si assume che ciò che realmente importa non è la verità, non almeno nel senso della ricostruzione minuziosa degli avvenimenti, dei dettagli delle singole responsabilità, bensì una verità che si vuole più ampia, cioè quella che emerge dai segni delle sopraffazioni del potere, non ultimo la sua capacità di fare del racconto della storia il proprio monumento. Per questo, mentre lo smascheramento, la decostruzione minuziosa delle logiche del potere rischiano di restare inermi, quello

²⁷ WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino 2009.

che occorre fare nell'odierno ecosistema mediale è sfruttare le possibilità della finzione, e dunque anche della letteratura, per dare vita al racconto epico della storia vista dalla parte dei perdenti. L'importante, in ultima analisi, è che il respiro epico del racconto mostri che il riscatto dal dominio è pur sempre possibile, rivelando i protagonisti invisibili delle lotte contro il potere, quelle moltitudini che ora riemergono attraverso le vicende di personaggi che sono i campioni, o meglio che incorporano, una collettività oppressa e in lotta. In questo progetto, la cui natura popolare è inscritta nelle intenzioni che lo animano, la sperimentazione letteraria attiva continui compromessi con la comunicabilità, senza rinunciare alle sperimentazioni richieste dall'enfasi posta sulle dimensioni performativa e transmediale, che assumono un ruolo fondamentale nella costruzione di comunità in rete e fuori dalla rete. Si tratta di una tensione a uscire dai confini dell'autorialità tradizionalmente intesa, per incontrare in molte forme i propri lettori.

Su un altro versante rispetto alle narrazioni epiche dei Wu Ming incontriamo il cosiddetto «ritorno alla realtà», un ritorno che avviene anch'esso dopo, evidentemente, il *linguistic turn* e nel bel mezzo della stagione, forse erroneamente considerata chiusa, del postmodernismo critico. In questo territorio di storie di successo si rivendicano la componente di denuncia e un rinnovato impegno verso il racconto di verità scomode, che lo scrittore può e deve portare ad evidenza pubblica facendo letteratura, ovvero mescolando senza ritegno realtà e finzione in organismi *fact-fictional* che chiedono una cooperazione forte del lettore per distinguere, ammesso che sia prioritario farlo, ciò che è vero da ciò che è ricostruzione possibile per via non solamente indiziaria, bensì anche immaginativa.

In questo caso, a risorgere è spesso la figura dell'autore, dello scrittore capace di incidere sulle credenze e le posizioni dei propri lettori, che intende raggiungerli vuoi attraverso romanzi, spesso crime e noir di successo, vuoi attraverso la presenza su altri media. Si pensi, per fare un esempio illuminante, alla trasmissione televisiva *Blu notte* di Lucarelli, format in parte ripreso da Saviano con *Kings of Crime* e poi da De Cataldo con *Cronache criminali*.

Di fronte alle affermazioni di questi scrittori, dipinti come campioni di un ritorno alla realtà e alla denuncia o considerati scrittori di genere influenti, che appagano una superficiale fame di storie²⁸, per formulare un

²⁸ Senza appello, in proposito, il giudizio di A. CORTELLESA: «Il caro vecchio realismo, certo. L'industria culturale ha sempre bisogno di formule semplici da ridurre a slogan. È già pronta la saga: *Il ritorno del realismo, Il realismo colpisce ancora, Il realismo contro tutti*. Invocare il realismo – mai specificando di quale realismo si tratti, cioè di quale livello di realtà sia chiamato a dar conto – ha fatto sempre gioco alle rivincite del buon senso. Prima è venuto il cinema, rispolverando l'album di

giudizio occorre rintracciare, nel contesto dell'odierna ridefinizione della mediasfera, quali effetti questa letteratura sia in grado di produrre sui lettori.

Il noir, parte non marginale del «ritorno alla realtà», è messo sotto accusa e i giudizi della critica si fanno ancor più liquidatori o dubitativi quando da un libro nasce una narrazione che si espande su più media e aumenta così il proprio pubblico, diventando un «titolo globale», come è accaduto ai maggiori esempi di *transmedia storytelling* italiani: *Romanzo criminale*, *Gomorra* e *Suburra*.

La disinvoltura con la quale la letteratura di impegno civile mescola storia, cronaca e finzione, e si «contamina» con altre forme espressive, pare essere in fin dei conti inaccettabile, una pericolosa deriva della letteratura al di fuori dei propri domini, che confonde il lettore. Un'interpretazione alternativa potrebbe porre tale disinvoltura in continuità con una delle tensioni che da sempre attraversano il romanzo, genere che in Italia nasce come forma di popolarizzazione della letteratura, quella cioè di modificare le credenze del lettore, al punto da avere ricadute sui suoi comportamenti e dunque sulla prassi. Il finto è funzionale, e necessario, al racconto di verità o di storie che non possono essere completamente messe in luce dal giornalismo, dalla cronaca o dalla ricostruzione storiografica, per mancanza di prove, per lacune documentarie, oppure perché è ormai destinata allo scacco una ricostruzione che segua il paradigma indiziario. Non è però questa la sua unica o principale caratteristica, poiché mediante la finzione si punta principalmente a ottenere la mobilitazione del lettore, suscitando indignazione, rabbia, speranza, volontà di riscatto e ancora creazione di comunità, emulazione, dialogo e dibattito dentro e fuori dalla rete; in breve, un effetto performativo. Accanto al postmodernismo dell'ironia, del distacco, del disincanto o dell'euforia, c'è quello che utilizza persino la metanarrazione in forma empatica o quello delle scritture dell'io, della ricerca di autenticità, della testimonianza e della presa diretta, dell'effetto di realtà, del qui e ora, dell'autobiografia (più e meno finzionale), della dichiarata, esibita e ossimorica autenticità di *nonfiction novel*.

Alle sperimentazioni a bassa intensità, che forzano i confini del genere, si affiancano quelle dell'epica contemporanea e quelle dell'autofinzione più raffinata. Le prime sono viste con sospetto da gran parte della critica, al noir italiano, ad esempio, viene riconosciuta l'intenzione di ribadire il nesso tra

famiglia del neorealismo delle annate buone. Poi l'invasione degli scrittori, all'ammasso dell'eterna fame di storie, fame di identificazione, fame di fatti. Basta con l'autoreferenzialità, l'intellettualismo, il belletterismo di modernità e postmodernità per una volta unite nell'esecrazione. La pressione sociale sugli autori è massima» (*Reale, troppo reale*, in «Specchio», novembre 2008, poi in «Nazione Indiana», <https://www.nazioneindiana.com/2008/10/29/reale-troppo-reale/>).

criminalità organizzata, terrorismo, affari, politica «rivelato da processi e inchieste giornalistiche», senza che venga fugata l'ombra del sospetto che il dichiarato impegno politico e civile sia in ultima analisi motivato dall'asservimento al mercato:

Il noir oscilla così fra due poli: da un lato, esprime la volontà di indagine e di denuncia del narratore sul presente o sul passato recente del nostro paese; dall'altro, risponde a un meccanismo di mercato molto forte, che include tutti i media (dalla letteratura, al cinema, alla televisione a internet), e che rischia di neutralizzare in intrattenimento e in fiction progetti politici o civili²⁹.

Se le forme più colte dell'autofinzione e dell'iconotestualità ricevono maggiori plausi è perché utilizzano i mezzi della tradizione letteraria per dare corpo alle contraddizioni di una realtà intessuta di irrealtà, mentre le forme più popolari, che cercano un pubblico ampio, si trovano in una terra di mezzo che, tuttavia, e occorre riconoscerlo, non è detto che sia il luogo dell'asservimento al mercato, null'altro che una comoda scorciatoia per un facile successo, «nobile intrattenimento», in ultima istanza finta letteratura. Certo, si può temere e anche accertare che alcuni romanzi di autori italiani non abbiano la forza critica di quelli di Roth o Littell, Yehoshua o Houellebecq, come sostiene Donnarumma, si può dimostrare che alcuni esempi di noir italiano corrano il rischio di cadere in un «un realismo di facciata, patinato, mid-cult o bacchettono», ma si deve anche ammettere, e lo fa lo stesso Donnarumma, come si diceva, che è inutile «continuare a intonare la vecchia litania secondo cui la realtà non esiste, la storia è finita, dell'esperienza non si vede neppure più l'ombra». E, forse, si può procedere un passo oltre focalizzandosi su come si configuri l'esperienza del mondo là dove le nuove forme di comunicazione e connessione siano entrate nella vita quotidiana di molti e dove, di conseguenza, sia il concetto stesso di finzione a essere posto in questione.

4. *Provvisorie conclusioni*

Come ha mostrato in modo persuasivo Giacomo Raccis, esiste «un realismo etico e impervio», quello di Siti, Vasta, Sortino, che costruisce uno specifico «patto narrativo» con il lettore, chiamato a discernere tra finto e falso³⁰.

²⁹ R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», LVII (2008), p. 36.

³⁰ G. RACCIS, *Siti, Vasta, Sortino: un realismo etico e impervio*, in S. CONTARINI, M.P. DE PAULIS, A. TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano* cit., p. 306.

Perché allora non riconoscere che questo stesso patto sta all'origine anche di forme meno impervie, che presentano una dimensione spuria, la necessità di fare ricorso a diversi generi discorsivi ed espressivi?

La stessa funzione di intrattenimento, in una logica di sinergia trasformativa, può essere vista non come un limite, ma come viatico per l'espansione di pratiche di lettura sempre più attive e "rumorose", che nell'esercizio non residuale di una critica letteraria "amatoriale" si mostrano dotate di autonomia, niente affatto inerti. La collaborazione della letteratura con altre forme espressive, inoltre, può non essere interpretata come rivelatrice di un senso di «inadeguatezza» da parte dello scrittore, segno allarmante di un «rapporto di competizione e sudditanza rispetto all'energia della comunicazione che lo spinge a cercare i propri mezzi fuori dalla tradizione letteraria»³¹.

L'attuale ecosistema mediale è certamente popolato da intenzioni commerciali, ma è anche il luogo di molteplici tensioni, tra le quali l'accorciarsi delle distanze tra scrittori e lettori, all'interno di una cultura partecipativa che introduce nuove forme di mediazione³². La collaborazione sempre più attiva dei fruitori, o dei lettori, sembra anzi essere l'epicentro del cambiamento³³ insieme alla difficoltà e forse all'impossibilità di distinguere con precisione il reale dal virtuale, in una realtà che intreccia le due dimensioni. È dunque l'attività del pubblico proprio della cultura convergente a costituire il nuovo e decisivo campo d'indagine, accanto a una ricostruzione delle modalità di funzionamento dell'industria editoriale e culturale. La transmedialità, l'apertura della dimensione letteraria alla contaminazione con altri media e l'autorialità diffusa non consentono di per sé una liquidazione sommaria dell'impatto di racconti che puntano a rivolgersi a un pubblico quanto mai ampio e multiforme. Per divertirlo, certo, ma anche per coinvolgerlo e consentire rimodulazioni dell'immaginario dominante, sebbene entro certi limiti, ovvero quelli dettati dal capitalismo delle piattaforme³⁴. Sono queste regole e questi limiti, più di ogni altra cosa, che occorre oggi mettere in questione.

³¹ G. SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni* cit., p. 165, rielaborato in ID., *La letteratura circostante* cit., p. 128. Una preoccupazione analoga si trova già in A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007 e in C. GIUNTA, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, il Mulino, Bologna 2008.

³² Cfr. G. BENVENUTI (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Einaudi, Torino 2023.

³³ Cfr. tra gli altri, M. HILLS, *Fan Cultures*, Routledge, London 2002 e H. JENKINS, S. FORD, J. GREEN, *Spreadable Media. Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York University Press, New York 2013, trad. it. di V.B. Sala, *Spreadable Media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Apogeo, Milano 2013.

³⁴ N. SRNICEK, *Platform Capitalism*, Polity Press, Cambridge 2017, trad. it. di C. Papaccio, *Capitalismo digitale. Google, Facebook, Amazon e la nuova economia del web*, LUISS University Press, Milano 2017.

Il compito della critica non è difendere l'autonomia della letteratura «in senso forte», quale ultimo vessillo della possibilità di dare vita a una prospettiva radicalmente critica, e non da ultimo perché questa letteratura continua ad esistere e con buon diritto il critico continua a promuoverla. Quello che fa difetto è piuttosto l'impegno a valutare caso per caso quali storie mantengono quell'autonomia in rapporto alla morale o alle ideologie dominanti che per Gisèle Sapiro rimane la condizione minima della messa in questione di schemi di percezione, di azione e di giudizio che altrimenti continuerebbero a essere dati per scontati³⁵. I casi cioè in cui sia ancora individuabile un'assunzione di responsabilità rispetto al presente in forme che troppo spesso sono giudicate "deboli" perché popolari senza avere effettiva contezza di quale effetto producano sui lettori, vero banco di prova di ogni forma di letteratura.

Di primo acchito, giusto per fare un esempio tra i tanti, possiamo dire che il valore performativo assunto da alcune delle narrazioni di maggiore successo globale è testimoniato dalle proteste contro Donald Trump, portate avanti dalle femministe americane vestite come le ancelle della serie televisiva tratta dal romanzo *Il racconto dell'ancella* di Margaret Atwood³⁶. Di fronte a questi sconfinamenti è difficile negare che la finzione non abbia un valore performativo, per quanto mediato. Sembrano averlo le storie delle ancelle, e non dimentichiamo che Atwood ha dichiarato che nulla nel *Racconto dell'ancella* è frutto di pura invenzione, poiché ciascuna forma di repressione e sottomissione rappresentata nel romanzo si è data realmente in un qualche luogo e/o in un qualche tempo. Tuttavia, non sarebbe facile dimostrare che chi si veste da ancella sia convinto dell'esistenza dello stato di Gilead.

La circostanza che non tutti interpretino correttamente il patto di lettura richiamato da Raccis, o che alcuni lettori del *Pendolo di Foucault*, come Eco amava evidenziare, credessero vere le involuzioni complottistiche messe in scena dal romanzo, non deve farci smettere di difendere il valore della finzione come strumento di conoscenza del reale. Se il problema assume oggi una dimensione inedita non è semplicemente perché parte della letteratura indulge alle contaminazioni con altre forme espressive e neppure perché parte di essa ibrida fatti e finzioni, in una confusione considerata da molti pernicioso, è bensì perché tutto questo avviene in un contesto comunicativo e percettivo nel quale la dimensione virtuale entra in continuo scambio osmotico con la realtà, dando luogo a una esperienza del reale che

³⁵ G. SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, Paris 2011, p. 720.

³⁶ M. ATWOOD, *Il racconto dell'ancella*, Ponte alle Grazie, Firenze 2019.

possiamo qualificare come «inesperienza»³⁷ solamente a patto di considerare questa definizione per via negativa non come parametro di giudizio, ma come prima approssimazione verso il confronto con la mutazione antropologica in essere.

Ed è proprio questa mutazione, letta in chiave in ultima analisi apocalittica (l'ovvio rinvio è a un aggiornamento dell'Eco di *Apocalittici e integrati*), a guidare giudizi liquidatori su molte scritture dell'impegno odierno. La letteratura, in questa prospettiva, deve tenere saldo il proprio ruolo nella «gerarchia delle arti»³⁸, difendere il legame con la propria autonomia, unicità, tradizione, non lasciarsi trascinare in un flusso comunicativo indistinto, conservare un punto di vista privilegiato anche per riflettere sul realismo dell'irrealtà.

In questa prospettiva, la critica si rivolge al capitalismo consumista e a una società sempre più lontana dai valori dell'umanesimo, potremmo dire infantilizzata e anestetizzata dalla produzione culturale mainstream, dove molta falsa letteratura insegue modelli comunicativi che derivano da cinema, pubblicità, televisione; il che porta alla conseguente condanna delle relazioni tra la letteratura e gli altri media, interpretate principalmente come transito di forme prone alla logica del consumo dentro il testo letterario. Ogni manifestazione di popolarizzazione della letteratura viene così vista come lubrificante di una estetizzazione mediatica diffusa e rassicurante³⁹.

Questa postura critica, aliena dalla preoccupazione di tracciare confini all'interno dei domini del letterario, riconosce implicitamente almeno un aspetto non certo secondario ai fini del nostro discorso, ovvero riconosce che rientra nelle prerogative della letteratura fingere di non fingere, non ha dunque come bersaglio polemico privilegiato la *nonfiction novel*. Tuttavia, questa stessa postura relega al di fuori del dominio della letteratura propriamente detta le scritture spurie, e dunque la letteratura dell'impegno, non refrattaria a uscire dal perimetro di una letterarietà così strettamente intesa, né a ibridarsi con altri linguaggi e a incontrare sempre più spesso un pubblico attivo e disposto a modificare le proprie credenze. Ma è proprio al pubblico e ai lettori che dovremmo prestare maggiore attenzione e verso cui dovremmo mostrare maggiore fiducia, non dando per scontato che siano incapaci di comprendere che un *nonfiction novel* è pur sempre un *novel*, né giudicandoli alla luce delle teorie critiche sulla cultura di massa.

³⁷ Cfr. A. SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano 2006.

³⁸ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 54.

³⁹ Si veda, sul rapporto della letteratura con il cinema, la pubblicità e la televisione, tutta la seconda parte di ID., *La letteratura circostante* cit.

Manuel Castells, non certo un apologeta del capitalismo, ha ben sintetizzato quanto la situazione si sia modificata, e proprio a seguito dell'interconnessione, di quel mutamento antropologico, non solamente tecnologico, del quale qui si discute:

Siamo passati da una comunicazione di massa rivolta a un pubblico, a un pubblico attivo che si ritaglia il proprio significato contrapponendo la propria esperienza ai flussi unidirezionali di informazioni che riceve. Si assiste così all'ascesa della produzione interattiva di significato. Questo è ciò che chiamo il pubblico creativo, fonte della remix culture che caratterizza il mondo della mass self-communication⁴⁰.

Non si tratta, nel caso di Castells, di una ingenua ed entusiastica adesione alle possibilità offerte dalla networked society, come mostrano altre sue pagine, bensì di una tra le molte analisi che evidenziano la componente attiva del pubblico nella ricezione dei prodotti culturali, che rende non più procrastinabile lo studio della "produzione interattiva del significato". Le mutazioni antropologiche hanno un lungo corso e non è dato sapere, non ancora pienamente almeno, quale sia il ruolo della finzione in un mondo nel quale ci misuriamo con una realtà intessuta di "irrealtà", che richiede una revisione della gnoseologia.

⁴⁰ M. CASTELLS, *Communication Power*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 132. È una questione che andrebbe trattata con ampiezza, in questa sede ci limitiamo a segnalare che l'immagine dei lettori non può essere ridotta a quella di rapidi e distratti consumatori.

COMUNICAZIONI

1.
COMPONIMENTI MISTI
DI STORIA E D'INVENZIONE

PAOLA CULICELLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "TOR VERGATA" DI ROMA)

STORIA E FINZIONE NEGLI ANNI DEL NOSTRO INCANTO DI GIUSEPPE LUPO

L'intervento proposto intende offrire una lettura della narrativa di Giuseppe Lupo, dedicata in particolare al romanzo Gli anni del nostro incanto nel quale, attraverso la finzione di una vicenda familiare, vengono ripercorsi gli anni del boom economico e i successivi anni di piombo. Per mezzo delle scelte narrative operate da Lupo si può cogliere quanto, proprio come suggerito dal panel 1, persista la tradizione di una scrittura che, pur avendo un rapporto privilegiato con la storia e la memoria, "abita il margine tra fatto e finzione" trasfigurando gli eventi per mezzo della lente dello scrittore che li racconta. Prendendo le mosse da una foto reale, un fatto, vera e propria fonte storica-documentaria, che ritrae una famiglia in Vespa, il romanzo intesse la finzione di una vicenda, "una questione privata" possiamo dire, citando Fenoglio, che nella sua icasticità rappresenta la storia dell'Italia in quegli anni. Ricorrendo ad una narratrice interna che racconta alla madre, affetta da amnesia, per risvegliare in lei il ricordo e permetterle di recuperare la memoria, Lupo grazie alla funzione testimoniale rende esplicita la tensione sottesa da sempre alla lunga e varia tradizione del componimento misto: salvare la vita dall'oblio raccontando storie dimenticate. Così la madre amnesica diviene simbolo di un'Italia smemorata che ha bisogno di narrazioni per riprendere coscienza. Il passato non esiste se non viene raccontato, dunque il racconto che nella sua finzione lo ripercorre restituisce realtà a ciò che è stato. Allo specchio della finzione il reale riflette su sé stesso e prende coscienza.

In bilico tra storia e memoria, tra *tempus edax*, tempo divoratore e l'istanza della letteratura di ricordare e strappare la vita all'oblio, alla stregua di Orfeo con Euridice, gli *Anni del nostro incanto* narrano un tempo della nostra storia nazionale che appartiene alla dimensione del mito: il boom economico del dopoguerra, miracolo tutto italiano, quel momento favoloso in cui, come racconta Raffaele Crovi nelle *Parole del padre*, citato da Lupo in epigrafe, «sui treni c'era la terza classe» e anche in terza classe si poteva arrivare in paradiso.

Il romanzo prende avvio da una foto, vera e propria fonte documentale e insieme di ispirazione, che lo scrittore interroga in maniera maieutica, quasi negromantica e, a partire dalla quale, con la penna sospesa tra l'inchiostro della storia e quello della finzione, intrecciando i fili invisibili di ciò che non è più, in quanto storia, e di ciò che non è ma si può fingere, cioè immaginare, la letteratura, ordisce la trama della sua epopea.

La narrazione prende le mosse dal silenzio della storia, da ciò che viene taciuto nella ricostruzione storiografica, là tra le pieghe dell'anima, delle "questioni private" possiamo dire parafrasando Fenoglio. Come fa Omero, o chi per lui, quando racconta la fragilità dell'uomo Ettore, vena aurea nell'ecatombe che fa da controcanto alle ragioni della guerra.

La fotografia in copertina risulta simbolica: sembra che vi sia impresso lo spirito, l'anima di quegli anni. Ritrae una famiglia italiana in Vespa, negli anni in cui l'intera Italia viaggiava in Vespa. Lupo si chiede chi siano, dove stiano andando, dove sia finita quell'Italia.

Lo scrittore è un cercatore e la scrittura va a caccia di fantasmi: la vicenda rappresenta la tessera di un mosaico più ampio, un'architettura narrativa che si compone di più romanzi in cui Giuseppe Lupo si prefigge di catturare il respiro di un secolo, il Novecento, nei suoi molteplici e aritmici battiti, e lo fa attraverso storie familiari, percorsi carsici che rappresentano i sotterranei della storia, là dove le radici attingono la linfa. Sono quelle storie che altrimenti non verrebbero raccontate.

La storia, il passato, sono una camera oscura nella quale è calato il buio e non è possibile scorgere più nulla, un sottosuolo che calpestiamo immemori e lo scrittore, con la lanterna dell'invenzione, da speleologo, si cala in quella grotta per gettare una luce. La letteratura rappresenta la candela nella notte, una discesa che permette di far parlare le ombre, di esorcizzare l'oblio.

La vicenda è icastica. Tutto comincia con un'amnesia, *in medias res*, come ogni epopea che si rispetti.

Lo scrittore immagina che la donna in Vespa con lo chignon al vento sia ricoverata in una stanza di ospedale, che abbia perso la memoria e che dia segni di lucidità solo quando le mostrano la foto della sua famiglia in Vespa. Quella stanza d'ospedale è quella della scrittura e diviene emblema della letteratura stessa: luogo figurato in cui si cerca di guarire dall'oblio.

La storia rivive tutta tra le quattro mura di quella stanza chiusa attraverso le parole del personaggio della figlia, depositaria dei ricordi, che si fa narratrice nel tentativo di riproporre il recupero della memoria.

La madre smemorata, insidiata dalla dimenticanza, rappresenta l'Italia. L'Italia tutta che negli anni dell'incanto, della «vita sbarluscenta», come viene chiamata nel romanzo, viaggia in Vespa e non sa, non immagina certo di

dirigersi, proprio come nella foto, icastica di un'epoca, verso piazza Fontana, immagine degli anni di piombo, lì dietro l'angolo.

La stessa situazione che ha scatenato il sopraggiungere dell'amnesia si rivela emblematica e racchiude in sé una sorta di paradosso pirandelliano. Nel momento in cui quella famiglia viaggiava in Vespa non sapeva di certo di essere fotografata: quando si vive, non ci si vede vivere. Oltretutto il personaggio di Regina intrattiene con la macchina fotografica un rapporto controverso. Prova un'avversione innata per le istantanee, quasi ancestrale:

Niente. Tutto era affidato ai racconti, solo quelli, perché la diffidenza di mia madre era una specie di malattia, una fuga da un'idea mortale, come se nell'atto di fare clic sul tasto di una reflex uno consegnasse alla pellicola un po' della sua anima e l'anima restasse prigioniera di occhi estranei¹.

Nella sua visione, la fotografia è qualcosa che ruba l'anima, così, quando sfogliando le pagine di una rivista, si imbatte nella fotografia che la ritrae in Vespa con la sua famiglia, in un tempo in cui ormai il marito non c'è più e il figlio, legato probabilmente agli ambienti del terrorismo, è latitante, si verifica nella sua mente una sorta di cortocircuito: quella foto in cui si vede vivere, simile a una testa di Gorgone, la pietrificata.

«Non c'è tortura più grande – scrive Lupo – di quel che rimane nel sottosuolo di noi, dentro la matassa dei fili che in certe persone arriva a significare una specie di morte»². Il racconto della figlia è simile a una lanterna che si cala nel sottosuolo per gettare luce, un filo di Arianna per ritrovare la strada nel labirinto dell'amnesia.

La madre amnesica appare come una sorta di Bella Addormentata che si vuole sottrarre alla morte col bacio dell'affabulazione. Il suo nome è Regina e col suo chignon sembra alludere all'iconografia dell'Italia turrita. Il nome della figlia, la narratrice, è Vittoria, per cui balenano alla mente le parole dell'inno di Mameli: dov'è la Vittoria, le porga la chioma. Tanto più che Regina è una veneta trapiantata a Milano e che è solita apostrofare la figlia anteponendo l'articolo determinativo al nome proprio.

Eppure, l'interrogativo sembra possedere un'altra accezione più profonda. Dov'è la Vittoria – ci chiediamo –, che nel romanzo è la figlia di una coppia che ha vissuto gli anni della ricostruzione e ha condiviso un sogno collettivo insieme ad altri milioni di italiani? Quale sia il lascito di questa generazione è l'interrogativo che sembra percorrere in filigrana il romanzo. Che ne è rimasto di quel sogno, di tutta quella «vita sbarluscenta»? Il tema

¹ G. LUPO, *Gli anni del nostro incanto*, Marsilio, Venezia 2017, p. 51.

² Ivi, p. 52.

della vittoria, della sua spasmodica ricerca e del suo miraggio risulta centrale e appare legato in maniera profonda alla figura del padre:

Riconosco a distanza di anni che la storia di mio padre potrebbe somigliare a una vittoria senza l'avversario a terra. L'occasione di assestare una castagna, mio padre l'aspettava fin da giovane e si è trascinato in quest'attesa domenica dopo domenica, mesi dopo mesi, nella speranza di indovinare un bel tredici al Totocalcio o magari avvistare uno dei satelliti. Per quanto io ricordi, non era ossessionato dal denaro, ma il gusto di inventarsi un sicuro, insindacabile trionfo era il suo modo di partecipare alla sinfonia di quella stagione colorata al neon, il solo per godersi le vetrine che prometteva Milano non appena ci si spostava verso il Duomo, perché non altro che questo chiedeva mio padre alla città dove montava paraurti alle automobili: un bagliore da trasmettere ai figli, non più un riverbero di quel luminoso destino che ci avvolgeva tutti e a cui sembrava andare incontro la Vespa, il giorno del loro anniversario, quel giorno³.

Ecco che l'unica Vittoria possibile è la narrazione. Un bagliore da trasmettere ai figli, in una sorta di *traditio lampadis*, è il ricordo, il racconto stesso.

A fronte dell'amnesia della madre – abbiamo detto – la figlia comincia a raccontare, un po' come Orfeo che con la cetra cerca di conquistarsi la benevolenza degli dei Inferi per strappare alle tenebre la sua Euridice. E lo fa in un momento altamente significativo, nei giorni in cui Milano – la città in cui i fatti si svolgono, o meglio vengono raccontati – si inebria di calcio sull'onda dei mondiali dell'82: «in questi giorni in cui Milano si ubriaca di pallone, mi serve a capire dov'è finita la vita sbarluscenta»⁴.

La narrazione, *storytelling* che attinge ai ricordi del romanzo familiare, rappresenta l'unico farmaco consigliato dai medici, l'unica terapia per guarire l'amnesia: «E mi invitano a parlare, a raccontare la nostra vita ad alta voce, chissà che non scatti nella testa l'interruttore della memoria e tutto non torni com'era prima»⁵.

Il ricordo diviene *descensus*, vera e propria catabasi nel passato e nei ricordi, che in maniera emblematica vengono paragonati a un bosco di ombre: «quella strana materia che sono i ricordi: niente più che un bosco di ombre, dove torniamo ogni tanto per veder scorrere il film della nostra vita»⁶.

Ecco che raccontare può servire ad assestare le frane, a ricucire, tessere gli scampoli di ciò che è sopravvissuto. Il racconto si prefigura come un intervento di soccorso e di salvataggio dopo un terremoto: «Raccontare la

³ Ivi, p. 43.

⁴ Ivi, p. 28.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ Ivi, p. 18.

vita – scrive Lupo – può servire ad assestare il sottosuolo»⁷.

A chiusura del primo capitolo, a proposito della fotografia, il personaggio della figlia osserva: «Forse hanno ragione i medici: quel pezzo di carta è la Bibbia del tempo»⁸. In questo contesto la parola «Bibbia» risulta significativa perché rimanda a una pluralità di libri, come se l'unico modo per catturare la farfalla effimera del tempo possa essere raccontare. Il racconto e la letteratura, appunto, rappresentano la Bibbia del tempo.

La memoria nel romanzo segue un percorso matrilineare. Non è un caso che sia una figura femminile a tenere insieme i fili della narrazione. Così la storia del padre, che personifica gli anni sbarluscenti, dell'incanto, è significativamente raccontata dalla figlia. La figlia rappresenta il futuro che conserva memoria del passato, in una *traditio lampadis* che segue la discendenza al femminile:

Preferiva raccontare a me la sua storia, come adesso io la racconto a mamma, anziché a Indiano mio fratello. Fra loro era diverso. Due maschi faticano a guardarsi sinceri negli occhi. Prima o poi uno dei due deve morire e l'altro vincere: aveva ragione Freud un secolo fa. Con me invece si sentiva in pace. Gli ricordavo sua madre, nonna Vittoria, ero tale e quale a lei nel taglio degli occhi e nelle pose delle sopracciglia, tanto che quando ci siamo incontrate la prima volta, io e questa donna di cui avevo sentito parlare nei dopocena, siamo state un bel po' a scrutarci, aspettando di rompere il silenzio⁹.

I due figli della «vita sbarluscenta», di Regina e del suo Louis, simboleggiano le due pulsioni freudiane di *thanatos* ed *eros*, la morte e l'amore, l'istinto distruttivo e quello costruttivo. In maniera emblematica le diverse nature del figlio e della figlia si possono ascrivere alla costellazione sotto la quale sono nati: mentre Indiano è venuto al mondo in concomitanza con la tragedia di Marcinelle¹⁰, la nascita di Vittoria si ricollega

⁷ Ivi, p. 29.

⁸ Ivi, p. 14.

⁹ Ivi, pp. 62-63.

¹⁰ Ivi, p. 32: «Indiano nacque nelle settimane in cui era arrivata la notizia che in una miniera del Belgio non si sa quanti lavoratori erano rimasti intrappolati sotto terra. [...] Non furono giornate da ricordare volentieri. Anzi, nel tempo successivo, era come se un velo fosse calato sulla nascita di mio fratello, a coprire per sempre la tristezza di mio padre che dovette prendere il treno per Marcinelle, riconoscere tra le salme ammassate in uno stanzone quella del cugino, assistere ai funerali con tanto di discorsi solenni e strombazzate patriottiche. Mio fratello veniva al mondo in un momento in cui nessuno aveva voglia di scherzare e quel carattere musone che manifestava da piccolo e poi si è portato dietro negli anni, quel modo di appartarsi senza dare spiegazioni anche in mezzo a una festa, perfino il rifiutarsi di parlare davanti agli altri che a volte finiva in pianto, penso si originasse nei giorni di quell'estate triste e famosa, l'agosto del 1956, con i miei genitori che non si scambiavano troppe parole se non le solite di circostanza, *varda te che ci doveva capitare... tempi duri, duri tempi...*».

alla canzone *Volare* di Modugno e alle imprese strabilianti dell'astronauta Yuri Gagarin¹¹.

Indiano, il cui vero nome è Bartolomeo, per cui dalla sorella viene chiamato Bart, è malinconico. Il suo è un male senza nome che il padre tenta in vano di curare «riempiendo la casa di frigorifero, lavatrice, tostapane, asciugacapelli»¹². Si tratta dell'incomprensione, dell'anello rotto nella comunicazione tra la generazione che non ha avuto nulla e quella che, in apparenza, ha avuto tutto.

Indiano, con la sua vicinanza agli ambienti del terrorismo, rappresenta l'istinto distruttivo, mentre Vittoria che col racconto ricuce gli scampoli della storia familiare, simboleggia l'istanza di costruire, tessere, ricucire, sanare: la letteratura stessa.

Proprio il personaggio femminile rappresenta l'anello di congiunzione tra gli anni del nostro incanto e *Tabacco Clan*, ultimo romanzo di Lupo, dove compare in un rapido cammeo proprio nel racconto della notte che ha incoronato l'Italia vincitrice dei campionati mondiali di calcio.

Vittoria è una delle figure di narratrici e narratori che costellano il cielo della scrittura di Giuseppe Lupo. Rappresenta un'ipostasi di quella che nel nostro immaginario è emblema ancestrale dell'affabulatrice, Sherazad, che in maniera significativa compare in un altro romanzo dell'autore, il più autobiografico, *Breve storia del mio silenzio*, laddove Cesare De Michelis, uomo di libri, è presentato come una sorta di narratrice delle *Mille e una notte*, novella Sherazad.

All'interno del romanzo un filo rosso è rappresentato dalle canzoni, quasi una colonna sonora che accompagna, attraverso lo scorrere delle pagine, il film di quegli anni. La musica leggera incarna un altro modo di narrare la modernità e Lupo lo sa bene. In molte occasioni una canzone si accompagna in maniera simbiotica a una vicenda storica. Così, mentre il padre canticchia *Volare* di Domenico Modugno, i giornali raccontano che «Yuri Gagarin aveva girato intorno alla terra dentro un aggeggio non più grande di una lavatrice»¹³. Lo stesso vale per le canzoni di Gaber che catturano al pari di una fotografia l'anima di Milano¹⁴, così come per *Il ragazzo della via Gluck* di Celentano. Quasi una *mise en abyme* del romanzo di Lupo, la canzone di Celentano simboleggia la storia di uno che diventa la storia di tutti.

¹¹ Ivi, p. 54: «Papà canticchiava *Volare* di Domenico Modugno e i giornali parlavano di Yuri Gagarin che aveva girato intorno alla terra dentro un aggeggio non più grande di una lavatrice. Sorrideva anche lui quel giorno, per inerzia. E da quel sorriso sono nata io».

¹² Ivi, p. 67.

¹³ Ivi, p. 54.

¹⁴ Ivi, p. 56.

Non è un caso che, in base al racconto di Vittoria, il padre la portava con sé alla ricerca della via Gluck.

Se dovessi indicare con un'immagine, una metafora, il binomio storia/finzione nella narrativa di Giuseppe Lupo, mi verrebbe in mente la tecnica giapponese del *Kintsugi* o *Kintsukuroi* che consiste nel riparare con l'oro. L'ordito della letteratura ha fili luminosi, è una malta d'oro che getta luce nella notte della storia e ricuce i frammenti, sana le cicatrici: una testa di Medusa al contrario che risana dalla paralisi e dell'amnesia. Lupo si fa aedo e rapsodo, nel senso etimologico di colui che cuce insieme i canti, di un'E-pica e di un'Epoepa, e nella sua catabasi dà voce alle ombre. Uno specchio magico la letteratura in cui, attraverso la finzione, si interroga la storia, ciò che è stato e si riflette sul presente.

La letteratura serve se riesce a far questo: esce dalla dimensione del gioco. Ogni nostro gesto è un gesto civile che ha a che fare con il domani, dunque occuparsi di libri ha una funzione politica, serve alla polis. I paradigmi della storia vengono ripensati e riscritti dalla letteratura, che rappresenta una voce altra: una controstoria, la letteratura, come sogno e immaginazione della storia.

Si tratta di un paradigma del pensiero che riformulando il passato si interroga sul presente. La grande domanda che emerge e che ha una grande urgenza è se oggi, in cui non esiste sui treni la terza classe ma viaggiamo tutti in prima o seconda, si possa ancora sperare, viaggiando su un vagone, di raggiungere il paradiso, o se l'unico binario per sognare sia quello delle storie, come il binario $9\frac{3}{4}$ di Harry Potter.

GINEVRA LATINI
(UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA)

IL FATTO ATTRAVERSO LA FINZIONE,
LA SCIENZA ATTRAVERSO IL MITO CLASSICO:
IL COSMO RAPPRESENTATO DA CALVINO

*Calvino si dedica alle tematiche cosmologiche sia attraverso rielaborazioni narrative, sia con riflessioni saggistiche. Queste meditazioni si riflettono nei suoi scritti con contenuti cosmologici veritieri avvolti in una cornice non attendibile: spesso Calvino desidera divulgare le più recenti scoperte e ipotesi scientifiche relative alla nascita e allo sviluppo del mondo attraverso il mezzo letterario che, per sua natura, è intrinsecamente finzionale. Consapevole di ciò, sfrutta al meglio le doti visuali della letteratura per comunicare le astratte teorie scientifiche rifacendosi ad un elemento antico come il mito e prendendo come modello alcuni autori latini come Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio. Nelle *Cosmicomiche* e in *Palomar*, Calvino argomenta e rielabora le novità scientifiche del suo tempo in un contesto letterario. Il suo tentativo non si discosta troppo da quello dei suoi antichi modelli: così come Lucrezio introduce delle dottrine profondamente nuove per lo spirito della sua epoca, anche Calvino, annuncia, commenta e deride alcune novità scientifiche provenienti dal mondo chimico, fisico e astronomico. La presenza di questa antinomia concettuale nella narratologia di Calvino – tra fatto e finzione, scienza e mito – richiama la radice dualistica della sua poetica. Molti di questi binomi oppositivi, per Asor Rosa, si cristallizzano proprio in *Palomar*.*

1. *Mito classico e scienza moderna: a cavallo tra fatto e finzione*

Ne *Le Cosmicomiche* e *Palomar*, la «mitografia» calviniana richiama la concezione del mondo di alcuni autori latini come Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio. Ne *Le Cosmicomiche*, infatti, i racconti più mitologici prendono spunto sia dalla cosmologia ovidiana che da quella lucreziana. Si possono definire “ovidiani” i racconti *La distanza della Luna*, *Sul far del giorno*, *Senza colori*, *Lo zio acquatico* e *La spirale*. In essi sono presenti tanto cosmogonie

quanto metamorfosi di specie animali, elementi, acque, terre e pianeti; si possono definire “lucreziani” i racconti *La forma dello spazio* e *Giochi senza fine* in cui il mito classico e la cosmologia di Lucrezio si intrecciano alla descrizione delle ipotesi astrofisiche degli anni Cinquanta e Sessanta. Alcuni racconti di *Palomar*, invece, sono spiccatamente lucreziani e pliniani. Si vedano a tal proposito *Lettura di un’onda*, *La spada del sole*, *Il prato infinito* e *Il modello dei modelli* che rievocano le tecniche narrative con cui Lucrezio rappresenta il funzionamento di fenomeni fisici e chimici e le relazioni tra gli elementi del mondo. Nella stessa opera ci sono dei racconti di carattere pliniano – come *Luna di pomeriggio*, *L’occhio e i pianeti* e *La contemplazione delle stelle* – in cui, proprio come nella *Storia naturale*, il cielo e gli astri vengono osservati dal signor Palomar con uno sguardo mitico, immaginoso e al contempo scientifico.

In questo saggio si prenderanno in esame i soli racconti de *Le Cosmicomiche* in relazione alla rielaborazione del mito in senso classico e cosmologico e al suo legame con la scienza, nell’ottica di portare alla luce la duplicità intrinseca alla proposta cosmicomica di Calvino, al contempo finzionale e realistica. Il *De rerum natura* di Lucrezio, le *Metamorfosi* di Ovidio e e la *Storia naturale* di Plinio il Vecchio costituiscono per Calvino – come si evince soprattutto da alcuni saggi e dalle *Lezioni americane* – dei modelli letterari da cui recuperare quell’aspetto totalizzante del mito che permette una regressione verso un’antica concezione della letteratura capace di inglobare altre discipline come la filosofia e la scienza. Lo studio o la sola lettura di questi autori latini sono stati di ispirazione – forse perché coevi – per le *Lezioni americane*. Nella riflessione sui valori letterari da perpetuare nel futuro e (anche se in forma meno esplicita) nei racconti di carattere cosmologico, i classici latini costituiscono una base mitica di partenza per lo sviluppo di una letteratura che, anche nel Duemila, possa contribuire alla comprensione del cosmo e delle sue leggi e che continui ad offrire alla scienza astronomica – come avveniva nelle culture passate studiate da Giorgio de Santillana – un mezzo narrativo di carattere finzionale, per divulgare le più recenti scoperte del secolo.

Il reimpiego del mito classico non è significativo di per sé (non si tratta solo di un esercizio metaletterario e autoreferenziale) bensì per il carattere simbolico che assume nel presente storico-culturale di Calvino, quello dagli anni Cinquanta e Sessanta, attraverso la sua forma indefinita e misteriosa e il contenuto cosmico. Il presente di Calvino, perciò, viene integrato nel racconto sia in termini “realistici”, per mezzo delle allusioni scientifiche, sia in chiave mitica e quindi finzionale. In questo processo letterario il mito mantiene vive le sue caratteristiche di modello

letterario e gnoseologico, ma viene risemantizzato per ospitare nuovi contenuti scientifici¹:

I suoi racconti cosmicomici possono essere utilmente letti come un insieme di miti privati [...]. La loro funzione essenziale è quella di offrirci un modo per entrare in relazione col cosmo. Nessuna delle strategie che egli disegna per giungere a questo senso del proprio posto nell'universo è invalidata dal sapere scientifico. La scienza resta lo strumento per analizzare il mondo dei fenomeni. I miti di Calvino arricchiscono la scienza aiutandoci ad attraversare l'abisso fra il mondo fenomenico e il nostro mondo interiore².

Secondo Hume, il mito cosmicomico è l'anello di congiunzione tra uomo e cosmo, tra esterno e interno, perché, grazie al suo potere immaginativo, arricchisce la scienza offrendole una modalità per rappresentare se stessa. Anche per de Santillana – che Calvino conobbe prima di iniziare a scrivere *Le Cosmicomiche* – il mito e la scienza costituiscono un unico sistema epistemologico in cui il loro rapporto è complementare. Il mito si serve della scienza per veicolare i suoi contenuti ed al contempo essa si rifà a quello per poterli divulgare:

Calvino apprende da Santillana che mito e scienza non sono “ordini del discorso” separati. [...] Se l'immaginario fantastico del linguaggio mitologico elabora continuamente forme di conoscenza del mondo, altrettanto accade nel linguaggio scientifico, che produce incessantemente metafore e finzioni che divengono parti costitutive della scienza stessa³.

Il mulino di Amleto di de Santillana offre a Calvino una chiave per interpretare il mito classico e rielaborarlo in ottica scientifica nel contesto contemporaneo. Anche «a distanza di secoli», perciò, il mito si presenta sempre come un elemento fecondo e assume «un nuovo significato in un nuovo contesto»⁴:

Quest'approccio “mitologico” alla storia della scienza e della cultura mi pare il più giusto e necessario [...]. La conoscenza procede sempre attraverso modelli, analogie, immagini simboliche, che fino a un certo punto servono a comprendere, e poi sono messe da parte, per ricorrere ad altri modelli, altre immagini, altri miti [...].

¹ G. LATINI, *La risemantizzazione del mito in Italo Calvino per una letteratura scientifica, in Repetita iuvant, Perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, a cura di D. Mastrantonio, I.G.M. Abdelsayed, M. Marrucci, M. Bellinzona, O. Paris e V. Bianchi, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena 2023, pp. 329-338.

² K. HUME, *Italo Calvino's Cosmic Comedy. Mythography For The Scientific Age*, in «Papers on Language and Literature», XX (1984), n. 1, p. 106.

³ M. BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza*, Donzelli, Roma 2007, p. 81.

⁴ P. ANTONELLO, *The Myth of Science or the Science of Myth? Italo Calvino and the “Hard Core of Being”*, in «Italian Culture», XXII (2004), n. 1, p. 76.

La cosa straordinaria è come a distanza di secoli una concezione scartata come mitica si ripresenta come feconda a un nuovo livello delle conoscenze, assumendo un nuovo significato in un nuovo contesto⁵.

Perciò, come sostiene Erwin Panofsky in *La prospettiva come forma simbolica*⁶, spesso il «riavvicinamento all'Antichità [...] non si risolve in un ritorno all'antico bensì in un'apertura verso il "moderno"»⁷, al nuovo. Questo è ciò che avviene nei racconti cosmicomici: si cerca nella mitologia antica e nella simbolicità del mito lo slancio per affrontare temi contemporanei dando nuovi contenuti ad un mezzo letterario che, grazie alla sua simbolicità, si ripete nel tempo.

La simbolicità del recupero di un mezzo letterario antico e del suo contenuto mitologico risiede nel fatto che esso è uno strumento rappresentativo di un sistema gnoseologico che vuole far dialogare discipline apparentemente distanti come la letteratura, la scienza e la filosofia. Il mito, nel suo essere cronologicamente regressivo (perché richiama le origini di ogni cultura), racchiude questa multidisciplinarietà arcaica e si rivela essenziale non solo per il futuro della letteratura ma anche per conoscere il mondo. Il mito è il primo passo compiuto dell'uomo verso una conoscenza scientifica:

L'idea del mito come "primo linguaggio scientifico" è l'inaspettata scoperta di Calvino: uno dei punti di partenza per la scrittura delle *Cosmicomiche* e, più in generale, per la definizione del suo nuovo progetto di letteratura cosmica⁸.

Come sottolineano Bucciantini e Antonello, nella proposta mitologica de *Le Cosmicomiche* convivono due spinte opposte: una regressiva e «storicizzata» che si collega ad una sapienza antica e una progressiva che dialoga con il contesto scientifico degli anni Sessanta:

[...] quando Calvino si appropria del discorso scientifico, non ne assume i concetti in una accezione sincronica, paradigmaticamente rigida, ma storicizzata, nel senso che questi elementi concettuali sono parte di una tradizione di «filosofia naturale» che scava culture, discipline e rivoluzioni conoscitive: fondamentale è per Calvino «l'idea di un sapere in cui il mondo della scienza moderna e quello della scienza antica si riunifichino»⁹.

⁵ I. CALVINO, *La luce negli occhi*, in ID., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 523-531.

⁶ E. PANOFSKY, *La prospettiva come "arte simbolica"*, Abscondita, Milano 2013, p. 173; prima edizione: *Die Perspektive als "Symbolische Form"*, Teubner, Leipzig 1927.

⁷ Ivi, p. 34.

⁸ M. BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza* cit., p. 73.

⁹ P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 2005, p. 185.

La mitopoiesi cosmicomica, dunque, è intrinsecamente legata alla «storia della scienza» e alla «filosofia naturale» di autori come Lucrezio, Ovidio e Plinio il Vecchio che «scavalca culture, discipline e rivoluzioni scientifiche»¹⁰.

2. Racconti sul cosmo a cavallo tra scienza e mito

L'analisi di alcuni episodi di carattere mitico e cosmico de *Le Cosmicomiche* può delucidare il modo in cui Calvino intende offrire un racconto che sia al contempo realistico e finzionale. Nel racconto cosmicomico *Sul far del giorno* (1965), rielabora con grande originalità il concetto ovidiano di metamorfosi¹¹ da un punto di vista cosmologico per descrivere un'ipotesi astrofisica sulla nascita del mondo. La metamorfosi, proprio come nel poema latino di Ovidio, introduce le idee cosmogoniche di nascita, morte e palingenesi dei mondi cosmicomici.

La continua trasformazione di Qfwfq, protagonista di tutte le *Cosmicomiche*, e del mondo che lo circonda si estende a questo racconto, il secondo della raccolta del 1965, in cui si narra il passaggio cosmogonico dallo stato di nebulosa alla nascita del Sole e del relativo Sistema solare. Lo stadio precedente alla nascita dei pianeti, quello della «fluida e informe nebulosa»¹², viene descritto come caotico, buio, freddo e indefinito. I personaggi del racconto, infatti, vivono «appiattiti» nella materia fluida perché non hanno punti di riferimento spaziali e temporali. Nel freddo e nell'assenza di colori, essi si riparano dal freddo e si lasciano trasportare dai fluidi movimenti di questa materia primordiale:

Buio pesto, era – confermò il vecchio Qfwfq, – io ero bambino ancora, me ne ricordo appena. Stavamo lì, al solito, col babbo e la mamma, la nonna Bb'b, certi zii venuti in visita, il signor Hnw, quello che poi diventò un cavallo, e noi più piccoli. Sulle nebulose, mi pare d'averlo raccontato già altre volte, si stava come chi dicesse coricati, insomma appiattiti, fermi fermi, lasciandosi girare dalla parte

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ La presenza e la rielaborazione del principio metamorfico delle *Metamorfosi* di Ovidio all'interno delle *Cosmicomiche* è stata analizzata nei seguenti saggi critici: P. ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento* cit., pp. 189-193; M. BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza* cit., pp. 59-62; A. COMPARINI, *Calvino, Ovid, and the 'Metamorphoses'. A Reading of 'Le cosmicomiche'* [1965], in ID., *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2018, pp. 257-276; G. LATINI, *Metamorfosi e riflessioni cosmologiche: Italo Calvino e i classici latini*, in «L'Ulisse», XXIII (2020).

¹² I. CALVINO, *Sul far del giorno*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991, p. 97.

dove girava. Non che si giacesse all'esterno, m'intendete?, sulla superficie della nebula; no: lì faceva troppo freddo; si stava sotto, come rinalzati in uno strato di materia fluida e granulosa. Modo di calcolare il tempo non ce n'era; tutte le volte che ci mettevamo a contare i giri della nebula nascevano delle contestazioni, dato che al buio non si avevano punti di riferimento; e finivamo col litigare. Così preferivamo lasciar scorrere i secoli come fossero minuti; non c'era che aspettare, tenersi coperti per quel tanto che si poteva, dormicchiare, darsi una voce ogni tanto per essere sicuri che eravamo sempre tutti lì; e – naturalmente – grattarsi; perché, si ha un bel dire, ma tutto questo vorticare di particelle non aveva altro effetto che un prurito fastidioso¹³.

Come nei racconti *La distanza della Luna*, *Senza colori*, *Lo zio acquatico*, *I dinosauri* e *La spirale*, qui la rappresentazione cosmogonica avviene in chiave palinogenetica: la nascita è in realtà una “rinascita” perché è preceduta dalla distruzione dell'equilibrio cosmico preesistente. Allo stato caotico primordiale segue un nuovo ordine, la nascita del Sistema solare. Molte nascite dei mondi cosmicomici, infatti, sono descritte come interruzioni di un equilibrio a cui segue la creazione di un nuovo mondo: gli incipit degli altri racconti cosmogonici citati descrivono la fine di un mondo e la metamorfosi delle sue forme originarie in quelle nuove. La cosmogonia cosmicomica, dunque, mette in scena tanto la fine quanto la nascita di un mondo nuovo.

Nello scenario caotico di partenza di *Sul far del giorno* – privo di calore, luce e superfici – da cui nascono i primi elementi universali è possibile individuare un rimando tematico e stilistico alla creazione del mondo che apre il poema delle *Metamorfosi* di Ovidio:

Ante mare et terras et quod tegit omnia caelum
 unus erat toto naturae vultus in orbe
 quem dixere chaos: rudis indigestaque moles
 nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
 non bene iunctarum discordia semina rerum.
 nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,
 nec nova crescendo reparabat cornua Phoebe,
 nec circumfuso pendebat in aere tellus
 ponderibus librata suis, nec braccia longo
 margine terrarum porrexerat Amphitrite;
 utque erat et tellus illic et pontus et aer,
 sic erat instabilis tellus, innabilis unda,
 lucis egens aer; nulli sua forma manebat,

¹³ *Ibidem*.

obstabatque aliis aliud, quia corpore in uno
frigida pugnabant calidis, umentia siccis,
mollia cum duris, sine pondere, habentia pondus¹⁴.

È evidente che dal punto di vista tematico la descrizione della nebulosa delle *Cosmicomiche* assomigli molto alla descrizione ovidiana del caos. Nello scenario cosmicomico dello stato primordiale fluido e informe, riecheggiano i primi versi di Ovidio in cui appare la massa eterogenea e inerte precedente alla costituzione degli elementi: «mole grezza e confusa, null'altro che materia inerte, ammasso di semi diversi di sostanze non ben combinate»¹⁵. Le particelle vorticanti che in *Sul far del giorno* producono un «prurito fastidioso»¹⁶ sembrano richiamare l'«ammasso di semi»¹⁷ ovidiano che, in questo equilibrio originario, vortica e si scontra non permettendo agli stati della materia di fissarsi e perdurare: «nulla manteneva una forma definita, ogni forza ad un'altra si opponeva, perché in un solo corpo si scontravano caldo e freddo, umido e secco, morbido e rigido, leggero e pesante»¹⁸. Gli scontri percettivi tra opposti, che nelle *Metamorfosi* sono insiti negli elementi, trovano un richiamo implicito nelle «contestazioni» che nascono tra Qfwfq e gli altri personaggi della cosmicomica nel momento in cui si tentano di stabilire dei punti di riferimento spaziali e temporali (ad esempio contando i giri della nebulosa).

Per quanto riguarda invece le scelte stilistiche di Calvino, è da notare l'uso dell'imperfetto per conferire alla descrizione un tempo e uno spazio primitivo, un senso retrospettivo e mitologico, un'azione che annulla la percezione del presente in uno scorrere infinito¹⁹. L'avanzamento della

¹⁴ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, I, vv. 5-20. Traduzione da P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, Einaudi, Torino 1979: «Prima del mare, della terra e del cielo, che ogni cosa ricopre,/ un solo aspetto la natura offriva nell'intero universo,/ lo chiamarono Caos, mole grezza e confusa,/ null'altro che materia inerte, ammasso di semi/ diversi di sostanze non ben combinate./ Ancora nessun Titano donava al mondo la luce/ né Febe crescendo recuperava i fianchi perduti,/ la terra non stava sospesa nell'aria che l'avvolge bilanciata dal suo peso,/ nemmeno Anfitrite le sue braccia distendeva sul lungo margine dei continenti;/ tanto instabile era la terra, l'onda certo non navigabile, l'aria povera di luce: nulla manteneva una forma definita,/ ogni forza ad un'altra si opponeva, perché in un sol corpo/ si scontravano caldo e freddo, umido e secco,/ morbido e rigido, leggero e pesante».

¹⁵ Ivi, vv. 8-9.

¹⁶ I. CALVINO, *Sul far del giorno* cit., p. 98.

¹⁷ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, I, v. 9.

¹⁸ Ivi, vv. 17-20.

¹⁹ Si vedano gli imperfetti della cosmicomica: «Buio pesto, era [...] io ero bambino ancora», «sulle nebule [...] si stava come chi dicesse coricati», «non che si giacesse all'esterno [...] lì faceva troppo freddo»; «si stava sotto», «modo di calcolare il tempo non ce n'era»; «tutte le volte che ci mettevamo a contare i giri della nebula nascevano delle contestazioni, dato che al buio non si avevano punti di riferimento; e finivamo col litigare. Così preferivamo lasciar scorrere i secoli come fossero minuti; questo vorticare di particelle non aveva altro effetto che un prurito fastidioso».

narrazione calviniana, che verte sull'uso di verbi di percezione continuativi nel passato, coincide con quella della cosmogonia ovidiana in cui si susseguono i seguenti verbi all'imperfetto: erat, praebebat, reparabat, pendebat, manebat, pugnabant con cui Ovidio descrive il caos primordiale («unus [...] erat vultus [...] quem dixere Chaos»²⁰):

Nessun Titano donava al mondo la luce né Febe crescendo recuperava i fianchi perduti, la terra non stava sospesa nell'aria che l'avvolge bilanciata dal suo peso, nemmeno Anfitrite le sue braccia distendeva sul lungo margine dei continenti²¹.

Nella dimensione ovidiana gli imperfetti negano l'esistenza degli dei e dei titani che portano luce, come Febe; non esisteva nemmeno Anfitrite, il mare che delimita i continenti («nullus adhuc mundo praebebat lumina Titan,/ nec nova crescendo reparabat cornua Phoebae,/ nec circumfuso pendebat in aere tellus/ ponderibus librata suis, nec braccia longo/ margine terrarum porrexerat Amphitrite»). Inoltre la terra non era sospesa nell'aria («nec circumfuso pendebat in aere tellus») e nulla manteneva una forma definitiva («nulli sua forma manebat»).

In questa analisi, che mira ad individuare la stratificazione degli elementi mitologici ovidiani nel processo creativo calviniano, è utile evidenziare che tanto la descrizione della nebulosa cosmocomico quanto quella del caos ovidiano procedono per negazione, in alcuni casi proprio per litote, negando ciò che costituisce il nuovo equilibrio cosmico. In *Sul far del giorno* lo stato precedente alla formazione dei pianeti del Sistema solare appare come il contrario (anche se indefinito) di ciò che è noto: «Modo di calcolare il tempo non ce n'era»²² per dire che non esistevano riferimenti temporali. Similmente il caos ovidiano viene ricostruito attraverso la negazione delle caratteristiche degli elementi del nuovo ordine costituito: l'assenza degli dei, del mare della terra, dei confini e della forma definitiva della materia. Nella nebulosa di Calvino, così come nel caos ovidiano, vige un'instabilità di forme e confini: «tanto instabile era la terra, l'onda certo non navigabile, l'aria povera di luce: nulla manteneva una forma definita» («utque erat et tellus illic et pontus et aer,/ sic erat instabilis tellus, innabilis unda,/ lucis egens aer; nulli sua forma manebat»)²³.

Il carattere palinogenetico dei mondi, proprio della cosmogonia ovidiana, che collega la morte di un sistema cosmico preesistente alla nascita del

²⁰ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, I, vv. 6-7.

²¹ Ivi, vv. 10-14.

²² I. CALVINO, *Sul far del giorno* cit., p. 97.

²³ P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, I, vv. 15-17.

successivo, si ritrova anche in altri racconti della raccolta calviniana. Ne *La distanza della Luna*, ad esempio, si descrive il momento in cui la Luna e la Terra erano separate solo da un interstizio a cui segue il progressivo distacco e, infine, l'allontanamento definitivo. In *Senza colori* la terra è inizialmente grigia e priva di forme; a seguito di terremoti e movimenti tellurici appaiono i primi colori e le superfici diventano eterogenee. In *Lo zio acquatico* si assiste alla progressiva morte del mondo acquatico in favore di quello terrestre; c'è una continua metamorfosi dei luoghi e degli abitanti del mondo terrestre mentre il mondo acquatico rischia l'estinzione a causa dell'arresto evolutivo dei suoi esseri e del suo spazio. In *I dinosauri* si racconta della scomparsa di questa specie e della sua sopravvivenza, in termini metaforici, in una realtà contemporanea. Nell'ultimo racconto, *La spirale*, viene descritta in termini metamorfici la creazione di una conchiglia dalle secrezioni di un mollusco che abbandona la sua vecchia forma (e vita) per trovarne una nuova.

Come si nota dalla frase introduttiva al racconto *Sul far del giorno*, l'ipotesi scientifica sviluppata da Calvino – attraverso la descrizione del caos ovidiano – è quella secondo cui esisteva una nebulosa originale da cui si sono formati il Sole e i pianeti (il riferimento è alla Nube di Oort che ne sarebbe un residuo):

I pianeti del sistema solare, spiega G.P. Kuiper, cominciarono a solidificarsi nelle tenebre per la condensazione d'una fluida e informe nebulosa. Tutto era freddo e buio. Più tardi il Sole prese a concentrarsi fino a che si ridusse quasi alle dimensioni attuali, e in questo sforzo la temperatura salì, salì a migliaia di gradi e prese a emettere radiazioni nello spazio²⁴.

Calvino, dunque, sviluppa il suo racconto a partire dalle scoperte dell'astronomo Gerard Peter Kuiper e dalle sue ipotesi sulla nascita del Sistema solare. Ciò dimostra che l'intento di Calvino, pur basandosi su un modello letterario come quello ovidiano, è di trovare un espediente finzionale, come il mito, per parlare di fatti e scoperte reali e dimostrabili, come quelle astrofisiche degli anni Cinquanta e Sessanta:

Mi sono proposto di lasciar parlare, in margine al discorso della scienza d'oggi, l'immaginazione mitica dell'uomo primitivo che è sepolto in noi, cioè di – non tanto costruire quanto – lasciare che crescano delle specie di miti cosmogonici nutriti dalle ultime teorie²⁵.

²⁴ I. CALVINO, *Sul far del giorno* cit., p. 97.

²⁵ Dattiloscritto per una lettura antologica tenuta a Zurigo nel 1968 riportato da C. MILANINI, Note in I. CALVINO, *Tutte le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano 2021, p. 396.

In questo modo la sua proposta cosmicomica, un po' mitologica e un po' scientifica, racconta un fatto attraverso la finzione. Le fonti classiche all'interno de *Le Cosmicomiche* sono evocazioni simboliche per descrizioni concrete. Il carattere mitico delle tematiche cosmologiche richiama la «cosmicità»²⁶ dei poemi latini e il suo fine è quello di portare alla luce contenuti scientifici contemporanei. Il modello delle *Metamorfosi* non è ripreso in ottica postmoderna²⁷, ma è d'aiuto alla scrittura calviniana per mantenere, nella letteratura, dei «referenti reali»²⁸, e per far sì che essa si preoccupi ancora, come avviene nella classicità latina, della comprensione e della descrizione del reale. I «referenti reali» sono sottolineati dalle coordinate scientifiche da cui si sviluppano i vari episodi cosmogonici, riassunte in corsivo all'inizio di ogni racconto. La dimensione classica del mito, rappresentando il modello più duraturo per un *ménage à trois* tra letteratura, scienza e filosofia, offre a Calvino gli espedienti letterari per far sì che la letteratura si possa nutrire di contenuti scientifici, mantenendo, così, un forte contatto con la realtà.

²⁶ Quest'espressione è di Calvino: compare negli appunti di preparazione alle *Lezioni americane* riportati nelle *Note e notizie sui testi*. Cfr. I. CALVINO, *Saggi (1945-1985)* cit., p. 2962.

²⁷ Questa ipotesi si contrappone alla tesi di Raffaele Donnarumma secondo cui sarebbero proprio *Le Cosmicomiche* a sancire l'inizio della fase postmoderna di Calvino (R. DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008, p. 200).

²⁸ F. ORLANDO, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Atti del Convegno della Scuola di dottorato dell'Università di Siena, *L'interpretazione* (Siena, 29-30 aprile 2008), Artemide, Roma 2009, pp. 17-62.

GIOVANNA LO MONACO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

LE CINQUE GIORNATE DI BIANCIARDI, FUORI E DENTRO LA STORIA

Esperimento tra i più interessanti della narrativa di Luciano Bianciardi, Aprire il fuoco è il romanzo in cui convergono la passione per il Risorgimento, che accompagna l'autore sin dalla giovinezza e che già lo aveva spinto alla composizione di altre opere sull'argomento, e l'autobiografismo che da sempre, in forme affatto originali, connota la sua scrittura. Attraverso il ricordo di un personaggio che, con ogni evidenza, corrisponde all'autore stesso, esule a Rapallo negli ultimi anni di vita, il romanzo ripercorre le Cinque giornate di Milano trasponendole in una dimensione straniante che unisce passato e presente in un tempo "altro" in cui la Storia segue i percorsi alternativi di un immaginario moto rivoluzionario del 1959. Del romanzo, che verrà letto all'interno del sistema dei testi che Bianciardi dedica al Risorgimento, si analizzeranno le modalità con cui vengono rimessi in discussione i fatti e i processi storici e il gioco manifesto di ibridazione tra generi, tra romanzo storico, memoriale e narrazione ucronica, evidenziando come la costruzione fittizionale occorra a ricondurre il lettore alla realtà del presente in una prospettiva critica.

Senza distaccarsi troppo dalla definizione canonica del genere, *La battaglia sorda*¹ di Luciano Bianciardi, edito nel 1964, può essere definito come un vero e proprio romanzo storico, benché rechi caratteristiche affatto particolari, presentandosi come un grande esercizio di travestimento stilistico; recuperando la lingua di quello che è l'ipotesto del romanzo, l'amatissimo *I Mille*² di Cesare Bandi regalatogli dal padre all'età di otto anni, Bianciardi immagina infatti il prosieguo della storia raccontata dal garibaldino, dalla fine della Spedizione dei Mille fino alla sconfitta di Custoza.

¹ L. BIANCIARDI, *La battaglia sorda*, Rizzoli, Milano 1964.

² C. BANDI, *I Mille. Da Genova a Capua*, Salani, Firenze 1902.

La ricostruzione dei fatti, come scrive l'amico Emilio Tadini nell'introduzione, pare essere il primo obiettivo dell'opera, basata su un rigoroso lavoro di documentazione. A conferire, tuttavia, un'indiscutibile dimensione finzionale alla storia interviene l'immissione di personaggi appartenenti alla contemporaneità, molti dei quali vicini a Bianciardi – a cominciare dallo stesso Tadini – che costituisce una sorta di interferenza temporale del presente nella fedele restituzione degli eventi del Risorgimento e che denota come l'obiettivo non sia tanto l'accertamento dei fatti della Storia, bensì una riattualizzazione della Storia stessa e, di conseguenza, una ridiscussione tanto del passato quanto del presente. A complicare ulteriormente il quadro, la focalizzazione soggettiva, quella adottata nel camuffamento del memoriale ottocentesco, subisce una forte piegatura autobiografica – in virtù di quegli elementi anacronistici di cui si è detto – che agisce da lente fortemente straniante rispetto al dato storico. La rappresentazione dell'evento sembra dunque essersi staccata dall'obiettivo della fedeltà al "vero" per trasmigrare nel territorio del narrativo, nella finzione, dando la Storia come dato disponibile alla reinterpretazione. Nonostante l'attendibile ricostruzione, si può infatti sostenere che al romanzo soggiaccia una concezione già postuma della Storia, sia per le discrasie temporali che gettano il dubbio sugli eventi, minandone di fatto lo statuto di realtà, che per l'imitazione manieristica dello stile di Bandi che, come sostiene Carlo Varotti, allude più alla distanza dal passato che alla volontà di ricostruirlo e che, sommata alla fisionomia fittizia, e in definitiva inconsistente, del personaggio narrante, pare alludere al «fallimento di ogni ipotesi possibile di senso»³.

In quest'ottica *La battaglia soda* rappresenta un tassello fondamentale nel più ampio sistema di testi a tema risorgimentale dell'opera bianciardiana, che comprende, oltre al romanzo del '64, numerosi testi a carattere divulgativo sull'argomento, come *Da Quarto a Torino*⁴, del 1960, fino al postumo *Garibaldi*⁵, passando attraverso *Daghela avanti un passo!*⁶ del 1969. Si tratta di un costante ritorno sulla materia risorgimentale in cui i testi si relazionano tra loro come vasi comunicanti e che culmina, nello stesso '69 di *Daghela avanti un passo!*, nell'ultimo romanzo dell'autore, *Aprire il fuoco*⁷, punto d'arrivo dei modi di rielaborazione letteraria della Storia sperimentati fino a quel momento da Bianciardi, in cui emerge chiaramente quella concezione della Storia già prospettata ne *La battaglia soda*, nonché una più meditata riflessione su di essa.

³ C. VAROTTI, *Luciano Bianciardi, la protesta dello stile*, Carocci, Roma 2017, p. 191. Si fa qui affidamento sul volume di Varotti per l'analisi complessiva dell'opera bianciardiana.

⁴ ID., *Da Quarto a Torino*, Feltrinelli, Milano 1960.

⁵ ID., *Garibaldi*, Mondadori, Milano 1972.

⁶ ID., *Daghela avanti un passo!*, Bietti, Milano 1969.

⁷ ID., *Aprire il fuoco*, Rizzoli, Milano 1969.

In *Aprire il fuoco* confluiscono invero, e quasi per intero, i principi portanti dell'intera poetica autoriale per come si definiscono a partire, almeno, da *La vita agra*⁸: il citazionismo costante, spinto al riuso sistematico di sé stesso, la mistura dei generi e il peculiare autobiografismo⁹ – o meglio la sua maschera – che veicolano quella mescolanza tra vero e fittizio – nonché tra vero autobiografico e vero storico, per quel che riguarda la produzione a tema risorgimentale – riscontrabile nell'opera dell'autore. Non a caso la critica ha più volte parlato del romanzo del '69 come di un'opera testamentaria.

Aprire il fuoco torna sul Risorgimento ripercorrendo le Cinque giornate di Milano dalla soggettiva di uno dei protagonisti dell'insurrezione, riproponendo la formula del memoriale già impiegata ne *La battaglia soda*; così come lì Bianciardi si era servito dei *Mille* di Bandi, qui sceglie un altro ipotesto di memorie, quelle di Giovanni Visconti Venosta¹⁰, ma, se nella *Battaglia soda* il narratore si era calato nei panni dello stesso Bandi, qui, invece, l'autore dell'ipotesto diviene personaggio della storia – uno dei tre ragazzi cui il protagonista fa da precettore e che combatterà al suo fianco durante le rivolte milanesi –, mentre il narratore si riappropria di una soggettività autonoma, per quanto fittizia, che rimanda a quella dell'autore in carne ed ossa.

Così come in tanti altri luoghi della produzione bianciardiana, l'io narrante è dunque costruito su una base autobiografica manifesta, benché non dichiarata¹¹, ma la strategia testuale, sin dall'incipit, richiama nello specifico quella de *La vita agra*: «Tutto sommato io darei ragione al povero Ponzani»¹², si legge alla prima riga di *Aprire il fuoco*, dove la voce che parla al lettore appare immediatamente la stessa del più noto romanzo del '62, di cui ricalca la frase d'esordio: «Tutto sommato io darei ragione all'Adelung»¹³. È però, questo, solo uno dei tanti luoghi di *Aprire il fuoco* in cui Bianciardi riprende apertamente sé stesso, si autocita, ammicca al lettore che già conosce la sua opera – molti passaggi di *Aprire il fuoco* sono anzi incomprensibili senza far riferimento a *Dagbela avanti un passo!* –, componendo così una rete di richiami intertestuali che fa di questa un'operazione autobiografica e meta-letteraria insieme, proprio sul modello de *La vita agra*¹⁴.

⁸ L. BIANCIARDI, *La vita agra*, Feltrinelli, Milano 1962.

⁹ C. VAROTTI, *Luciano Bianciardi* cit., e M.A. GRIGNANI, *Aprire il fuoco. Esilio della storia, esilio della scrittura*, in L. BIANCIARDI, *Aprire il fuoco*, ed. annotata a cura di A. Bertani, exCogita, Milano 2001.

¹⁰ G. VISCONTI VENOSTA, *Ricordi di gioventù*, Cogliati, Milano 1904.

¹¹ Si ricordi, in questo senso, che non c'è mai omonimia tra autore e narratore.

¹² L. BIANCIARDI, *Aprire il fuoco*, in ID., *Il cattivo profeta. Romanzi, racconti, saggi e diari*, il Saggiatore, Milano 2018, p. 707.

¹³ ID., *La vita agra* cit., p. 439.

¹⁴ F. FISTETTI, *Da Il lavoro culturale a La vita agra. L'impossibile autobiografismo di Bianciardi*, in «La nuova ricerca», XX (2011), pp. 105-120.

Sotto il nume manifesto del “diverso esilio” foscoliano – più volte citato nel corso del testo –, nei primi e negli ultimi capitoli del romanzo vediamo infatti il narratore-protagonista esule nella città immaginaria di Nesci, intento a nascondersi lontano da Milano, perseguitato dai nemici e inseguito dalla giustizia per la sua partecipazione alle Cinque giornate milanesi, che rimane però di vedetta, dalla sua finestra sul gabellino, in attesa di un segnale che indichi il ritorno dei compagni rivoluzionari, fiducioso nella promessa di un ritorno della rivolta contro l’oppressore. Un personaggio “storico”, dunque, che per vicende personali e per atteggiamento richiama però chiaramente la figura dell’autore reale, “esule” volontario a Rapallo nei suoi ultimi anni di vita, prima del ritorno definitivo a Milano¹⁵.

Sin da principio il lettore è infatti posto in uno stato di incertezza sul periodo in cui si svolgerebbe la storia, grazie ai numerosi elementi anacronistici che stabiliscono una forte commistione tra passato e presente generando una dimensione temporale in cui, mentre si parla di spie e giustizia austriache, la televisione fa da sottofondo, e Garibaldi e Diabolik sembrano convivere nello stesso momento storico. Tale procedimento discrasico si fa in tutta evidenza sistematico nell’analessi che occupa il corpo centrale del testo e che ripercorre i fatti delle Cinque giornate ricalcando gli eventi raccontati da Venosta: le truppe di Radetzky si scontrano con un popolo che erige barricate allineando autobus per le strade, l’entusiasmo popolare per l’elezione di Romilli ad Arcivescovo di Milano nel 1847 si sovrappone a quella per l’elezione di Roncalli al soglio pontificio nel 1958; durante le battaglie le barricate mobili messe in campo dai milanesi nel 1848 vengono utilizzate assieme al mauser dei partigiani e alle bottiglie Molotov; la descrizione delle strategie di guerriglia urbana contiene numerosi ammiccamenti a Che Guevara e alla guerriglia sudamericana; le guardie austriache alla Scala sembrano scontrarsi con i giovani capelloni degli anni Sessanta più che con i milanesi dell’Ottocento.

Le Cinque giornate di Bianciardi, nella nuova libertà dei costumi sessuali e nello spirito di abolizione delle differenze di classe che pervadono le strade di Milano, nonché per lo stato di sospensione dell’ordine e delle gerarchie di comando, appaiono quale realizzazione di una utopia libertaria¹⁶ che molto ha in comune, in effetti, con lo spirito del Sessantotto, così come la reazione dei milanesi davanti al successivo ritorno all’ordine, con il ritorno di Radetzky e l’introduzione di misure populiste da parte degli austriaci, sembra coincidere con l’acquiescenza di massa alimentata dal consumismo

¹⁵ Sulla vita di Bianciardi cfr. P. CORRIAS, *Vita agra di un anarchico*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2009.

¹⁶ C. VAROTTI, *Luciano Bianciardi* cit., p. 240.

degli anni Sessanta, specie quando il narratore ricorda “La settimana del bianco” alla Rinascente quale simbolo di pacificazione degli animi di coloro che prima erano insorti¹⁷. La vittoria di Radetzky, insomma, finisce per rappresentare la vittoria dell’ideologia capitalista, assieme al ritorno di un regime oppressivo.

Come ne *La battaglia soda*, l’intromissione del presente nella Storia è poi resa con l’inserimento di personaggi appartenenti al secolo successivo, adottata però senza soluzione di continuità: qui, accanto a Carlo Cattaneo o Cesare Correnti, compaiono ad esempio Giorgio Bocca o Enzo Jannacci, amici di Bianciardi, solo per citare alcuni nomi di quella che sarebbe una lunga schiera.

Nonostante la “massima fedeltà” ai fatti del Quarantotto, le Cinque giornate di Bianciardi si svolgono, in definitiva, in un tempo che è già quello degli anni Sessanta, e del Sessantotto in particolare, ovvero il momento in cui l’autore reale scrive il romanzo. Eppure, gli eventi sono collocati, come specifica l’avviso che suggella il romanzo e come più volte viene detto nel corso del testo, in un immaginario 1959 antecedente al presente di chi narra – così come vuole la forma memorialistica – determinando una sovrapposizione di temporalità che proietta i fatti in una dimensione passata, sì, ma discronica e ucronica al contempo. Una linea del tempo alternativa, in sostanza, quella delineata dall’autore, che si sarebbe generata all’alba del boom economico, con la rivoluzione inventata – eppure anch’essa fallita, come molte altre nella Storia – del 1959, e che dà adito a un presente alternativo, quello degli anni Sessanta in cui il narratore ricorda.

Nel momento in cui l’autore traspone i fatti storici, dal Risorgimento al Sessantotto, in questa dimensione temporale fittizia, quella della letteratura, sembra voler registrare la perdita della Storia come “verità acquisita” e l’avvento della Storia come “narrazione”, questione che già avanza, come è stato anticipato, ne *La battaglia soda*. Eppure, la dimensione ucronica non sembra escludere affatto la fedeltà al dato storico – a quello risorgimentale in particolare –, bensì pare cercare una diversa adesione al “vero”, facendo emergere le dinamiche strutturali che governano l’andamento delle vicende – quali l’atteggiamento degli oppressori e degli oppressi o il perno economico su cui si regge il potere politico di ogni tempo –, le stesse che sono in fondo verificabili nel ripetersi della Storia, avviando così un discorso meta-storico che attraversando passato e presente traspone la diacronia sul piano orizzontale del sincronico, operazione possibile unicamente nella realtà finzionale e non certo nella ricostruzione scientifica dello storico. Ricorre, non

¹⁷ Ivi, p. 241.

a caso, da parte del narratore, la canzonatura dell'indagine storica, quasi a indicarne i limiti, e il continuo richiamo antifrastico all'"amore per l'esattezza", che pare alludere a pratiche desuete, oramai perdute nel tempo.

A riconferma di ciò il narratore sottolinea più volte che nessuno ricorda l'evento del 1959 se non i pazzi – tradizionali compagni dei poeti – e che non esistono cronache o testimonianze se non il memoriale che lo stesso protagonista sta scrivendo, che è un po' come dire che solamente il racconto letterario rimane deputato al mantenimento della memoria. Quella del memoriale diviene in quest'ottica la scelta funzionale di un genere – qui come nel precedente romanzo – che richiamando i memoriali degli insorti del Risorgimento – di cui Bianciardi si serve, è bene notare, anche nelle opere di divulgazione storica – occorre a recuperare, della rivoluzione passata, non tanto e non solo gli eventi, ma con essi lo spirito eroico e avventuroso dei tempi, quello trasmesso da chi gli eventi li ha vissuti in prima persona, a recuperare cioè una memoria che possa svolgere una funzione civile e trasmettere un intero sistema valoriale, inteso, in sostanza, quale autentico "vero" da trasmettere ai posteri. In questo senso assumono ancor più rilevanza i già menzionati riferimenti a Foscolo, così come quelli espliciti all'*historia magistra vitae*, a Manzoni e alla *Colona infame*¹⁸.

Il narratore non fa poi mistero del proprio intento di voler consegnare un messaggio – e un mandato – al lettore, così come palesa l'interesse nel ricavare dalla propria prospettiva storica un ammaestramento per le generazioni future. La questione si fa evidente nella parte finale del romanzo, che comprende una sequela di considerazioni in stile saggistico sugli errori di strategia commessi dai rivoluzionari del 1848/1959, ma invero dai sessantotini, e in particolare sulla necessità, trascurata dai rivoluzionari nostrani, di attaccare il potere economico: «bisognerebbe anche occupare le banche»¹⁹, sostiene infatti il narratore, così come riportato nel sottotitolo del romanzo nell'edizione Stampa Alternativa del 2008, edizione che riprende il titolo, *Le cinque giornate*, originariamente pensato dall'autore²⁰. L'auspicio consegnato al lettore nelle ultime pagine non è però solo che si adottino strategie più accorte nel corso di una nuova possibile rivoluzione, ma soprattutto che si istauri una rivoluzione permanente in cui non venga mai ripristinato alcun ordine sociale e nessuna gerarchia di potere, rendendo così perenne quel felice ideale anarchico che sembrava essersi realizzato durante le Cinque giornate, poiché solo in questa condizione è possibile non tradire la rivoluzione stessa.

¹⁸ L. BIANCIARDI, *Aprire il fuoco* cit., p. 813.

¹⁹ Ivi, pp. 830-33.

²⁰ E. BIANCIARDI, *Prefazione*, in L. BIANCIARDI, *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo 2008, pp. 4-5.

L'utopia di una rivoluzione che non ha mai fine è dunque il vero contraltare del tempo storico – anche di quello “rifatto” dal romanzo –, poiché essa dà adito a un tempo fermo allo stadio della ribellione, che si oppone all'ideologia borghese del progresso e, di fatto, al positivismo storico.

Dopo qualche salto carpiato tra Storia e finzionalità, sembra quindi di essere atterrati nel territorio ben noto dell'utopia quale luogo posizionato fuori dalla Storia, ma è forse, questo, un topos troppo scontato: troppo acuto è infatti Bianciardi per cadere nella trappola di una letteratura facilmente impegnata che accalappa il lettore prospettando l'“impossibile”.

Se infatti c'è un messaggio utopistico, c'è anche la sua negazione: è vero che nel romanzo l'ex-rivoluzionario non desiste, continua a stare di vedetta attendendo una nuova rivolta, ma è difficile ignorare il senso di rassegnazione che pervade il testo²¹, l'acre ironia e il disincanto del dettato, tipicamente bianciardiano, lo “spegnimento” del personaggio, una volta esiliato a Nesci, immerso in un presente sempre uguale a sé stesso in cui il ritorno all'ordine borghese si ripropone quale monotona, meccanica e alienante quotidianità²², condizione che già si verifica, come si ricorderà, nel finale de *La vita agra*. Il potenziale utopico sembra dunque ripiegare sulla realtà, sul presente anodino che ha già colpito il protagonista e che dietro l'angolo aspetta anche i giovani rivoluzionari del Sessantotto da lui criticati: sembrerebbe dunque non esserci alcun futuro per chi, come lui, sta ancora di vedetta ad aspettare il segno di una nuova rivoluzione.

Uscito dalla Storia passando attraverso la porta della finzione, l'autore vi rientra quindi dalla finestra dell'“amara realtà”, giacché è evidente che il tempo fittizio del romanzo non è altro che specchio del presente e racconto di un'illusione rivoluzionaria sempre mancata, e sempre tradita dalla Storia, ovvero sempre attuale, illusione che è insieme quella di cui si legge nei memoriali garibaldini, quella dei giovani capelloni del Sessantotto e quella dello stesso Bianciardi.

Il romanzo, tuttavia, a differenza della *Vita agra*, in cui il protagonista cede alla disillusione, rimane in bilico tra la realtà del presente, che trova conferma nel passato, e l'utopia rivoluzionaria, un crinale su cui è costruita l'intera impalcatura diegetica del testo e che già di per sé contiene tutto il senso dell'operazione. Il vero monito che l'autore desidera consegnare a chi legge è infatti quello di chi, mentre pare rassegnarsi al disfattismo, allo stato delle cose, non smette di indicare la possibilità del contrario, mettendo il lettore davanti alla propria responsabilità storica, quella della scelta:

²¹ C. VAROTTI, *Luciano Bianciardi* cit., p. 237.

²² Ivi, p. 241.

se la sconfitta è ora e sempre avvenuta, infatti, da questa si dovrà sempre e comunque ripartire. Ugualmente, benché la Storia, e invero la realtà tutta, abbia assunto confini incerti, sarà da tentare una resistenza allo scacco gnoseologico dei tempi e una qualche ricerca del “vero”, nell’accezione qui delineata.

A tal proposito si concluderà ricordando le parole di un noto articolo bianciardiano, *Nascita degli uomini democratici*, in cui, a pochi anni dall’esperienza traumatica della Seconda Guerra Mondiale e sentendosi investito delle nuove responsabilità legate alla nascita del primo figlio, l’autore afferma: «Non potevo neppure più rinunciare ad avere fiducia nel mio mondo e nei miei simili chiudermi in un bel giardinetto umanistico e di ozio incredulo, soddisfatto dell’aforisma che al mondo non c’è nulla di vero. Dovevo scegliere»²³.

Ecco, dunque, che pensare che al mondo non ci sia nulla di vero è gesto speculativo e snobbistico, oltre che egoistico, foriero di un atteggiamento di inerzia e di rassegnazione tipico di certe figure di intellettuali che Bianciardi da sempre ripudia; è invece chiaro che per l’autore, per quanto la realtà e con essa la Storia siano in dubbio, a qualcosa bisognerà pur credere, per scelta, se del mondo si vuole essere partecipi, e chissà che la finzione non serva proprio a questo.

²³ L. BIANCIARDI, *Nascita degli uomini democratici*, in «Belfagor», IV (1952), p. 470.

FILIPPO MILANI
(ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

IL ROMANZO STORICO-ARTISTICO
DI MELANIA MAZZUCCO

*L'intersezione tra letteratura e arti figurative è uno degli assi portanti della narrativa di Melania Gaia Mazzucco. Il filone storico-artistico della sua narrativa rivela una spiccata capacità nel trasformare la documentazione d'archivio in materia romanzesca, rielaborandola a fini narrativi per ricostruire una vita d'artista e il contesto culturale di riferimento. In particolare, Mazzucco rivolge la propria attenzione alla riscoperta di storie poco note o dimenticate di artiste del passato (tra Cinque e Seicento) che hanno dovuto lottare contro le convenzioni sociali del loro tempo per emergere e affermarsi: come nei casi della pittrice Marietta Robusti, detta la Tintoretta, nel romanzo *La lunga attesa dell'angelo* (2008), e di Plautilla Briccia ne *L'architettrice* (2019), probabilmente la prima donna architetto della storia. In queste opere, Mazzucco ibrida i generi tradizionali del romanzo storico e delle vite d'artista con le più recenti sperimentazioni nell'ambito del romanzo biografico, dando vita a narrazioni caratterizzate da una complessa struttura compositiva su diversi livelli: storie parallele, salti temporali e flashback. A partire dai romanzi storico-artistici di Mazzucco, è possibile sviluppare una riflessione sulle strategie narrative messe in atto oggi per riuscire a trasformare artiste pressoché dimenticate in personaggi femminili intensi e vicini alla sensibilità contemporanea.*

Se per indagare le tendenze del romanzo storico contemporaneo si vogliono prendere in considerazione come punto di partenza comune le recenti riflessioni di Françoise Lavocat sui limiti della finzione esposte nel suo importante volume *Fait et fiction*¹, allora ritengo molto utile fare riferimento in

¹ F. LAVOCAT, *Fait et fiction: pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, trad. it. di C. De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021. Vedi inoltre S. KEEN, *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, New York 2007; L. ZUNSHINE, *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus 2006.

particolare al capitolo quinto dedicato allo statuto del personaggio. Infatti, è proprio attraverso la costruzione di personaggi letterari a partire dalle vicende accadute a persone realmente esistite che si possono mettere in crisi i confini della finzionalità, tra verità storica e verità letteraria. Soprattutto nei romanzi storici e nei romanzi biografici, si incontrano personaggi plasmati su dati biografici concreti e verificabili, grazie ad un grande lavoro di ricerca storica e archivistica di autori e autrici, che dovrebbe consentire di alzare il più possibile la percentuale di fattualità e verosimiglianza della narrazione. Proprio Lavocat – basandosi sugli studi di Suzanne Keen (come *Empathy and the novel* del 2007) – sottolinea che, a partire dagli anni Novanta del Novecento, in corrispondenza con lo sviluppo delle scienze cognitive, il personaggio non può essere più considerato solo un “essere di carta”, perché ormai entrano in gioco anche strategie compositive volte a stimolare il coinvolgimento emotivo del lettore e l’interesse del pubblico.

Nell’ambito della letteratura contemporanea che ambisce a raggiungere un ampio pubblico di lettori (le opere di Mazzucco rientrano in questa tipologia), diventano centrali le strategie narrative volte a stimolare empatia e anche identificazione tra i lettori e i personaggi letterari, soprattutto quando si tratta di figure storiche vissute in un passato lontano che è necessario avvicinare al lettore contemporaneo attraverso una ricostruzione psicologica minuziosa e fortemente coinvolgente. A questo proposito, ma spostando l’attenzione sull’identificazione con i personaggi dei videogame, Lavocat afferma che «l’empatia fa da leva d’innesto dell’immersione»², funzione che vale appieno anche per la letteratura. In quest’ottica, credo si possa inserire il rinnovato interesse per il romanzo storico-biografico negli ultimi anni da parte di un pubblico sempre più ampio ed eterogeneo. Pur correndo il rischio di appiattare la distanza storica attraverso l’eccessiva attualizzazione delle vicende narrate, queste produzioni letterarie hanno soprattutto il merito di far riscoprire figure storiche poco note o quasi dimenticate (spesso figure femminili), stimolando l’interesse di un pubblico non specialista attraverso l’uso di strategie empatiche, ridondanti ma efficaci.

In questa prospettiva è possibile prendere in considerazione i due ultimi romanzi di Melania Gaia Mazzucco (Roma, 1966), nei quali l’intersezione tra romanzo storico-biografico e arti figurative si delinea come uno degli assi portanti della sua produzione letteraria. Il filone storico-artistico della sua narrativa rivela una puntuale capacità nella trasformazione dei documenti d’archivio in materia romanzesca, rielaborandoli a fini narrativi per ricostruire una vita d’artista e il contesto culturale di riferimento. In

² F. LAVOCAT, *Fatto e finzione* cit., p. 419.

particolare, Mazzucco rivolge la propria attenzione alla riscoperta di storie poco note o dimenticate di artiste del passato (soprattutto tra Cinque e Seicento) che hanno dovuto lottare contro le convenzioni sociali del loro tempo per emergere e affermarsi: si tratta dei casi assai interessanti della pittrice Marietta Robusti, detta Tintoretta (Venezia, 1560-1590), nel romanzo *La lunga attesa dell'angelo* (Rizzoli 2008), e di Plautilla Bricci (Roma, 1616-1705) nell'*Architettrice* (Einaudi 2019), probabilmente la prima donna architetto della storia³.

In queste due opere, Mazzucco ibrida i generi tradizionali del romanzo storico – sul modello manzoniano – e delle vite d'artista – sul modello vasariano – con le più recenti sperimentazioni nell'ambito del romanzo biografico di artisti del passato – dal modello della *Artemisia* bantiana fino ad autrici internazionali come Alexandra Lapierre e Susan Vreeland⁴ –, dando vita a narrazioni caratterizzate da una complessa struttura compositiva su diversi livelli: storie parallele, salti temporali e flashback. A partire dai romanzi storico-artistici di Mazzucco, è possibile sviluppare una riflessione sulle strategie attuate dalla narrativa contemporanea per riuscire a trasformare artiste dimenticate in personaggi femminili intensi e vicini alla sensibilità attuale, nel tentativo di stimolare la riscoperta di donne che magari hanno avuto un ruolo importante in ambito artistico ma non hanno avuto il meritato riconoscimento né dagli intellettuali coevi né dalla critica d'arte successiva.

Nel 2008, dopo circa dieci anni di ricerche d'archivio a Venezia e non solo, Mazzucco pubblica *La lunga attesa dell'angelo*, romanzo centrato sulla figura di Giacomo Robusti detto Tintoretto (Venezia, 1518-1594), che negli ultimi quindici giorni di agonia confessa a Dio la sua passione totalizzante per la pittura e i suoi rimpianti in quanto uomo e padre. L'artista rievoca gli episodi che hanno caratterizzato la sua vita: dall'infanzia nella bottega del padre tintore (da qui il soprannome), alla decisione di prendere la strada della pittura, che lo porta a scontrarsi con il maestro Tiziano e con tutta la sua cerchia; dall'amore per la cortigiana tedesca Cornelia, alla nascita della primogenita Marietta, che diventerà la sua allieva preferita, conosciuta con il soprannome di Tintoretta; dal matrimonio con Faustina, ai difficili rapporti con i numerosi figli (solo Dominico segue le sue orme) e figlie

³ M. MAZZUCCO, *La lunga attesa dell'angelo*, Rizzoli, Milano 2008; EAD., *L'architettrice*, Einaudi, Torino 2019. Inoltre, la vera e propria biografia familiare EAD., *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Rizzoli, Milano 2009; i microsaggi di EAD., *Il museo del mondo*, Einaudi, Torino 2014.

⁴ A. BANTI, *Artemisia*, Sansoni, Firenze 1947; A. LAPIERRE, *Artemisia*, Robert Laffont, Paris 1998; S. VREELAND, *The Passion of Artemisia*, Viking, New York 2002.

(molte di loro obbligate a farsi suore). Attraverso una narrazione in prima persona che procede per frequenti flashback e anticipazioni spesso lasciate in sospeso, Mazzucco si immerge nella presunta psicologia dell'artista, uomo scontroso e ossessionato dalla pittura, che in punto di morte steso a letto nell'oscurità riflette sulle ragioni profonde dei suoi successi e delle sue mancanze, soprattutto nei confronti della figlia Marietta, tanto amata quanto incompresa.

Il carattere dominante e scorbutico di Tintoretto, che viene collocato al centro del sistema solare familiare (metafora utilizzata dalla stessa autrice), caratterizza tutta la lunga confessione ma anche le ecfraresi di alcuni quadri fondamentali per la sua carriera⁵. Ad esempio, la descrizione dal punto di vista del pittore della famosa *Presentazione della Vergine al Tempio* (1552-1556), che si trova nella Chiesa della Madonna dell'Orto a Venezia, è connessa al ricordo di uno dei primi incarichi importanti ricevuti ma anche all'immenso amore verso la figlia, che ha vissuto per tutta la vita in simbiosi con lui assorbendo la stessa ossessione per la pittura: «Una figurina esile e bionda saliva la rapida scala di un tempio. Il suo vestito chiaro – punteggiato di polvere d'oro – brillava nella penombra. Indicandola ho detto: la mia Marietta. [...] Nella penombra, la piccola Maria saliva – esitando – la ripida scala del tempio, in cima alla quale l'aspetta un sacerdote barbuto. La bambina sembra consapevole del suo speciale destino. E ciò la rende, insieme, vulnerabile e felice. Quella bambina ha il suo nome. È per Marietta che ho dipinto quel quadro. Quanto l'ho amata, Signore, e quanto ancora la amo»⁶. In questa prospettiva, il soggetto del quadro si identifica non tanto con la scena sacra che era stata commissionata ma con l'amore ai limiti della morbosità tra padre e figlia, di cui solo in punto di morte il pittore riesce a cogliere con chiarezza tutte le conseguenze: la Tintoretta per anni si è annullata in lui per stargli accanto in funzione della sua pittura e della sua personale ricerca della fama, così è diventata i suoi occhi e le sue mani per consentirgli di essere allo stesso tempo padre, maestro e pittore famoso.

Mazzucco mette in luce come la stretta simbiosi tra i due abbia avuto allo stesso tempo conseguenze tanto positive quanto negative come tutti i grandi amori: da un lato, Tintoretto è riuscito a diventare il più apprezzato pittore della Repubblica veneziana nel Cinquecento, avendo anche il coraggio di

⁵ Sul tema dell'ecfresi in ambito letterario vedi M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2012; R. DONATI, *Lo sguardo sull'arte nel secondo Novecento*, in G. FERRONI (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2018, pp. 740-745. Inoltre, vedi il mio F. MILANI, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2021.

⁶ M. MAZZUCCO, *La lunga attesa dell'angelo* cit., pp. 18-20.

sfidare le convenzioni artistiche e sociali, come quella di insegnare a una bambina a dipingere, focalizzandosi però ossessivamente sul perfezionamento della propria pittura e trascurando gli affetti familiari; dall'altro lato, la Tintoretta è riuscita a imparare un mestiere elevando la propria condizione sociale, da figlia illegittima a rispettata pittrice, ma ha dovuto dedicare tutta la vita alla creatività paterna, annullandosi in lui senza poter davvero sviluppare una vera autonomia artistica e affettiva, nonostante le commissioni ricevute e il matrimonio. Solo dopo la morte della figlia, Tintoretto ormai malato si interroga sulle vere aspirazioni della sua Scintilla – così l'aveva soprannominata nell'intimità – che ha vissuto solo in funzione della pittura paterna: «Aveva talento, Marietta? È una domanda che non mi sono mai posto. E non me la pongo neanche adesso. Disegnava con facilità, copiava rapidamente, sapeva combinare i colori. E da me, il merito ha contato più del sesso. Non m'importa se gli altri giudicano diversamente. Io non sono come gli altri, e nemmeno lei lo era. [...] Eppure, anche se Marietta continuava a portare i capelli a spazzola e a vestire come un ragazzo, non lo era e non voleva esserlo»⁷. Dunque, la ricostruzione del complesso legame tra padre e figlia consente alla scrittrice di sviluppare una più ampia riflessione sul difficile rapporto tra le donne e le istituzioni culturali, così nel passato (la pur liberale società veneziana del Cinquecento) ma ancora oggi (la apparente democratica ed egualitaria società contemporanea).

Nell'ultimo romanzo intitolato significativamente *L'archittrice* (2019), frutto di quasi vent'anni di ricerche, Mazzucco prosegue il filone del romanzo storico-artistico ponendo stavolta al centro della narrazione una protagonista femminile: Plautilla Bricci (o Briccia), probabilmente la prima donna architetto della storia, che è ricordata in particolare per la progettazione di Villa Benedetti sulla via Aurelia presso la porta San Pancrazio a Roma, chiamata “il Vascello” per la sua caratteristica forma che ricorda una nave tra i flutti. Il romanzo è principalmente narrato in prima persona dalla voce dell'artista, ma sono presenti “intermezzi” ambientati nel 1849, in cui vengono narrati gli eventi bellici della difesa della Repubblica romana che hanno portato alla distruzione della villa, della quale ormai restano visibili solo poche pietre. Anche in questo caso, svolge un ruolo fondamentale la presenza di una figura paterna fuori dagli schemi, che è quella del pittore e commediografo Giovanni Bricci (1579-1645), molto popolare a metà Seicento e ora del tutto dimenticato. Infatti, il Briccio negli ultimi anni di vita decide di educare la figlia alla pittura con una scelta anticonformista per il

⁷ Ivi, p. 86. Vedi anche S.T. ZANGRANDI, *Cos'è una vita se non viene raccontata? Intrecci temporali in La lunga attesa dell'angelo di Melania Mazzucco*, in «Studi novecenteschi», XLVI (2019), n. 97, pp. 141-156.

Seicento (sono davvero poche le pittrici attive all'epoca): «Le nostre lezioni private sono durate anni li ricordo come un solo, interminabile giorno [...]. Pretendeva molto da me, e non sembrava convinto che avrei potuto farcela: proprio per questo mi sfidava a smentirlo»⁸.

In merito al tema dell'architettura, Plautilla si appassiona in particolare agli aspetti tecnici, andando a osservare il cantiere per la costruzione dei campanili di San Pietro su progetto del Bernini, una delle opere più grandiose e fallimentari del Seicento (infatti, edificati a partire dal 1637, essi vengono fatti demolire nel 1646 su ordine di papa Innocenzo X). In lei nasce la voglia di abbandonare la pittura, poco soddisfacente, e di lanciarsi in una nuova sfida. Grazie all'amicizia con l'abate Elpidio Benedetti – braccio destro del cardinale Mazzarino a Roma – le vengono affidati i due importanti lavori a cui deve la propria fama. Sul misterioso legame tra di loro, che storicamente dura molti anni ma risulta poco documentato, Mazzucco costruisce un'intrigante storia d'amore, caratterizzata da impedimenti e cautele, ma soprattutto da un'intensa complicità che deriva dalla comune passione per l'arte. Infatti, nel 1663 Benedetti incarica Plautilla di progettare la sua villa sul Monte Gianò, e così lei diventa ufficialmente il primo architetto donna di Roma, inventando una parola che non c'era: «La donna pittore è una pittrice, la donna miniatore miniatrice. Architettrice, dunque»⁹.

Mazzucco immagina i dubbi di Plautilla, che non sono rivolti alla propria identità ma al *milieu* socioculturale, perché come ogni artista pioniere anticipa la cultura coeva e anche il lessico. Le due imprese architettoniche che le fanno acquisire la necessaria fama sono la villa “il Vascello” e la Cappella di San Luigi nella chiesa di San Luigi dei Francesi (la stessa chiesa dove si trovano i capolavori di Caravaggio), in cui dipinge anche la pala d'altare. Dopo un tortuoso percorso, caratterizzato da un talento precoce e dalla successiva sfida per farsi spazio nel mondo di un'arte prettamente maschile, Plautilla a cinquant'anni raggiunge la fama come pittrice e architettrice. Con questo romanzo storico-artistico, Mazzucco non costruisce la figura di un'eroina moderna ma di una donna tenace che è consapevole degli ostacoli presenti sulla propria strada e che riesce a trovare il supporto di due uomini particolari, come il padre e il committente/amante Elpidio, che la incitano a sfidare le convenzioni attraverso lo studio e la tecnica. Però, per inseguire il proprio sogno, Plautilla ha dovuto rinunciare ad avere una famiglia e dei figli, dedicandosi totalmente al lavoro e ottenendo soddisfazioni artistiche ed economiche. Il solo rammarico riguarda la stravagante villa il Vascello

⁸ M. MAZZUCCO, *L'architettrice* cit., p. 125.

⁹ Ivi, p. 457.

che avrebbe potuto incidere sull'architettura successiva e sulle possibilità delle donne di accedere a quest'arte, se non fosse stata distrutta a metà Ottocento. Si delinea il ritratto di una donna audace ma anche abile a non creare scandali nella Roma bigotta e libertina del Seicento (un atteggiamento speculare e opposto a quello di Artemisia), con l'obiettivo straordinario di diventare la prima architetrice della storia moderna.

In questi due romanzi, Mazzucco fa emergere una puntuale riflessione metaletteraria sul romanzo biografico e sul rapporto tra storia e narrazione attraverso la voce dei due protagonisti narratori¹⁰. Infatti, Tintoretto in punto di morte si rende conto che non verrà ricordato dai posteri solo grazie ai suoi capolavori, nei quali ha messo tutto se stesso, ma anche attraverso le memorie dei suoi biografi sulle quali non ha nessun controllo; così nel dodicesimo giorno di febbre afferma: «Non m'importa cosa resterà di me, quali aneddoti racconteranno i miei allievi ai miei biografi [...]». Adesso so che è del tutto inutile tentare di soffocare le voci, correggere le opinioni, rettificare le bugie: è come imprigionare il vento»¹¹. Sembra una contraddizione rispetto all'operazione che sta compiendo Mazzucco tra ricostruzione storica e finzione ma attraverso queste parole l'autrice rivela le proprie incertezze rispetto alle soluzioni narrative con cui ha colmato le lacune di una vita, ricostruendo biografia e psicologia del pittore e della figlia Tintoretta.

Nel finale del romanzo dedicato a Plautilla, l'architetrice stessa ormai anziana e autoreclusa in convento termina la ricostruzione della propria biografia umana e artistica rivolgendosi al futuro lettore del suo diario, affermando: «Non ho nient'altro da lasciare. Le cose mie preziose le ho date a Roma. Il dente della balena a te, che mi leggerai, chiunque tu sia»¹². Mentre regala metaforicamente al lettore lo stesso oggetto magico che il padre le aveva regalato da bambina (il dente di balena), l'artista sembra presagire l'oblio a cui sarà costretta per almeno tre secoli, ma auspica che le sue opere architettoniche possano durare nel tempo e incidere sulla fisionomia della città. Purtroppo, noi sappiamo che non è andata così e che è servita la tenacia di alcune storiche dell'arte e di una scrittrice per riabilitare il nome di una artista potenzialmente decisiva per le sorti dell'architettura al femminile italiana e mondiale.

¹⁰ Su questo aspetto vedi M. MIGLIORINI, *I romanzi di Melania Mazzucco e la storia dell'arte*, in E. BRICCO (a cura di), *Le bal des arts. Le sujet et l'image: écrire avec l'art*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 118-130. Inoltre, vedi per l'ambito storico artistico D. ARASSE, *Histoires de peintures*, Denoël, Paris 2004, trad. it. di F. Ieva, *Storie di pitture*, Einaudi, Torino 2014; per l'ambito narratologico L. NERI, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Ledizioni, Milano 2012.

¹¹ M. MAZZUCCO, *La lunga attesa dell'angelo* cit., p. 328.

¹² EAD., *L'architetrice* cit., p. 547.

Infine, si può constatare quanto sia determinante nella poetica di Mazzucco l'indagine di epoche lontane per poterle mettere a confronto con la società contemporanea. La scrittrice adopera la sua grande capacità di indagare e maneggiare la documentazione d'archivio, rielaborandola narrativamente al fine di ricostruire biografie artistiche e contesti culturali che possano stimolare una riflessione sul presente. Se è possibile rispecchiarsi in una figura del passato, allora la scrittura ha lo scopo di raccontare la folgorazione di quell'epifania.

FRANCESCA RUBINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

«COME SE I FATTI DOVESSERO ANCORA FARSI».
MARIA BELLONCI, I VISCONTI
E IL RACCONTO DELLA STORIA

Nel 1953 Maria Bellonci realizza per il Terzo Programma della Rai il ciclo di trasmissioni Milano viscontea, dedicato alle vicende della città dal XII al XV secolo. Nel 1972 l'autrice rielabora dalle puntate radiofoniche il lungo racconto che dà il titolo al volume Vipera gentile. Il testo riprende puntualmente le stesse fonti documentarie, iconografiche e letterarie, ma la seconda versione dell'affresco visconteo presenta gli effetti di uno scarto decisivo: l'approdo ad una dimensione problematicamente e definitivamente narrativa che restituisce un «segreto senso vitale» alla sequenza di scomuniche e congiure, opere civili e sanguinose lotte di partito, imponendo la centralità delle ambizioni e delle passioni individuali. Nel cambio di postura autoriale, che segna il passaggio dal programma divulgativo all'opera letteraria, si conservano le tracce della ricerca di Bellonci: la pratica del racconto come strumento di conoscenza – che esalta la funzione epistemica del gesto narrativo; l'invisibile dialogo fra fatto storico e finzione letteraria – che, all'inizio dei contesi e irrequieti anni Settanta, ribadisce l'affermazione di uno stile e di un modello di rappresentazione.

Nel 1951 la scrittrice Maria Bellonci inizia una fortunata collaborazione con il Terzo Programma della Rai che prevede la realizzazione di una serie di rubriche di argomento storico. Trasmessa in quattro puntate nel 1953, *Milano viscontea* è uno dei cicli di trasmissioni più impegnativi e indaga le vicende della città lombarda dalla fine del secolo XII, con l'ascesa dell'arcivescovo Oddone, fino alla metà del XV, quando, con la morte di Filippo Maria, la signoria viscontea si estingue. A fronte di una ricca tradizione di lavori che ricostruiscono centosettanta anni di fenomeni politici e sociali, l'intenzione di Bellonci non è suggerire «una revisione degli studi», ma realizzare «un racconto quanto più possibile vivo e preciso di tempi e di

caratteri che testimonianze quasi sempre contemporanee agli avvenimenti narrati confermano e dichiarano»¹.

Nel 1956 il testo delle quattro puntate viene raccolto in un volume dell'E-RI che ne mantiene titolo e contenuti originali, ma che non esaurisce l'interesse di Bellonci. Nel 1972 l'autrice rielabora dai materiali composti per la radio il lungo racconto che dà il titolo al volume *Tu, vipera gentile*, pubblicato per Mondadori. Il testo riprende puntualmente le fonti documentarie, letterarie e iconografiche utilizzate nel 1953 per rievocare la galleria di busti viscontei. Tuttavia, la seconda versione destinata alla collana «Scrittori italiani e stranieri» presenta gli effetti di uno scarto decisivo, registrando l'approdo ad una dimensione problematicamente e definitivamente narrativa.

La trascrizione delle emissioni radiofoniche presenta un gran numero di fonti storiche e letterarie contemporanee ai fatti narrati, materiali tradotti o trascritti dall'autrice che, mentre integrano il discorso e ne sostengono lo scrupolo probatorio, restano immediatamente riconoscibili per il lettore. Nella versione finale del 1972 i reperti testuali prodotti dai cronisti o dagli autori medievali sono invece per lo più rielaborati ed integrati nel tessuto narrativo: il confronto fra le due stesure permette così di ricostruire il cambio di postura autoriale che determina il passaggio da un testo di carattere divulgativo ad un'opera letteraria, osservando da un punto di vista privilegiato il processo compositivo di Bellonci.

Un processo che ha come prima caratteristica l'assenza di un comportamento univoco e regolare nel trattamento dei suoi ipotesti documentari. Nell'ultima versione del racconto talvolta Bellonci segnala l'ingresso delle voci dei cronisti, riconoscibili non solo attraverso l'esplicitazione del nome ma anche dal recupero di una specifica fisionomia intellettuale. Intervengono così testimoni illustri della statura di Bonvesin della Riva o di Francesco Petrarca, ma anche figure di dubbia affidabilità, prontamente denunciate o screditate dalla superiore coscienza critica della scrittrice:

Proprio Luchino, così agghiacciato di cuore, doveva finire la vita tra implicazioni da romanzo. Gli antichi cronisti ce ne danno il filo, a volte evidente a volte no; di certo qualche tratto manca e proprio nei punti più misteriosi. [...] Addirittura, il Corio e il Giovo accusano Isabella di aver usato il veleno contro il marito, cosa che appare dubbia poiché lo stesso Corio afferma che Luchino morì travagliato da lunga infermità².

¹ M. BELLONCI, *Nota a Milano viscontea*, in EAD., *Opere*, vol. II, a cura di E. Ferrero, Mondadori, Milano 1997, p. 1506.

² EAD., *Tu, vipera gentile*, in EAD., *Opere*, vol. II cit., pp. 193-195.

Altrove le carte d'archivio compaiono, a lampi, imponendosi come spazio metaletterario da cui i personaggi del passato, creature che abitano la dimensione della memoria e della parola, tendono i loro agguati:

In quella specie di caldo vivaio di donne che era il palazzo presso San Giovanni in Conca, il capitano romagnolo s'era innamorato di una donna che in quel momento Bernabò prediligeva, Giovannola di Montebretto. Questa Giovannola ride ancora in mezzo alle carte antiche, per il suo umore tutto salti, giocondi estri e bizzarrie³.

In un bilancio complessivo delle strategie declinate nel racconto, il confronto con il precedente radiofonico evidenzia una condotta del narratore del tutto imprevedibile e irregolare: per ogni cronista citato e per ogni relazione intertestuale segnalata ci sono altrettante omissioni, passaggi in cui la testimonianza storica viene assorbita dal dettato narrativo senza darne alcuna notizia al lettore, quindi senza possibilità di distinguere la fedele parafrasi dei documenti dai brani d'invenzione. Il rapporto con le fonti investe la radice del fare letterario rappresentandone il pretesto implicito e necessario, al punto che in assenza di un fossile testuale o figurativo da cui avviare il racconto l'autrice provvede a fabbricarsi dei riferimenti posticci. L'esempio più eclatante si incontra nell'incipit di *Tu, vipera gentile*, apparentemente l'*ekphrasis* di un affresco del primo Trecento completamente assente nelle puntate di *Milano viscontea*:

A sinistra, due frati; distaccati dal fondo, non ancora con la rilevanza dell'umano imperativo, ma indicati con un segno quasi a contorno, in un affresco alla maniera gotica del primo Trecento; e possiamo vederli a far gruppo insieme, grandi ecclesiastici francesi dalle facce consunte in diverse scaltrezze. Stanno delineati in quinta su una Milano rossa di cotto, nei pressi del bel Sant'Ambrogio, mentre più lontano, dalle torri e dalle case merlate si svolgono e disvolgono i gonfaloni con la figurazione del serpente a quattro spire che porta in bocca un rosso saraceno⁴.

I gonfaloni che «si svolgono e disvolgono» dalle cime degli edifici richiamano la rappresentazione di Lucrezia Borgia racchiusa «nella mandorla fluttuante di se stessa come nel manto rosso che l'avvolge e la disvolge»⁵ nell'affresco del Pinturicchio, esempio della ricorrenza e densità degli iconotesti⁶ nell'opera di Bellonci. Nell'incipit di *Tu, vipera gentile* l'autrice sembra

³ Ivi, p. 217.

⁴ Ivi, p. 155.

⁵ M. BELLONCI, *Segni sul muro*, in EAD., *Opere*, vol. I cit., p. 1362.

⁶ G. CARRARA, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi», II (2017), pp. 27-55.

attingere ancora una volta alle evidenze storiche del codice pittorico, finché il supposto dialogo intermediale si svela come una proiezione tutta interna alla scrittura letteraria che non esita a fabbricare le proprie fonti (in questo caso, le proprie fonti iconografiche): quello descritto nella prima pagina non è che un «affresco immaginario»⁷ prodotto dall'invenzione del narratore. Così come la sua prosa presenta «piccoli scarti dalla lingua contemporanea, in direzione di una patinatura moderatamente arcaica nel lessico e nella sintassi»⁸ che fa vibrare nella lingua novecentesca gli accenti dei cronisti tardo medioevale e rinascimentali, così l'autrice sa contraffare e riprodurre il codice pittorico del Trecento.

Un simile uso (imprevedibile e incostante) delle fonti, che risulta molto difficile da rilevare senza il puntuale riscontro delle trasmissioni RAI, problematizza lo statuto della conoscenza storica e discute la possibilità di distinguere, in linea teorica e sul piano della produzione di senso, l'enunciato letterario dal materiale documentario. Una prospettiva che (a dispetto della diffusa immagine di elitario isolamento a cui è spesso associata l'autrice) sembra interpretare perfettamente le tendenze e il dibattito critico del suo tempo, quando «la "narrativa storica" assume nel postmodernismo uno spazio rilevante»⁹. Non è un caso, forse, se la pubblicazione in volume di *Tu vipera gentile* corrisponde all'inizio di una stagione fortunata per il romanzo storico italiano, segnata da opere come *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio (1975) e *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980), romanzi che esaltano il recupero e la conseguente destrutturazione dei generi letterari¹⁰, fondati sulla riscrittura delle fonti e sul rilievo delle indagini storico-bibliografiche.

Nel racconto di Bellonci la ricerca d'archivio è finalizzata in massima pare alla ricostruzione di profili biografici, riportati in vita come tanti capitoli della vicenda dinastica viscontea. La possibilità di considerare il testo come un insieme ordinato e suggestivo di biografie si misura, ancora una volta, con le modalità di impiego delle cronache originali. Particolarmente emblematico, in questo senso, risulta il passaggio che interessa la sepoltura di Giangaleazzo Visconti, morto nel 1402. La quarta puntata di *Milano Viscontea* si apre nel suo ricordo e riporta direttamente le parole di un anonimo redattore contemporaneo agli eventi: «Riposano in diverse urne le spoglie esanimi del duca che ha per insegna la biscia. Così volle egli stesso.

⁷ M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, in EAD., *Opere*, vol. II cit., p. 157.

⁸ L. SERIANNI, *La prosa di Maria Bellonci ovvero la ricerca dell'acronia*, in «Studi linguistici italiani», XXII (1996), p. 50.

⁹ M. GANERI, *Postmodernismo*, Editrice bibliografica, Milano 1998, p. 19.

¹⁰ U. SCHULZ-BUSCHHAUS, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul "moderno" e sul "Post-moderno"*, in «Problemi», CI (1995), pp. 4-15.

San Michele di Pavia conserva il suo cuore; la Certosa il corpo, la casa di Sant'Antonio le viscere»¹¹. Nel racconto del 1972 scompare la citazione testuale della fonte e si legge:

Una tomba sola è poco per Giangaleazzo: lui che non aveva mai conosciuto l'umiltà non poteva sentire l'umiltà delle ceneri; ma intuendola attraverso la conoscenza intellettuale aveva usato la devozione per mascherare con la pietà religiosa la volontà di essere presente in più luoghi. Temperando di razionalità una disposizione irrazionale mostrò di credere a se stesso quando stabiliva le sue tre tombe ai loro luoghi; alla Certosa il corpo, a San Michele di Pavia il cuore, alla casa di Sant'Antonio le viscere¹².

Il dato storico si schiude nell'immagine articolata di una disposizione individuale, di un temperamento e di un destino. Attraverso questi meccanismi di amplificazione, *Tu, vipera gentile* diventa un trattato dell'arte del ritratto che restituisce battito vitale alla sequenza di scomuniche e congiure, opere civili e sanguinose lotte di partito, imponendovi la centralità dei caratteri e delle passioni che le hanno provocate. La politica, il costume, gli eventi si esprimono quasi esclusivamente attraverso l'energia, il desiderio, l'ingegno, l'ambizione delle figure raccontate, i fatti non sono che pretesti o effetti della manifestazione di una condotta personale, di una volontà umana. Il testo, che non prevede suddivisione in capitoli ma solo 14 sequenze non numerate o titolate, appare come la collezione di dodici ritratti di Principi, dodici Visconti intorno a cui si alternano i profili dei loro nemici, dei capitani di governo, degli alleati, delle donne – protagoniste mai offese o subordinate ma vibranti anche nella loro marginalità politica. A questa catena decisa dal passaggio del potere signorile è difficile associare in maniera esaustiva e risolta la definizione di "biografie". La stessa Bellonci in un'intervista del 1973 alla rivista «Epoca» dichiara: «Il mio modo d'intendere la Storia è non fare biografie. Prendo dai secoli un dato, come altri lo prendono dalla vita. E da lì, costruisco. La fantasia è nutrita dalla Storia e la Storia dalla fantasia»¹³. Assumere il ritratto come misura del racconto non è quindi garanzia di fedeltà biografica, al contrario. In primo luogo l'interesse biografico di Bellonci non è neutro ma fortemente selettivo, orientato cioè a rappresentare una tipologia umana precisa. L'autrice predilige i soggetti «in cui prevalgono estro e passione, istinto e capriccio» e le «figure che cercano una maturazione attraverso l'esercizio di un superiore controllo, la pazienza

¹¹ M. BELLONCI, *Milano viscontea*, in EAD., *Opere*, vol. II cit., p. 1477.

¹² EAD., *Tu, vipera gentile*, in EAD., *Opere*, vol. II cit., p. 241.

¹³ EAD., *Intervista a Giorgio Torelli*, in «Epoca», 4 marzo 1973.

di una disciplina interiore»¹⁴: caratteri che tentano di fuggire i pericoli della propria intelligenza e dei propri eccessi ma che, al contempo, oppongono sempre lo scatto della volontà contro la sorte avversa, atteggiamento che li porta alternativamente a trionfare o soccombere attraverso «l'accettazione attiva di un destino»¹⁵. In questa messa in scena di un tipo fisso trionfa la costruzione narrativa-finzionale che si nutre di fatti storici ma solo per selezionarli e superarli, valorizzando i propri personaggi secondo una particolare prospettiva etica e una riconoscibile sensibilità stilistica:

Ottone ha gli occhi splendenti, un che di energico e di imbattibile nella persona; è risoluto e paziente; sa parlare, e, quando vuole, la sua eloquenza è persuasiva; piace a tutti; e perché non dovrebbe piacere a se stesso e promettersi un avvenire magnifico?¹⁶

Contro l'eccessività di Bernabò sta la misura di Giangaleazzo. Il nuovo signore è di statura media, bianco e biondo, con una zizzeretta a onde regolari, un'ombra di barba leggera, un viso che anche quando darà nella ripienezza non perderà nulla della sua incisività, le mani forti e sensibili. Egli non ha per sé una strapotente forza fisica né un impeto di guerriero, ma una qualità più alta e più rara: la percezione dei momenti e dei movimenti decisivi¹⁷.

Il peggiore nemico e il solo amico Filippo Maria lo aveva in se stesso: come accade sovente e non solo a lui. Di costituzione fragile, quegli uomini di ferro che si vedeva intorno acuiavano per una specie di sfida la sua intelligenza, il gioco inebriante del suo ingegno politico. L'arte del governo, lo stato: ecco dove si rivaleva a suo modo quella figura di uomo ombrato e infido che aveva ereditato dal padre certa frigidità spirituale contaminandola con misteriosi accessi di febbri, di paure fisiche, di gelidi spaventi¹⁸.

Il trattamento dell'argomento storico è completamente filtrato dalla presenza individuale dei Visconti che dominano la modalità espositiva, decidono il ritmo e la struttura del discorso. È l'espansione e giustapposizione di questi ritratti ad imporre allo svolgimento del racconto ora sintesi di strettissima misura, ora rapide ellissi, ora accelerazioni: sommari di eventi che vengono ridotti alle conseguenze prodotte sulla natura del personaggio. In un regime eterodiegetico, questa focalizzazione radicalmente interna e insieme freneticamente plurale disturba e allontana il paradigma della biografia storica.

¹⁴ E. FERRERO, *Introduzione*, in M. BELLONCI, *Opere*, vol. I cit., pp. XIX-XX.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ M. BELLONCI, *Tu, vipera gentile*, in EAD., *Opere*, vol. II cit., p. 163.

¹⁷ *Ivi*, pp. 229-230.

¹⁸ *Ivi*, pp. 257-258.

Applicando la distinzione fra figure finzionali e fittizie¹⁹, è certo che i ritratti dei Visconti non siano fittizi, poiché non si può contestare che siano realmente esistiti. Eppure, la scrittura di Bellonci fa sì che l'archeologia storico-biografica sia sostituita da un processo di attribuzione di coscienza che trascende la ricostruzione dei fatti, al punto che i suoi personaggi diventano finzionali e, a dispetto di tutti i documenti presentati per accertarne l'esistenza, conquistano un'autonomia superiore: per essere *veri* non hanno più davvero bisogno di riferirsi ad una realtà esterna al testo, esistono nella dimensione del racconto e in questa si muovono, tradiscono, uccidono, falliscono, inventano, definiti dalle loro scelte morali. Come aveva affermato per primo Debenedetti, la sorte dei protagonisti di Bellonci non è recuperata come un evento già consumato, di cui si conoscono gli esiti e gli effetti, ma come una rivelazione «da farsi», come se le motivazioni e i desideri che muovono gli uomini e le donne del Trecento o del Quattrocento non andassero analizzati a posteriori ma intesi prima del loro manifestarsi: «Quando [Bellonci] va a interrogare la storia dei fatti ritrova subito l'ignara fluidità dei giorni, come se quel tempo di ieri fosse un tempo a venire, [...] come se i fatti dovessero ancora farsi, tanto è vero che non hanno ancora smascherato la loro intera fisionomia»²⁰. La capacità di queste figure di superare il tempo singolare della contingenza storica permette loro di esprimere un sentimento della vita universale, annullando la tradizionale opposizione fra biografia (come racconto di una singola, riconoscibile identità) e Storia (come grande racconto collettivo). Solo al termine del ricco album visconteo il lettore comprende il senso profondo delle vicende, e il significato che custodisce il titolo del racconto: la «vipera gentile» che nello stemma di famiglia divora un infedele (ricordo delle imprese in Terra Santa) ha inghiottito ognuno di loro – l'arcivescovo e il Principe, il Duca e l'Imperatore, ogni singolo individuo fino ad estinguere la stirpe – per nutrire un'idolatria di governo, perpetuando il potere con il potere, per il potere. Sciolta la chiave simbolica dell'enunciato, questa biografia finzionale e frantumata si rivela un metodo di racconto e, prima ancora, di conoscenza per ripensare il passato, non importa quanto lontano, come crocevia di destini tutti condannati all'oblio, a farsi polvere e maceria: alcuni espressi, altri mai realizzati, alcuni veri, alcuni solo possibili o appena indovinati, tutti ugualmente significativi per costruire una memoria di ciò che come esseri umani siamo stati e continuiamo ad essere.

¹⁹ Cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.

²⁰ G. DEBENEDETTI, *Maria Bellonci*, con una presentazione di M. Forti, Mondadori, Milano 1979, p. 20.

Bellonci afferma così una pratica del racconto come strumento cognitivo, permettendo di rilevare e rivendicare la funzione epistemica del gesto narrativo. Il rapporto fra fatti e finzioni è trasferito nello spazio autoreferenziale della scrittura che trascende l'esattezza del vero e contesta ogni altro paradigma conoscitivo che non sia l'invenzione narrativa stessa. È la scrittura, l'affabulazione del racconto, la sola capace di interrogare, attraverso l'eccezionalità di un'epoca, lo spaesamento della coscienza umana colta di fronte alla scoperta di sé: «è difficile per molti capire come per me la storia sia soltanto un largo tempo umano nel quale si svolgono avvenimenti che sono di oggi come furono di ieri»²¹. La scelta di ambientare le sue narrazioni nel passato, dimensione in cui tutte le vicende sono concluse, tutti i destini sono immutabili, permette di portare ad evidenza il senso di avventura e di sfida che agita l'esperienza dei personaggi, di illuminare quel margine di azione e di pensiero che, prima di cedere alla forza di condizionamenti e fenomeni secolari, definisce il significato della presenza umana nella Storia. È in questa invenzione di un romanzo solidamente orientato a individuare una verità morale, a verificare lo scarto di volontà dell'individuo di fronte alle catastrofi del mondo (le guerre, le carestie, le persecuzioni, ma anche la negligenza, l'inefficienza, la crudeltà dei potenti) che Bellonci continua a ripetere e trasformare attraverso il Novecento la dialettica fra fatti e finzioni. Con l'ostinato sospetto che ciò rende inquieto e solenne ogni tempo, a qualsiasi distanza, non è argomento della Storia, e che forse solo alla letteratura è concesso svelare quanto nell'essere umano resta immutabile.

²¹ M. BELLONCI, *Pubblici segreti 1*, Mondadori, Milano 1989, p. 25.

ALESSIA SCACCHI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

LA MACCHINA DEL VENTO.
WU MING 1, L'IRREALE E LA REALTÀ STORICA

L'intervento intende illustrare le caratteristiche della scrittura letteraria di Wu Ming 1 a partire dall'opera La macchina del vento (Einaudi, 2019). In questo romanzo, la memoria storica del Novecento si amalgama con l'irreale, mentre il New Italian Epic, teorizzato (Einaudi, 2009) e più volte realizzato in altre opere del collettivo bolognese, si pone al servizio della storia come esempio di trasformazione sociale. Il biopic letterario narra, infatti, di un gruppo di intellettuali avversi al regime mussoliniano e per questo segregati nel nonluogo per eccellenza della detenzione politica: l'isola di Ventotene. Il fatto storico, quindi, compenetra la narrazione epica mentre l'eroe non è un singolo, ma piuttosto un gruppo di antifascisti. La finalità dell'opera non è però quella di superare definitivamente i confini ottocenteschi del romanzo storico, piuttosto quella di riscrivere una pagina essenziale per l'avvio della Repubblica italiana e dell'unificazione europea. L'eroe collettivo, per mano dell'autore, propone dunque uno sguardo critico sulla realtà che darà frutti oltre la soglia dell'ultima pagina del romanzo, poiché la collettività sarà la vera protagonista del cambiamento al termine del secondo conflitto mondiale con: il Manifesto di Ventotene e il lavoro nell'Assemblea Costituente.

L'opera letteraria di Wu Ming 1 – autore e direttore della collana “Quinto tipo”¹ dell'editore Alegre – nasce nel collettivo di scrittori attivo dal gennaio del 2000. In questa data, secondo gli autori del gruppo, ha termine il piano quinquennale per «scatenare l'inferno nell'industria culturale»². Terminata l'esperienza di Luther Blissett, infatti, lo pseudonimo multiuso che teneva aperta la reputazione di centinaia di artisti e agitatori europei dal 1994, passa nelle penne di quattro membri della «banda di scrittori»³

¹ <http://quintotipo.edizionalegre.it/>.

² <https://www.wumingfoundation.com/biografia.htm>.

³ *Ibidem*.

che con un progetto leggendario pubblicano il romanzo *Q* nel marzo 1999; quindi danno vita all'attuale collettivo identificabile oggi con la sequenza numerica – da 1 a 4⁴ – associata alla multifocale espressione cinese Wu-Ming⁵. I libri che si susseguono dalla fine del Novecento ad oggi nascono liberi, secondo il collettivo sono quindi fuori dalle gabbie, e restano per stessa ammissione degli autori: «estroflessi, centrifughi, pieni di rimandi al mondo di voci e testualità diverse che li ha prodotti»⁶. Il mainstream li definisce a partire da categorie interpretative obsolete che racchiudono una narrazione sperimentale e transculturale – nel senso più ampio del termine – situata piuttosto al confine tra possibile e impossibile.

Nonostante la continua attenzione dei quotidiani – specie non antifascisti – il collettivo muove in direzione uguale ma anche contraria alla sperimentazione tardonovecentesca; ripercorre le tracce della storia d'Europa a partire dall'Italia, reinterpretrandone liberamente gli esordi. Questo Wu-Ming lo fa documentandosi ampiamente e soffermandosi sulla riflessione critica in merito agli eventi, ai protagonisti e alla vulgata più diffusa.

La macchina del vento, uscita per Einaudi nel 2019, è un esempio riuscito della riflessione di cui si diceva. In esergo l'opera è dedicata all'artista, fumettista e disegnatore Alessandro Caligaris, che ha spesso collaborato con il collettivo Wu-Ming; egli ha aggiunto – secondo quanto sostengono proprio nel sito Giap gli autori⁷ – transmedialità alle narrazioni ma ha anche messo in relazione il fatto letterario con un linguaggio nuovo. Questo l'ha fatto inserendosi però nella scia dei grandi disegnatori – come Guttuso negli anni Ottanta – che hanno accresciuto graficamente opere cardine del Novecento. Il messaggio dedicatario è seguito da una pagina di citazioni che tracciano la mappa del romanzo al lettore più disattento, proponendo i punti cardinali della navigazione narrativa.

⁴ «In varie fasi della sua storia, la band ha contato quattro, cinque e di nuovo quattro membri. Dal 2015 siamo un trio, mentre come solisti ci firmiamo “Wu Ming 1”, “Wu Ming 2” e “Wu Ming 4”, in progressione geometrica. La numerazione segue l'ordine alfabetico dei nostri cognomi: (Roberto) Bui, (Giovanni) Cattabriga e (Federico) Guglielmi» cfr. <https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>.

⁵ L'espressione significa “senza nome” (無名) oppure “cinque nomi” (伍名) a seconda del modo in cui si pronuncia la prima sillaba dell'ideogramma. Dagli esponenti del collettivo il nome «è inteso sia come omaggio alla dissidenza (“Wu Ming” è una firma molto comune tra i cittadini cinesi che chiedono democrazia e libertà d'espressione) sia come rifiuto della macchina fabbrica-celebrità, sulla cui catena di montaggio l'autore diventa una star. “Wu Ming” è anche un riferimento al terzo verso del Dàodéjīng (Tao Te Ching)»: <https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/WUMING.pdf>.

⁶ <https://www.wumingfoundation.com/giap/che-cose-la-wu-ming-foundation/>.

⁷ Si veda la pagina interamente dedicata all'artista su Giap reperibile all'indirizzo: <https://www.wumingfoundation.com/giap/tag/alessandro-caligaris/>.

Jacometti è il primo nome da cui prende avvio il percorso di scoperta del libro, proprio perché è uno dei protagonisti del confino di Ventotene. La «colonia di matti» di cui parla la citazione è esperienza vissuta in prima persona da Jacometti, recluso fino al 1943 a Ventotene; dall'isola salpa in barca insieme a Sandro Pertini per prendere parte attiva nelle fila della Resistenza novarese. Membro del CLN, diviene poi deputato della Costituente, tra le fila del Partito Socialista⁸, quindi giornalista e scrittore, anche di memorialistica, come nel caso dell'opera centrata sull'esperienza detentiva⁹.

Segue il discorso sul tempo, che pervade l'opera e rappresenta anche il confine innaturale delle vicende narrate. Tempo storico e tempo magico s'intersecano fondendosi, mentre la narrazione procede implacabile alla scoperta dell'impossibile innovazione fantascientifica, possibile proprio a Ventotene. L'isola, tramutata in macchina del tempo, può generare al contempo nausea e confusione, ovvero le due sensazioni attribuite da Wells alla macchina del tempo nel suo omonimo romanzo¹⁰. Altre due saranno le citazioni di Wells – presenti a corredo della prima e della seconda parte dell'opera – e saranno funzionali a comprendere diverse prospettive. Una prima, in cui sembra possibile perdere la propria epoca, dissociarsene ed allontanarsene; una seconda in cui per acquistare un futuro si può agire nel segno del pensiero critico e dell'antifascismo. Infine, conclude il primo trittico della menzione la memoria storica vissuta. Una lettera di Ernesto Rossi alla madre, difatti, riporta le coordinate della narrazione entro il confine del realismo concreto, un po' come accade nei celebri volumi delle *Lettere di condannati a morte della Resistenza* o nelle *Lettere dal Carcere* di Gramsci. Amico e sodale di Gaetano Salvemini, Rossi è l'antifascista per eccellenza. Tra i fondatori di «Giustizia e Libertà», dal 1925 al 1930 collabora con la stampa clandestina e viaggia avventurosamente tra l'Italia e l'estero per trasportare fogli di propaganda e tenere stretti i contatti tra gli esiliati in patria e fuori dall'Italia. Processato e quindi condannato, elabora in carcere un progetto di studio sugli Stati Uniti d'Europa, sintetizzato in una lettera alla madre del 1937, in cui sono evidenti le analogie con i contenuti e l'impostazione del futuro *Manifesto di Ventotene* del 1941. Eppure, la citazione presente nell'opera di Wu Ming è datata 1942 e proviene proprio dall'isola in cui è detenuto il

⁸ Organizzatore delle formazioni “Matteotti”, dopo la liberazione fu eletto deputato alla Costituzione e rieletto per tre legislature. Si vedano la storia e le carte d'archivio di Jacometti conservate presso l'Istituto storico della Resistenza e della società contemporanea nel Novarese e nel Verbano Cusio Ossola “Piero Fornara”, <https://www.isrn.it/archivi/fondi-storici/>.

⁹ A. JACOMETTI, *Ventotene*, Mondadori, Milano 1946.

¹⁰ H.G. WELLS, *La macchina del tempo*, a cura di E. Carpaneto, Corticelli, Milano 1925.

mittente¹¹. Tuttavia, il centro del discorso è in antitesi rispetto all'esperienza vissuta, infatti Rossi fa qui riferimento allo studio delle forze psichiche, del sonnambulismo, dei sogni, una concezione della materia che non consente più di esercitare la meraviglia, non ci fa più sorprendere del meraviglioso e del soprannaturale. Un invito a liberarsi dalle convinzioni scientifiche e ad abbandonarsi alla narrazione che attraversa sia la sfera realistica sia quella del tutto irrealista del viaggio nel tempo? Proprio così.

La storia inizia, quindi, con il capitolo intitolato *Antefatti*, datato tra il 1922 e il 1938¹² ma si dipana in tre diverse parti. Nella fase introduttiva Ventotene non è ancora stata pensata come destinazione per i confinati politici; l'idea si realizza solamente nel 1932¹³. Più tardi, ovvero proprio nel 1938, sull'isola viene riservato un settore specifico per i dissidenti, a seguito della chiusura del carcere di Ponza.

Con la costruzione della cittadella confinaria, formata da 13 baracche, viene eliminato il castello – precedente sede detentiva – ed aumenta la capienza del confino a più di ottocento posti. Wu Ming, con una prospettiva intradiegetica, tratteggia le specificità del confino di Ventotene:

quelle vie non potevamo percorrerle. Se avessimo imboccato l'una o l'altra, poco più su avremmo trovato il cartello «Limite di confino», e se avessimo cercato di oltrepassarlo, le guardie ci avrebbero sparato. Così l'isola, già piccola di suo, si rimpiccioliva ancor più, si striminziva. Restava un perimetro di soli settecento metri. Di buon passo, lo percorrevi in sei minuti. Anche andando piano, mettercene più di otto era impossibile, e finito il giro si ricominciava, meccanici, peripatetici¹⁴.

Mentre l'isola rimpicciolisce sempre più, la storia narrata dal romanzo prende avvio ed inizia simbolicamente con la preparazione della marcia su Roma dei fascisti, individui che da tempo «scorrazzavano e aggredivano, ammazzavano e incendiavano»¹⁵. All'anno 1922 è però dedicato solamente

¹¹ Per maggiori informazioni sul confino a Ventotene di Ernesto Rossi si vedano: G. FIORI, *Una storia italiana. Vita di Ernesto Rossi*, Einaudi, Torino 1977; E. ROSSI, *Miserie e splendori del confino di polizia. Lettere da Ventotene, 1939-1943*, a cura di R. Bauer e M. Magini, Feltrinelli, Milano 1981.

¹² Per approfondimenti in merito alla storia del carcere di Ventotene in epoca fascista si vedano le testimonianze: G. BRACCIALARGHE, *Nelle spire di Urvanto. Il confino di Ventotene negli anni dell'agonia del fascismo*, Club degli autori, Firenze 1970; A. COLETTI, *Il governo di Ventotene. Stalinismo e lotta politica tra i dirigenti del PCI al confino*, La pietra, Milano 1978; A. SPINELLI, *Come ho tentato di diventare saggio*, il Mulino, Bologna 1984; ma anche lo studio storico: F. GARGIULO, *Ventotene, isola di confino. Confinati politici e isolani sotto le leggi speciali 1926-1943*, L'ultima spiaggia, Genova 2009.

¹³ Si veda P.S. GRAGLIA, *Una giornata persa. Confinati e detenuti a Ventotene e Santo Stefano*, a cura di S. Stefano, *Utopia e carcere*, Editoriale Scientifica, Napoli 2015, pp. 212 e sgg.

¹⁴ WU MING, *La macchina del vento*, Einaudi, Torino 2019, p. 24.

¹⁵ Ivi, p. 10.

un capitolo, del resto piuttosto rapido, mentre la narrazione si concentra sul 1938, il sedicesimo anno dell'era fascista.

Insieme ai riferimenti diretti alla storia politica e sociale italiana, l'opera presenta da subito il tratto epico tipico della poetica di Wu Ming; compare infatti alle prime righe il «cantore Orfeo», celebre per essersi esibito alla FIOM di Milano, cui è affidato il compito omerico di: «ammaliare gli squadristi e fermare l'onda nera»¹⁶.

Ad un primo capitolo dedicato agli antefatti quindi, narrato peraltro tramite focalizzazione esterna, segue un secondo in cui si fa spazio l'ergastolo di Santo Stefano, mentre il punto di vista è interno. Proprio a questo punto compaiono due dei protagonisti del romanzo: Giacomo ed Erminio.

L'ambientazione della Roma dei magazzini, della città eterna in costruzione, procede verso l'isola e dall'isola riparte in un moto ondoso continuo. In un costante procedimento antitetico, alla storia vissuta si contrappone l'irrealità; compare infatti l'oggetto che dà il titolo al romanzo: la strana macchina che sarà lo strumento tramite cui si realizza un esperimento di attraversamento del tempo. Attraverso quella macchina è possibile, quindi, immaginare l'irreale e pensare che sia possibile, che sia avvenuto realmente¹⁷.

All'esperimento fa da supporto il racconto, nel terzo capitolo, e l'ambientazione è quella del confino, con il narratore onnisciente che diviene il depositario dell'impossibile avvenimento riportato da Giacomo. Erminio sembrerebbe essere scomparso durante un esperimento, volatilizzato dalla macchina da lui stesso concepita, come il contesto storico cela il vissuto dei singoli, in virtù della permalosità delle dittature. La superficialità del regime è espressa tramite la ricorrente anafora del sintagma «ti mandavano al confino perché»¹⁸, seguita dalle cause possibili per la spiegazione del percorso detentivo. Sono per lo più futili i motivi per cui si può andare al confino: «parlar bene di Matteotti»¹⁹, «perché il Primo Maggio, ricorrenza abolita e vietatissima, avevi messo l'abito buono»²⁰, perché «continuavi a parlare in sloveno o croato»²¹, o anche se «raccontavi una barzelletta sul duce»²², ma chiara è la composizione dell'intero gruppo che le pagine successive andranno a rappresentare:

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ «Immaginarla era una cosa. Ma crederla vera, quella scena con la macchina del tempo, era un altro paio di maniche» (ivi, p. 14).

¹⁸ Ivi, pp. 15 e sgg.

¹⁹ Ivi, p. 16.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, pp. 15-16.

La maggioranza dei confinati era gente che, in fondo, si era limitata a non portare il cervello all'ammasso. In gran parte operai; seguivano i contadini; molto staccati tutti gli altri.

La crème dei confinati, invece, era fatta di autentici, dichiarati, inconfondibili nemici del regime. Dirigenti e militanti clandestini, esponenti dei partiti sciolti nel '26: il Partito socialista, il Comunista, il Repubblicano... E poi gli anarchici. E i membri delle formazioni nuove, come Giustizia e libertà, liberali ma sovversivi²³.

Seguono le parti successive in cui la storia inizia nuovamente, con una indicazione temporale ancor più precisa: il 14 novembre del '39, ovvero la giornata torva in cui Giacomo approda a Ventotene, precisamente in tarda mattinata di un martedì dal cielo pesante. La prima scansione, che porta il sottotitolo *La guerra strana*, inizia qui; corredata anch'essa da una datazione che fornisce gli elementi per comprendere storicamente i fatti narrati.

Consequenziale alla precedente, qui la storia si sviluppa tra il novembre del 1939 ed il giugno 1940, con un'ulteriore suddivisione in 18 segmenti narrativi numerati. Ma è nella pagina dell'approdo a Ventotene che si sdoppia definitivamente il punto di vista dell'autore, quando prende le parti del narratore esterno – parlando del protagonista – oppure si immedesima nei confinati – illustrando le prassi consolidate e l'organizzazione dei detenuti²⁴.

Questa è una delle cifre stilistiche per cui l'autore attiva un continuo dialogo con i personaggi mutando la prospettiva continuamente. Non si tratta però di plurivocità o addirittura del plurilinguismo tipico della letteratura delle origini come di quella sperimentale del Novecento. La narrazione comprende invece i diversi punti di vista e li compenetra nell'ottica di una disquisizione non solamente cronachistica, mimetica della realtà, ma anche critica di una visione – spesso troppo univoca – di avvenimenti così complessi come quelli avvenuti tra il 1922 e la fine della seconda guerra mondiale.

La finalità dell'opera, in effetti, non è quella di superare definitivamente i confini ottocenteschi del romanzo storico, piuttosto il romanzo mira a riscrivere una pagina essenziale per l'avvio della Repubblica italiana e dell'unificazione europea. In quest'ottica, la rappresentazione narrativa sembra un teatro dell'assurdo in cui protagonisti, comparse, autore e contesto divengono un magma unico di significati in cui il fatto storico compenetra la narrazione epica mentre l'eroe non è un singolo, ma piuttosto un collettivo

²³ Ivi, p. 17.

²⁴ «Fu appunto dalla barca che Giacomo li vide: dietro un muricciolo che sovrastava il porto, decine di fazzoletti salutavano i nuovi arrivati. Lo facevamo sempre, dalla piazzetta là in alto si aveva il tempo di aguzzare la vista, osservare chi arrivava, a volte riconoscere qualcuno» (ivi, p. 20).

di antifascisti. L'eroe collettivo, per mano dell'autore, propone dunque uno sguardo critico sulla realtà, che darà frutti oltre la soglia dell'ultima pagina, poiché sarà il vero protagonista del cambiamento al termine del secondo conflitto mondiale con il Manifesto di Ventotene e il lavoro nell'Assemblea Costituente.

A contrastare questa comunità pensante ci sono solamente i non-uomini di Vittorini che qui si trasformano in emissari infuriati dell'Olimpo greco. Personaggi mitologici fanno da carcerieri nella colonia del vento. Si vedano ad esempio i picchiatori della milizia politica, figli di Poseidone perché «letamai come il padre, violenti e prevaricatori»²⁵; oppure «l'infame Cercione, già rapinatore e assassino, dal '35 torturatore per conto della polizia politica» e Polifemo, associato a un fascista «antemarcia»²⁶. Unico eroe salvifico parrebbe essere Eracle il quale, tuttavia, non interviene né libera i condannati dalla signoria di Poseidone, resta relegato in poche pagine in cui se ne forniscono i natali epici, ma non si toccano certo vette realistiche.

La mitologia al contempo corrisponde spesso alla trasposizione narrativa dei sogni del condannato-narratore, le cui visioni sono spesso segnate dalla malnutrizione. Egli vede la Grecia come la terra delle origini, «dov'erano nate le storie che non smettevo di raccontarmi [...] le terre sognate»²⁷. Sognare del resto è attività vivificante sull'isola, sia ad occhi aperti sia chiusi²⁸, per oltrepassare i confini della prigionia ed allargare gli orizzonti di un futuro altrimenti del tutto incerto.

Quello stesso narratore, contemporaneamente impegnato nella narrazione epico-realistica, si presenta per la prima volta dando una precisa descrizione di sé inserendo elementi di contesto irrefutabili, com'è ad esempio l'affermazione «Ho fatto il regio liceo ginnasio Ludovico Ariosto [...] c'era un preside dalla schiena dritta [...] un ebreo»²⁹.

²⁵ Ivi, p. 27.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 237.

²⁸ «Niente più sogni a occhi aperti. O forse li facevo e li scordavo, come capita coi sogni a occhi chiusi?» (ivi, p. 267); ma il sogno a occhi aperti è presente anche nel passo seguente: «ero troppo debole perfino per far sogni a occhi aperti» (ivi, p. 252); ed anche in «ricordo che sognai, e le sue parole si confusero col sogno. O forse fu tutto un sogno dall'inizio» (ivi, p. 236).

²⁹ «- Io? Come ti ho già detto, vengo da Ferrara. Sono nato e cresciuto in una famiglia di borghesi medio-bassi. Sono stato il primo della mia schiatta a diplomarmi al liceo e forse, chissà, sarò l'ultimo. Ho fatto il regio liceo ginnasio Ludovico Ariosto, non per vantarmi. È lì che sono diventato antifascista, soprattutto grazie a un professore: Francesco Viviani, il mio docente di Latino e Greco al triennio. All'Ariosto c'era un preside dalla schiena dritta, il professor Teglio, un ebreo. Per quanto ha potuto si è mosso tra le regole del regime, fin quasi a dinoccolarsi, per mantenere un po' di libertà nella sua scuola. Poi, con le leggi razziali, lo hanno dinoccolato. Mi torna in mente spesso, la mia città: il liceo, gli amici, i professori... Ci sei mai stato a Ferrara? No? Io a Roma sí, sono in vantaggio» (tratto da ivi, p. 48).

La seconda parte del volume si concentra su un'altra questione di difficile interpretazione, ovvero il linguaggio notturno – sottotitolo della seconda partizione dell'opera – che si dipana tra giugno e dicembre del 1940. A ridosso delle precedenti date, ma con un riferimento temporale più limitato rispetto al precedente, continua la partizione interna consequenziale. Non interrompendo numericamente il continuum narrativo, si stabilisce un forte legame con la parte precedente, iniziando il computo dal diciannovesimo capitolo e terminando con il quarantacinquesimo. Mentre il tempo della storia si contrae, quindi, il tempo della diegesi lievita occupando ventisette capitoli.

Così accade che, nella terza parte, l'autore identifica con la metaforica discesa denominata Kairos lo sviluppo degli eventi che prendono avvio nel gennaio 1941 e si concludono nel luglio 1943, alle soglie dell'Armistizio e dunque del passaggio dei reclusi da detenuti di Regime a combattenti per la libertà. La numerazione dei capitoli prosegue, a partire dal quarantaseiesimo, fino al sessantaquattresimo – nuovamente diciotto partizioni testuali a conclusione del discorso.

Segue un *Epilogo* che lascia all'indeterminatezza la storia successiva, grazie ai puntini di sospensione a seguito dell'unica data identificabile: agosto 1943. Tutto si chiude dove la Resistenza e la Liberazione prendono avvio e il tempo si dissolve, come la storia irreali narrata nella parte di libro che più appare epica.

Non basta un epilogo, il lettore ha bisogno di sentirsi in uscita da una sorta di camera oscura dove l'impossibile è divenuto possibile e la realtà si è tramutata in una pellicola cinematografica. Chiude il libro, infatti, una parte intitolata proprio *Titoli di coda*, in cui l'autore spiega alcune scelte stilistiche e tematiche, ma soprattutto rivendica l'identità letteraria della materia testuale scritta nel 2019: un romanzo, a pieno titolo. Proprio tramite il genere romanzo, infatti, la memoria storica del Novecento si può amalgamare con l'irreale mentre il *New Italian Epic*, teorizzato e più volte realizzato in altre opere del collettivo bolognese, si pone al servizio della storia come esempio di trasformazione sociale.

La macchina del vento rappresenta dunque un esperimento di autonomia narrativa ma anche politica, non identitaria e plurivoca secondo gli stessi autori. Ambientata nel periodo dell'antifascismo militante, l'opera si sviluppa tra pagine che intrecciano diversi generi: storia, fantascienza ed epica classica. Il costante dialogo tra questi, dapprima è percepito dal lettore come un sussurro, poi si trasforma nel rumore assordante della macchina protagonista del libro.

Ironico e dissacrante è il crescendo diegetico proposto dagli autori, esso trova una bizzarra forma introduttiva nella domanda retorica con cui

il narratore interno pone a stretto contatto fascismo e mitologia classica. Compare infatti nelle prime pagine del romanzo la descrizione dell'unico tentativo di evasione messo in atto a Ventotene negli anni del confino: due anarchici, in quel caso, tentarono la fuga ma furono riacciuffati³⁰ a causa proprio del mare in tempesta. Il narratore non onnisciente allora si chiede: «perché Poseidone aveva aderito al fascismo?». La domanda non è lasciata aperta dalla voce narrante, poiché è egli stesso a rispondere, con il massimo della franchezza e della libertà, proponendo un quadro motivazionale disarmante: per gli stessi motivi di tutti i conniventi, ovvero convenienza, rivalsa, meschinità³¹.

Al sostrato mitologico, quindi, si sovrappone l'intreccio denso di personaggi storici; proprio il sistema dei personaggi ha l'ambizione di riscrivere, ridefinire, restituire corpo alla lotta contro il fascismo e ai suoi esiti più promettenti, come l'idea di Europa che cresce nelle vie di Ventotene simile a un vento impetuoso. Le azioni, i pensieri, così come i sotterfugi per la sopravvivenza, tutto il complesso narrativo diventa *humus* di un pensiero condiviso, quell'idea di continente unito che andrà a caratterizzare la storia post bellica europea. Ma questo nutrimento sotterraneo va riportato alla luce nel magma prodotto dell'immagine di Europa comune attualmente in voga: per non soccombere alla narrazione di chi vince, per non gettare a mare le idee partorite durante la lotta contro il Fascismo, è necessaria una nuova narrazione epica. Il libro quindi appare, come sostiene Giglioli a commento della nuova uscita: «una piazzaforte sotto cui scavare cunicoli, una guerra di mina, un tentativo di far evadere e riportare alla luce possibilità tenute prigioniere dalla storia dei vincitori»³².

³⁰ I due sono: il «romano Stramucci, carpentiere» e il «veneziano Marcaleone, marinaio fuochista» (ivi, p. 24).

³¹ Ivi, p. 26.

³² D. GIGLIOLI, *Ermes e Atena antifascisti a Ventotene*, in «La lettura», 23 giugno 2019, n. 395, p. 31.

MARIANNA SCAMARDELLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

CONTRO-PASSATO PROSSIMO. GUERRA SENZA ODIO

Il corso della storia, al pari dell'intreccio di un romanzo, non è razionalmente legato a 'fatti' ma può essere dominato da imprevisti. Tale affermazione è maggiormente riconducibile ai casi fortuiti che costellano le opere di Guido Morselli, da Contro-passato prossimo a Divertimento 1889, dove non si rispetta la «necessità razionale» espressa a partire dal suo Diario, secondo la quale «le cose sono andate così e non altrimenti» (Morselli, Diario, p. 55). Non direttamente collocabile nel genere della fantascienza poiché, come espresso dall'autore stesso, non si tratta di «letteratura evasoria» (ivi, p. 39), il quadro dell'opera è realizzato a partire da esperienze del primo conflitto mondiale realmente verificatesi ma riformulate in chiave di 'possibilità' e non di 'realità'. Fedele alla legittimità filosofica dell'ucronia, Morselli, nemico del determinismo storico, si pone sulla linea del 'what if', spesso declinato al futuro oltre che al passato, come nel caso di Dissipatio H.G. e di Roma senza Papa. Contro-passato prossimo, rovesciando il rigore storico a beneficio di una distopia cognitivamente controllata dalla lucida libertà autoriale, produce una frattura della continuità applicando quei possibili 'se' che cambiano prospettiva e creano un universo parallelo; un altro passato, verosimile al primo per la medesima potenzialità di divenire storia, ma con il risultato che a trionfare sono gli sconfitti e a soccombere i trionfatori. Ad unire la contro-storia alla storia è l'inserzione di personaggi realmente esistenti, come Giolitti o Lenin, a cui fa da controcanto il 'rovescio dei fatti'; un esempio significativo è la Edelweiss Expedition che l'autore trasforma da guerra di logoramento degli Stati imperiali a guerra di movimento. L'invasione austrotedesca della Francia conduce nel libro a un capovolgimento dell'esito storico: la vittoria dei tedeschi e degli austriaci, posti al comando di una federazione europea di Stati, avrebbe potuto persino evitare la seconda guerra mondiale e l'ascesa al potere di Hitler, il quale, con sagace umorismo, nel romanzo veste i panni di un pittore esaltato. Morselli si pone dunque in un atteggiamento sperimentale nei confronti della storia sottolineando così, nell'Intermezzo, che «l'irreversibilità non esclude la critica, dovrebbe anzi imporla» (Id., Contro-passato prossimo, p. 118) In questi termini, sulla scia di quanto già dichiarato dall'autore in una lettera del 1970

a Giovanni Arpino, nella quale affermò di non credere tanto alla storia quanto «alle singole vicende e agli individui che le dirigono» (Fortichiari, p. 56), Morselli contrasta «il timore reverenziale con cui la storia è trattata dall'invenzione» (Morselli, Diario, p. 95) criticando il «vero storico» manzoniano. Dimostrando un'impossibilità di risoluzione all'equazione idealistico-hegeliana tra realtà e razionalità, Morselli sottolinea che «il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo logica delle cose» (Morselli, Contro-passato prossimo, p. 121). Il suo progetto ucronico, affondando le radici nella corrente primo-novecentesca di ordine anti-idealistico, approda dunque ad una sorta di 'mitologia dei fatti', che ribalta l'esito storico della prima guerra mondiale, attuando un'incursione contro l'accaduto che similmente richiama l'espressione di «fantasma di fatti» utilizzata da Sciascia nel caso Majorana. Scopo della comunicazione sarà una disamina sulla contro-storia nell'opera di Morselli dove il rovescio attuato dall'autore ha luogo a partire dal genere prima ancora che dal contenuto; si tratta infatti di un libro sulla guerra ma che non parla di guerra e dove «i vinti vincono» perché non c'è spargimento di sangue né una strafe-expedition (spedizione militare) ma una strasse-expedition (spedizione stradale) tenendo conto, come Morselli stesso scrisse in una lettera a Calvino del 24 aprile del 1971, che «la critica storica, o della storia o della storiografia, riempie biblioteche mentre non esiste la critica alla storia» (Fortichiari, p. 57).

“E perché no, dopotutto?
Può darsi, può darsi anche questo”
(Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*)

Con *Contro-passato prossimo*, romanzo scritto negli anni 1969-70, ma pubblicato postumo nel 1975, Morselli s'interrogava sulla funzione della letteratura; lo faceva inserendo un *Intermezzo* critico, in cui un autore fittizio, in un'immaginaria conversazione con l'editore, giustificava la propria operazione narrativa: quella di stravolgere le sorti della Grande Guerra, facendo trionfare gli Imperi centrali. Esempio particolare di finzione romanzesca, ascrivibile al genere dell'*ucronia*, in cui l'autore non crea ex-novo un mondo possibile, dal momento che, come si legge nell'*Intermezzo*, «non si evade dal ieri» come recita una frase di Beckett, né si preoccupa di rendere la narrazione verosimile, ma al contrario altera un capitolo noto della Storia, dimostrando che “il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo logica delle cose”. Il Fatto è non a caso definito “un sacro mostro”, così come si parla di “assurdità dell'accaduto”¹. Come afferma l'editore, l'autore “abbozza una contro-realtà, rimanendo tuttavia nei termini

¹ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo*, Adelphi, Milano 1975, pp. 117-123.

del realismo”². Vi è dunque un’operazione metaletteraria contro l’accaduto. Morselli valica i confini del romanzo storico che aveva tentato di conciliare le due categorie aristoteliche che si evincono nella *Poetica* di “invenzione” e “Storia”, per dare vita ad un racconto in cui realtà e finzione coesistono con il non-accaduto. Non si tratta più soltanto, dunque, di un genere “misto di storia e di invenzione”³ per utilizzare la nota formula manzoniana, bensì di fare agire personaggi veri e fittizi in un passato stravolto nei suoi avvenimenti principali. Funzione della letteratura sarà, allora, quella di porre al vaglio critico le *res gestae*, «per mostrare che erano gerendae diversamente»⁴. La vicenda di *Contro-passato prossimo* ha inizio nel 1910, quando un maggiore dell’esercito asburgico, Walter Von Allmen, personaggio di invenzione, viene casualmente a conoscenza di un vecchio progetto di un traforo per collegare l’Austria all’Italia. Intuito il possibile scopo a uso militare, il maggiore ne manda rapporto alle alte cariche dell’esercito. Dopo una serie di alterne vicende, prende il corpo il “Piano E. E.” (o “Edelweiss Expedition”), mai verificatosi nella realtà, che in gran segreto porterà alla realizzazione della galleria, lasciata coperta per non essere visibile. Scoppiato il primo conflitto mondiale, il piano entra in azione il 23 maggio 1916: grazie ad esso l’Austria riesce in poco tempo e con pochissimo dispiego di vite umane a prendere alle spalle l’avversario e ad avere così la meglio sull’Italia, con la quale firma un armistizio. Frattanto, nel giro di pochi mesi, la Germania, riesce a penetrare il fronte francese e, infine, a sconfiggere l’Inghilterra in una battaglia navale: è il 23 ottobre 1916, gli Imperi centrali hanno vinto la guerra. Nel giro di qualche anno nascerà un nuovo soggetto politico europeo di stampo socialista, generato dalla funzione di Germania, Francia, Belgio e Italia. Viene messa a nudo l’insensatezza della guerra di posizione o di logoramento, responsabile dell’ecatombe verificatesi nella realtà storica durante il primo conflitto mondiale. Si evidenzia infatti la tattica non sanguinaria di questa E. E. che ha “esiguità numerica e nettezza incruenta”, rispetto alla violenza della Storia⁵. E dunque «capitolazione non ve ne sarà. Vi sarà un ritorno. Dico di proposito un ritorno: allo stato di neutralità, a quello che non esito a chiamare lo stato civile di una nazione come la nostra»⁶. Si parlerà di «non vinti ma solo battuti, superati ma non umiliati»⁷. In tal senso vengono condannate le modalità di occupazione dei territori conquistati e le condizioni di pace

² Ivi, p. 122.

³ A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e di invenzione*, in *Opere varie di Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall’autore*, Radaelli, Milano 1845.

⁴ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 117.

⁵ Ivi, p. 95.

⁶ Ivi, p. 108.

⁷ Ivi, p. 112.

imposte dai vincitori sui vinti durante la Grande Guerra; condotte nella finzione morselliana, al contrario, esse vengono portate avanti con estrema intelligenza, perché ai paesi sconfitti si evitano clausole particolarmente leonine.

Un'ulteriore accusa viene mossa dall'autore nei confronti dello storicismo. Da questo punto di vista è utile fare una riflessione sul genere dell'*ucronia* a cui l'opera appartiene; dar luogo ad uno scenario controfattuale comporta già di per sé, implicitamente, una critica alla filosofia idealistica della Storia. Cambiare il corso degli eventi trascorsi e dimostrare che il loro modo di determinarsi non è altro che uno dei tanti in cui essi si sarebbero potuti determinare significa, infatti, concepire il passato e quindi la realtà non più come necessaria, bensì come possibile. *L'ucronia* è l'invenzione di un tempo alternativo, nel quale "qualcosa" è andato diversamente da ciò che sappiamo, e con effetto-domino ha generato una realtà parallela. È una storia "divergente" ma anche "divertente" che illumina tanto più il senso del reale. In questo caso una Prima guerra mondiale inciampata in un evento simbolo capace di scardinare l'intero conflitto all'altezza del 1916 e di risolverlo in maniera repentina a favore degli Imperi centrali. L'evento sarebbe un'operazione militare inattesa e quasi incruenta che provoca, in rapida successione, la capitolazione dell'Italia e poco dopo della Francia, seguite in breve tempo dalla resa dell'Inghilterra e dall'armistizio con la Russia rivoluzionaria. La *science-fiction* anglosassone aveva già prodotto numerosi esempi di *ucronie*; su tutte si ricordi *The Man in the High Castle* di Philip Dick, uscito nel 1962. Il protagonista di *Contro-passato* è non a caso Rommel, un soldato che vuole fare una guerra «intelligente» e «costosa il meno possibile». *Contro-passato prossimo* fa comprendere che «la scrittura è farsi realtà fattuale di un'ipotesi»⁸. Croce, che Morselli guardò sempre come un punto di riferimento imprescindibile, aveva affermato che «un fatto condannato, un fatto al quale si ripugna, non è ancora una proposizione storica ma, a mala pena, la premessa di un problema storico da formulare»⁹. Il modo più produttivo di prender sul serio la Storia sembra dunque a Morselli quello di osservarla in controluce facendo capire che non sempre le figure più imponenti sono le più autorevoli. Lo fa secondo la formula da lui indicata: «Delineo dei preferibili, non fingo degli optima»¹⁰. Nel *Diario* spiega:

In quelli che Manzoni chiamava i componimenti misti di storia e di invenzione è commovente e anche un po' comico il timore reverenziale con cui la Storia è trattata dall'invenzione. Questa si insinua timidamente e guardinga fra gli avvenimenti

⁸ Ivi, p. 125.

⁹ Ivi, p. 127.

¹⁰ Ivi, p. 130.

storici, con summa di non disturbarli, di non smuoverli di un'ombra dal loro sacro, immutabile, assetto¹¹.

Ciò che Morselli ha fatto, invece, senza alcun «timore reverenziale», è stato per l'appunto cogliere un fatto vero, travestirlo soltanto un poco, dislocando nel tempo e nello spazio (la Valtellina invece che Caporetto), ma senza alterarne la sostanza. Preannunciando il passo dell'*Intermezzo*, già in *Fede e critica*, dialogando con Croce, Morselli affermò:

L'interpretazione e valutazione di ciò che accade nel mondo spetta alla coscienza storica, la quale, ci avverte Croce, non è azione; la coscienza storica è pensiero, e ha l'azione come suo oggetto. E il suo è un imperturbato giudicare, o meglio un olimpico contemplare individui ed eventi¹².

C'è infine un fattore psicologico predominante che gioca; non è sangue ma l'effetto paralizzante è dato dalla sorpresa proprio perché non bisogna raccontare il vero fino in fondo; l'*Intermezzo* ha fatto anche pensare all'appendice della *Cognizione del dolore* dove si legge «a rifare l'accaduto vero si perde il posto di storiografo»¹³. Ci si può rifare dunque alle parole di Alessandro Gaudio quando parla di Morselli nella linea di *romanzo antistorico*¹⁴ che Spinazzola aveva tracciato fino all'altezza di Tomasi di Lampedusa. Afferma Gaudio che il modello di scrittura di Morselli non mette in dubbio l'idea che sia possibile rappresentare realisticamente la storia, manipolandone e piegandone i fatti o ricostruendone fedelmente i fatti. Superando e rinnovando ironicamente e polemicamente la realtà, Morselli accorda una tensione utopica alla sua *contro-storia* che non ha nulla del fantastico e si appoggia sulla cifra stilistica che meglio consente la «verificabilità del momento» e la «trasformazione descritta». Morselli fa dunque uso della «parodia» intesa come «controcanto» dal momento che costituisce una protesta rispetto al reale e alla dimensione del destino inalienabile: essa svolge la funzione di controcanto e di correttivo rispetto agli esiti scontati della Storia. Dimostrando l'assurdità dei fatti trascorsi per contrasto, cioè attraverso la tendenza di un contro-passato dotato di raziocinio, si nega l'assunto che sta alla base della visione del mondo, quello per cui tutto ciò che è reale è razionale; al contrario «il paradosso sta dalla parte dell'accaduto» e i grandi eventi risultano mutati grazie all'iniziativa di singoli individui, per cui non vi

¹¹ G. MORSELLI, *Diario*, Adelphi, Milano 1988, p. 57.

¹² ID., *Contro-passato prossimo* cit., p. 132.

¹³ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1967, p. 112.

¹⁴ G. ALESSANDRO, *In partibus infidelium. Guido Morselli uomo di fiction e di precisione*, in «Filogia antica e moderna», XXXII (2007), p. 34.

è predestinazione, ovvero non esiste una struttura preordinata e necessaria all'interno della quale gli avvenimenti si incasellano.

Quasi trent'anni prima di *Contro-passato prossimo*, in un appunto datato 16 agosto del 1942, poi confluito in *Fede e critica*, Morselli aveva messo già in discussione la presunta razionalità del reale, affermando che il vero storico «è ben altro dall'indiscriminato giustificare, o razionalizzare, che i filosofi ottimisti si attendono da lui, affinché non sia smentita la loro equazione apologetico-dogmatica: reale = razionale»¹⁵. In *Realismo e fantasia* del 1947, si sostiene «l'irriducibilità della realtà alla ragione idealisticamente intesa»¹⁶. La critica allo storicismo idealistico, dunque, rappresentava già uno dei motivi dominanti della riflessione saggistica e diaristica di Morselli. Uno degli autori che influirono di più sulla formazione di Morselli fu certamente Giuseppe Rensi, il filosofo novecentesco italiano da lui più amato, il quale in *Le aporie della religione* (1932) affermò che «ciò che è reale è irrazionale e ciò che è razionale è irreale»¹⁷. Non a caso, si esamina la copia di *Aporie* custodita presso il Fondo Morselli e le pagine del capitolo *Dio e il caso* risultano essere le più sottolineate e annotate dallo scrittore, il quale, all'inizio del capitolo annota: “Contro lo storicismo”, mostrando come queste pagine rensiane venissero recepite dal futuro autore di *Contro-passato prossimo*. A tal proposito non è da sottovalutare che un titolo possibile di *Contro-passato prossimo*, poi scartato, era, come testimoniano i materiali preparatori del romanzo *Saggio di Contro-Storia*. In piena sintonia con il pensiero di Rensi sono anche certe osservazioni di Morselli a proposito di *Contro-passato prossimo* contenute in alcuni scambi epistolari. In una lettera a Italo Calvino del 24 aprile 1971, Morselli afferma: «La critica storica, o della storia o storiografia, riempie biblioteche, mentre non esiste la critica alla storia»¹⁸. La lettera è riprodotta nell'*Introduzione* di Fortichiari a Morselli nelle *Opere*. Si pensi anche alla lettera a Giovanni Arpino del 17 ottobre 1970, nella quale Morselli, anticipando le tesi dell'*Intermezzo* di *Contro-passato prossimo*, scriveva di credere poco nella Storia, ritenendo che ci siano solo singole vicende, e individui che le dirigono. Il tema dominante delle pagine delle *Aporie*, alle quali Morselli fa riferimento nell'appunto di lettura “Contro lo storicismo” era la denuncia all'intrinseca irrazionalità della storia. Inoltre, Rensi, precedendo di molti decenni le controverse tesi di Hayden White, teorizza un'interessantissima concezione della storia come narrazione di cui si servirà Morselli: «Vi accorgete che la storia è proprio la stessa cosa d'un romanzo»¹⁹.

¹⁵ G. MORSELLI, *Fede e critica*, Adelphi, Milano 1977, p. 61.

¹⁶ ID., *Realismo e fantasia. Dialoghi*, Fratelli Bocca, Milano 1947, p. 432.

¹⁷ G. RENSI, *Le aporie della religione*, La Scuola di Pitagora, Napoli 2017, p. 61.

¹⁸ V. FORTICHIARI, *Invito alla lettura di Morselli*, Mursia, Milano 1984, p. 56.

¹⁹ Ivi, p. 132.

Il corso della storia, al pari dell'intreccio di un romanzo, non è rigidamente prestabilito: per modificarlo è sufficiente "un qualche caso" imprevisto. Rensi anticipa questo concetto già nel primo capitolo delle *Aporie*, in una riflessione che Morselli sottolinea con ben tre trattini al margine:

Roma ha vinto perché..., la Germania ha perduto perché... Ciò, in realtà, non spiega, non spiega nulla, non spiega, cioè, ancora, quello in cui una spiegazione appagante dovrebbe consistere, ossia per la quale necessità razionale le cose siano andate precisamente così e non altrimenti, per quale indeclinabile motivo d'ordine razionale siano state presenti quelle condizioni che hanno fatto sì che Roma vincessesse o che l'evoluzione conducesse a un uomo con le braccia e non anche con le ali²⁰.

La polemica contro lo storicismo idealistico si intreccia così a un altro tema ricorrente delle *Aporie*: quello della storia virtuale, fatta, per così dire, con i "se", basata su ciò che non è stato ma che avrebbe potuto benissimo essere; in altri termini, la legittimità filosofica dell'*ucronia*. Come scrive Rensi: «Tutta la storia del mondo prende un cammino per un aspetto opposto a quello che avrebbe avuto se questi avessero perduto e quelli vinto, cioè se non fosse caduta in quel giorno la pioggia. Questo fatto è causato e causale»²¹. Questa legittimazione filosofica fatta con i "se" è quella che riprende Morselli nell'*Intermezzo* quando afferma che la sua opera: «tratta *di res gestae*, per dimostrare che erano *gerendae* diversamente»²². Il progetto ucronico di Morselli non nasce dunque dal nulla. Nel primo Novecento italiano c'era stata una sotterranea corrente anti-idealistica che si era dimostrata precocemente sensibile alla questione dell'*ucronia* (oltre a Rensi occorre almeno citare Adriano Tilgher). Si ricordi anche Leonardo Sciascia che, estimatore di Rensi, parlò di «fantasma di fatti»²³ sancendone un'immaterialità nei termini di mancanza di fede, rispetto al "*monstrum*" di cui parla Morselli riferendosi al fatto storico. In questi termini si colloca l'incursione contro l'Accaduto. Morselli scrive infatti per "prospettive" come dimostra anche *Dissipatio H.G.*, in cui l'autore immagina la scomparsa del genere umano per mezzo di una sublimazione, dissipazione di massa che lascia come unico sopravvissuto a tale Evento il protagonista, narratore del romanzo. Ci troviamo così di fronte alla sparizione dell'umanità intesa nella sua accezione più generale, vivendo nei pensieri e nelle riflessioni di un suolo uomo che, per ovvia constatazione, è diventato Umanità a sua volta, ovvero unico e solo rappresentante della razza umana sulla terra. In tal senso Sapegno in

²⁰ Ivi, p. 141.

²¹ Ivi, p. 149.

²² G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 117.

²³ L. SCIASCIA, *La scomparsa di Majorana*, Einaudi, Torino 1975, p. 79.

un articolo intitolato *Tutto svanisce in un soffio* pubblicato su *Il Giorno* il 31 marzo del 1977 scrive che Morselli:

Impone di guardare a tutti i precedenti in una prospettiva diversa”. Se ad esempio in *Roma senza papa*, dinanzi al tentativo di fornire uno spaccato chirurgico della società italiana si finisce per riversarsi nelle ragioni dell’utopia intesa come significato di *non-luogo*, in *Contro passato-prossimo*, il *non-luogo* utopico si colloca in un passato a noi talmente noto da poter essere definito “prossimo”. Anche rispetto al romanzo storico tradizionale, la ricostruzione del contesto in cui la vicenda è ambientata avviene qui più minuziosamente, perché essa non è funzionale alla sospensione dell’incredulità del lettore, bensì al suo convincimento circa la possibilità di uno scenario palesemente falso. Inoltre, il fatto che, almeno dalla personale prospettiva dell’autore, gli eventi del passato si sarebbero potuti condurre in altro modo, fa scaturire anche il giudizio morale della Storia. Non solo: chi si addentra nell’opera è anche richiamato, in quanto individuo che agisce in un determinato contesto storico, alle proprie responsabilità. Anch’egli, infatti, in potenza, può cambiare il corso degli eventi in meglio. Dal punto di vista finzionale, la compresenza di elementi veri, falsi e fittizi richiede continuamente un’attività ermeneutica al lettore, il quale dovrà attingere alla propria enciclopedia personale per distinguere le circostanze e le personalità storiche dalla loro contraffazione e dall’immissione di personaggi del tutto inventati. Un esempio è proprio il caso della “Strasse Expedition” in cui qualcosa viene travisato: “La Storia doveva fraintendere quella denominazione, come tante altre cose, i corrispondenti di guerra italiani avevano letto Strafe che significa punizione invece di Strasse che era il cognome dell’estensore del progetto, colonnello Viktor Strasse²⁴.”

Come è noto, nella realtà vi fu proprio una *Strafexpedition* per punire i traditori della Triplice Alleanza, mentre Viktor Strasse non è mai esistito. Qui, dunque, un verosimile colonnello austro-ungarico, personaggio d’invenzione, dà il nome ad un progetto falso. Morselli, come afferma Cesare Segre in *Avviamento all’analisi del testo letterario*, non fa altro che istituire un universo «diverso da quello dell’esperienza», che sottostà «a proprie regole di coerenza»²⁵. A questo punto, scrive Umberto Eco in *Lector in fabula*, egli «non si lamenterebbe del fatto che l’opera non rappresenti correttamente la realtà; al contrario, assumerebbe alcuni atteggiamenti interpretativi, deciderebbe che il romanzo gli sta parlando di un universo un poco strano», e quindi farebbe previsioni «in accordo con le indicazioni che il testo gli ha dato circa il tipo di mondo che deve attendersi»²⁶. Nei tentativi di raccontare il “possibile”, l’opera descrive dunque un mondo “impossibile”, e in questi termini si esaurisce ogni atteso tentativo di cambiamento risolutivo.

²⁴ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 55.

²⁵ C. SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 13.

²⁶ U. ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979, p. 82.

VINCENZO TRAMONTANO
(UNIVERSIDAD DE GRANADA)

IL ROMANZO STORICO TRA GUSTO E REALTÀ

La mia proposta di comunicazione vuole indagare sul fenomeno dell'esito del romanzo storico in Italia, investigando sull'influenza delle teorie delle Postille a Il nome della rosa di Umberto Eco, che sono divenute insieme modello e fulcro di dibattito nell'argomentazione sul genere. La mia domanda è quanto il rigore storico teorizzato da Eco possa effettivamente favorire il gusto artistico che solo la fiction può dare. Eco grazie a queste limitazioni affermava che poteva dare libero sfogo alla propria fantasia, quasi ereditando una stessa teoria di Tolkien che asseriva per creare un altro "Mondo" un personaggio all'interno di esso deve muoversi in basi alle leggi che vi vigono. La riflessione analizza come l'intreccio storico possa incontrare il favore e il gusto letterario nel pubblico, mescolandosi all'invenzione tipica del romance; il mio quesito si basa su quanto effettivamente la verosimiglianza storica debba essere curata per incontrare il favore del lettore, considerando che nella società complessa di oggi il pubblico non ha un gusto facilmente delineabile. L'analisi volge anche a analizzare il successo della narrazione storica analizzando il fenomeno nel cinema, nel mondo seriale, e in quello videoludico.

La storia del componimento misto tra romanzo e storia ha sempre generato attenzioni e critiche note, e non è scopo di questo studio andare a ripercorrere la storia di tali critiche, ma partirei da un presupposto antropologico che viene illustrato da Valerio Massimo Manfredi¹. L'uomo ha due bisogni: il bisogno dell'*Historia*, ossia l'esigenza di conoscere tramite le testimonianze e le fonti attendibili il passato, al fine di possedere una memoria e tramite la memoria un'identità, e il bisogno dell'*Epos*, il racconto, perché finché esisterà l'uomo, ci sarà sempre l'esigenza di dover raccontare una vicenda (che

¹ V.M. MANFREDI, A. BARBERO, *Verità e finzione*, Convegno per gli studi medievali di Roma (21-23 maggio 2013), Istituto Storico Italiano degli studi Medievali.

essa sia reale, tratta da un avvenimento reale, o da un qualcosa di puramente fantasioso, poco interessa), un punto di vista durante lo svolgimento di essa, l'emozione che ha suscitato nell'essere umano viverla.

Uno dei fini del romanzo storico moderno e contemporaneo è conciliare in una singola espressione artistico-letteraria questi due "bisogni" dell'essere umano, quello dell'*Epos* e dell'*Historia* riuscendo a dilettere il lettore e l'obiettivo di questo studio è provare a illustrare come si possa riuscire nell'intento.

L'analisi che si fa su un genere inizia sempre vertendo sulla definizione di esso; il romanzo storico è un'opera narrativa in prosa e romanzesca² in cui le vicende, che possono essere vere o d'invenzione, s'iscrivono in un preciso periodo storico reale, del quale l'autore ricostruisce il più fedelmente possibile l'ambientazione, gli usi e i costumi, la situazione sociopolitica ed economica, e i personaggi (i quali possono essere realmente esistiti oppure no) interagiscono con tale realtà storiograficamente accertata e descritta. Senza andare ad impelagarsi nella definizione delle caratteristiche del genere del romanzo, possiamo dire rapidamente che esso è un tipo di narrazione lunga che presenta molti personaggi e vicende che si intrecciano e intersecano riuscendo a ricavare un unico disegno narrativo³. Facendo queste premesse sull'identificazione del genere e tralasciando tutte le declinazioni che può avere anche lo stesso romanzo storico, è evidente che diviene fondamentale il rapporto che hanno vero e irreale; nella fattispecie la correlazione mimetica tra realtà e letteratura diviene fulcro dello sviluppo narrativo delle vicende, e la critica dell'opera non volgerà solamente su aspetti puramente letterari, ma porrà l'attenzione anche sull'attendibilità e la veridicità della realtà storica narrata nell'opera. Il legame tra mondo raffigurato e raffigurante viene descritto da Bachtin nel suo saggio *Estetica e Romanzo* ed è un rapporto di costante azione reciproca simile a un metabolismo continuo tra un organismo vivente e l'ambiente che lo circonda. Questa relazione è cronotopica,

² In questo studio l'aggettivo romanzesco fa intendere tutti gli espedienti poco verosimili che difficilmente potrebbero avvenire nella realtà. In questo caso specifico s'intende che ha tutte le caratteristiche del genere del romanzo.

³ Il genere del romanzo ha chiaramente tante declinazioni e caratteristiche; l'intreccio narrativo forse è l'attributo connotativo per eccellenza del romanzo e viene riconosciuto da qualsiasi lettore, tale caratteristica del romanzo moderno e contemporaneo come lo conosciamo oggi viene ereditata dal romanzo cavalleresco medievale, di cui forse l'*Orlando Furioso* è l'opera che, grazie alla sua ricezione e diffusione, permette a questa struttura narrativa di radicarsi nel Romanzo. Denotativo è come agli albori del romanzo moderno Walter Scott dichiarò più volte che una sua abitudine sin da quando era giovanissimo fosse quella di inventare vicende con molti personaggi intrecciandone le vicende proprio come fa Ariosto. Vedasi in particolare di S. OLIVER, *Walter Scott and Ariosto's Orlando Furioso*, in *Ariosto and English Culture*, a cura di J. Everson, A. Hiscock e S. Jossa, British Academy, Oxford University Press, Oxford 2019.

ossia si sviluppa in una realtà sociale che cambia con i mutamenti storici della realtà⁴; in questa maniera si allargano i confini del romanzo stesso che tradizionalmente si interessava all'individuo singolo, ma in questo genere pone l'attenzione anche sui grandi movimenti sociali e storici⁵.

Il romanzo storico ha infatti le sue radici in quello sociale settecentesco, dove la caratteristica principale è per l'appunto l'influenza di movimenti storici e politici di un periodo sulle vicende di un personaggio, mettendo al centro della narrazione non solo l'individuo e le sue vicende intime, ma anche la sua relazione con il mondo esterno: come dice Matteo Palumbo in *I generi del romanzo nell'Ottocento italiano*, «io e mondo si incarnano, e il primo agisce nei confini e limiti del secondo»⁶. Scott sublima questa caratteristica, portandola a un periodo storico lontano come è l'Inghilterra del XII secolo, con l'intenzione di descrivere il grande movimento storico di quel momento di crisi che era la convivenza tra Sassoni e Normanni che produce prima di tutto uno scontro culturale. Lo stesso Manzoni pur essendo noto sostenitore dell'opera di Walter Scott non si esime da criticare come nell'*Ivanhoe* ci siano elementi non verosimili che si discostano da una ricostruzione possibile della realtà; questa critica espressa nella lettera a Claude Fauriel è indirizzata verso il personaggio di Riccardo Cuor di leone⁷, in effetti il celebre re in *Ivanhoe* nascondendosi sotto le vesti del cavaliere nero agisce nelle vicende non in maniera storicamente probabile, ma si comporta più che altro come il classico cavaliere errante del romanzo cavalleresco medievale.

Manzoni, intende solcare una linea puramente "realista" nella critica del romanzo storico, suggerendo sempre nelle lettere a Fauriel che probabilmente una narrazione verosimile incontra maggiormente il gusto del lettore, portando quest'esempio: quando si racconta una storia a un bambino, quest'ultimo istintivamente si domanda sempre se essa sia vera, perché il sapere che lo sia dà un notevole valore alla storia appresa⁸.

⁴ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1979, p. 401.

⁵ M. COLUMMI CAMERINO in introduzione a *La storia nel romanzo*, a cura di Ead., Bulzoni, Roma 2008, p. 14.

⁶ M. PALUMBO, *I generi del romanzo nell'Ottocento italiano*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di F. de Cristofaro e G. Alfano, Carocci, Roma 2018, p. 161.

⁷ A. MANZONI, *Carteggio con Claude Fauriel*, a cura di I. Botta, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000, p. 310: «Io credo che bisogna rappresentarli (gli avvenimenti e i personaggi storici) nella miglior maniera strettamente storica; così per esempio Riccardo Cuor di leone mi sembra difettoso nell'*Ivanhoe*» (traduzione mia).

⁸ Ivi, pp. 1963-1964: «Quando si racconta una storia a un bambino, lui non manca mai di fare questa domanda: Sarà vero? E non è un gusto particolare dell'infanzia; il bisogno della verità è l'unica cosa che ci possa dare importanza a tutto ciò che apprendiamo» (traduzione mia).

Manzoni suggerisce di intraprendere la strada del realismo, allontanandosi da artifici narrativi di azioni che pur essendo nella realtà possibili, non appartenendo al fantastico, difficilmente possono avvenire, ma questi espedienti sono propri del Romanzo. Il gusto del lettore non è mai vincolato solo a un'esigenza di vero storico o di realismo, perché se fosse così non ci sarebbero gli espedienti che sono chiamati romanzeschi dal Foscolo⁹ con accezione negativa, intendendo trame articolate, colpi di scena imprevedibili e a bizzarrie nelle trame¹⁰.

Nella ricerca di come si possa dilettere il pubblico con il romanzo storico, andrebbe analizzato cosa scrisse nel 1824 Sansone Uzielli nell'articolo *Del romanzo storico, e di Walter Scott*, affermando che chi è dotto riesce a riconoscere facilmente ciò che è un vero storico oppure un qualcosa di plausibile e cosa non lo è, senza che questo genere del romanzo possa compromettere la conoscenza della storia¹¹. Un esempio che si può addurre è quello della saga dei *Tre moschettieri*: le vicende sono identificate in un arco di tempo storicamente preciso e reale, iniziando dalla Francia di Richelieu e di Luigi XIII, arrivando alla rivoluzione della Fronda e le vicende del Commonwealth inglese con l'esecuzione di Carlo I in *Vent'anni dopo*, all'ascesa di Luigi XIV che rende la Francia una monarchia assoluta nel *Visconte di Bragelonne*. La cosa che traspare nei *Tre moschettieri* oltre all'ambientazione storica, seppur con la cronologia errata di alcuni avvenimenti come l'aver anticipato di tre anni l'assedio de la Rochelle¹², errore che è giustificabile dalla quantità di romanzi e di opere che Dumas ha scritto in un lasso di tempo esiguo, è la netta percezione che pur essendovi vicende storiograficamente certe, come l'assassinio del duca di Buckingham, la rivolta della Fronda, la vicenda della maschera di ferro, la stessa relazione accertata tra la Vallière e Luigi XIV, questi eventi permettono solamente l'intrecciarsi delle avventure di D'Artagnan e dei suoi compagni moschettieri, e che da storiografici vengono resi abilmente romanzeschi (nell'accezione con cui li chiamerebbe Foscolo) dall'autore. Si prenda ad esempio l'episodio della maschera di Ferro: è storiograficamente accertato che ci fu un prigioniero durante il regno di Luigi XIV che indossava una maschera di ferro affinché non ne venisse riconosciuto il volto. La vicenda del prigioniero con la maschera di Ferro nel *Visconte di Bragelonne*, che viene identificato come fratello gemello del re Luigi XIV, è un intreccio romanzesco che permette la sconfitta di Aramis

⁹ M. PALUMBO, *I generi del romanzo nell'Ottocento italiano* cit., p. 157.

¹⁰ Ivi, p. 154.

¹¹ C. GIGANTE, *Dal romanzo cavalleresco al romanzo moderno*, in *Il romanzo in Italia* cit., p. 73.

¹² C. BOLOGNA, *Miti di una letteratura medievale. Il Sud*, in *Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4: *Il Medioevo al passato e al presente*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, Einaudi, Torino 2004, p. 333.

che, divenuto capo dell'ordine dei Gesuiti, aveva architettato di sostituire il gemello prigioniero con il re, così da poter controllare tutto il regno di Francia, ma dopo la scoperta dell'inganno, è costretto alla fuga con Porthos (il quale pur non sapendo quali fossero i veri piani dell'amico, l'aveva aiutato nel rapimento del re e nella sostituzione dei due gemelli), che muore nella battaglia finale per fuggire dalle truppe reali che li avevano inseguiti nella grotta di Locmaria. L'esempio portato è uno tra i tanti che vi è nella trilogia, gli eventi storici permettono un intreccio propriamente romanzesco, che inanella una serie di azioni e avventure per i quattro protagonisti della saga di Dumas. Il lettore riconosce il lato romanzesco dal dato storico e la testimonianza evidente del gradimento del pubblico di quest'opera, che "romanza" così abilmente la storia, è l'incessante trasmutazione cinematografica che hanno le avventure dei moschettieri.

Nelle *Postille a Il nome della rosa* in cui Eco disquisisce sul romanzo storico si fa un'attenta analisi che aiuta a decodificare alcune inclinazioni di questo genere. Quando si parla di carattere dei personaggi possiamo dire ad esempio che anche se sono personaggi di finzione Renzo e Lucia nei *Promessi sposi* si comportano propriamente come avrebbero fatto due lombardi del Seicento, mentre D'Artagnan e i suoi amici moschettieri agiscono come una qualsiasi persona di ogni epoca, il loro carattere è molto più simile a cavalieri ariosteschi (il guascone sembra un ereditiere etico di Don Chisciotte¹³), anche se le vicende come quelle dei *Promessi sposi* sono ambientate nel XVII secolo. Secondo Eco l'opera di Manzoni è proprio un romanzo storico, mentre la saga dei *Tre moschettieri* è una serie di romanzi di cappa e spada¹⁴, per lui il genere si denota anche dalle azioni dei personaggi. Lo sviluppo narratologico di Eco seguendo una linea realista (dissimile dal Manzoni per ovvie ragioni), dipende come i personaggi possano comportarsi agli stimoli del mondo esterno, tenendo conto del rapporto cronotopico come direbbe Bachtin, che essi hanno. L'esempio posto da Eco nelle *Postille* permette di comprendere meglio le affermazioni fatte, lui ipotizza che se si racconta di un uomo che pesca in un rivo nel bosco e improvvisamente mentre pacatamente pesca vede un cadavere nel fiume, la reazione del pescatore e lo svolgimento delle vicende del racconto dipendono prima di tutto dall'epoca in cui vive il pescatore (incidenza temporale), e dall'origine del pescatore e dove si svolge la vicenda (incidenza spaziale); il pescatore ovviamente reagirà in maniera differente a seconda dell'epoca storica in cui vive, un pescatore del sedicesimo secolo si comporterà in maniera differente rispetto a uno del

¹³ C. BOLOGNA, *Miti di una letteratura medievale. Il Sud* cit., p. 352.

¹⁴ U. ECO, *Postille a Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1989, p. 532.

diciottesimo secolo, e si comporterà in maniera differente considerando anche il luogo in cui è nato, un pescatore andaluso agirà in maniera differente da un pescatore galiziano. Lo sviluppo di una probabile azione viene quindi condizionata da particolari descritti o come direbbe Eco «da un mondo ammobiliato il più possibile», affinché possa crearsi un susseguirsi plausibile delle vicende¹⁵, e si attui una correlazione di mondo e l'io, in cui l'io soggetto cronotopico si muove nei limiti del mondo in cui vive come detto prima.

Si può notare come il romanzo storico inserisca nella narrazione il concetto di “analogo”, del ricorso storico, nella fattispecie s' intendono processi che si verificano ciclicamente o che sono simili in varie epoche, come può essere il rapporto della Lombardia con la dominazione straniera raccontato nei *Promessi Sposi*, che portava il lettore Lombardo dell'Ottocento ad osservare e a riconoscere nel romanzo di Manzoni delle dinamiche che facevano parte della propria epoca, nonostante le vicende del romanzo si siano svolte due secoli prima. Questo processo d'identificazione e di analogo che sicuramente è veicolato anche da una visione moderna o postmoderna della storia (a seconda ovviamente dall'epoca in cui viene pubblicato il romanzo) permette potenzialmente un riscontro positivo nel pubblico, purché il narratore non venga meno a quel patto tacito con il lettore in cui l'autore promette, per quanto possibile, di ricostruire quel periodo storico preciso, ed è per questo che si può disquisire come il processo dell'analogo nel corso delle vicende del romanzo storico venga utilizzato in maniera eccessiva dai romanzieri successivi violando questo patto implicito creando dell'anacronismo. Chiaramente l'anacronismo è un oggetto di critica che permette l'analisi del romanzo storico, e l'anacronismo non è semplicemente sbagliare la data di un evento come nei *Tre moschettieri*, o far bere del tè a dei personaggi che sono in Inghilterra che vivono nel XI secolo, cosa non possibile visto che la bevanda venne servita solo a partire del 1657 nell'epoca del colonialismo, ma si tratta anche nel conferire delle idee che non potrebbero appartenere ai personaggi dell'epoca storica che fa da sfondo alle vicende narrate. Luckács, nel suo saggio *Il romanzo storico*, afferma che bisogna mettere sotto i riflettori elementi del passato che hanno avuto un'egemonia e che hanno un'incidenza nel presente: l'oppressione dello straniero vista nei *Promessi sposi* assolve questo postulato, perché nella realtà storica in cui viene pubblicato il romanzo vi era ancora la dominazione straniera. Precisamente nei *Promessi sposi* vengono descritte attitudini e comportamenti che appartengono sicuramente ai lombardi del XVII secolo ma anche addirittura agli italiani contemporanei (e quindi anche quelli dell'epoca di Manzoni); l'attuazione

¹⁵ Ivi, p. 514.

tramite la forza e la prepotenza del proprio volere con metodi che oggi chiameremmo mafiosi, l'omertà, la corruzione dei potenti come l'avvocato Azzecagarbugli, sono tutti aspetti dell'Italia. In proposito si possono citare le parole di Sciascia: «Manzoni delinea – accorato, ansioso, ammonitore – un disperato ritratto delle cose d'Italia: l'Italia delle gride, dei padri provinciali e dei conte zio, L'Italia della mafia e degli azzecagarbugli»¹⁶.

Luckács insiste che l'autore di un romanzo storico deve incentrare l'attenzione sulla preistoria delle idee e delle ideologie per cui si combatte nel presente, ma individuarle non è molto semplice e si può incappare in un anacronismo di prefigurazione come viene definito nella lunga distinzione di anacronismi che fa Carlo Barbanente¹⁷, come fa Yourcenar nelle *Mémoires d'Hadrien*, in cui l'imperatore Adriano non solo prefigura l'egemonia linguistica dei popoli nord-europei (l'egemonia dell'inglese) ma anche l'alienazione futura dei lavoratori¹⁸. Per non incorrere in un anacronismo si potrebbe ancora analizzare ciò che viene illustrato nelle *Postille a Il nome della rosa*. Partendo dal presupposto che le idee attuali sono chiaramente l'evoluzione di quelle del passato e dei periodi storici in cui venivano postulate, lo scrittore deve individuare un concetto moderno che abbia uno stampo di un'idea, che tramite lo studio scientifico storico possa essere ricondotta sicuramente all'epoca di cui si vuole trattare e deve porla all'interno del romanzo (con precisione Eco parla di quando ha fatto postulare un concetto di Wittgenstein a Guglielmo asserendo che il concetto del filosofo avesse un chiaro stampo di un pensiero di origine medievale)¹⁹. Così facendo si assolve anche al dovere di uno storico che non è narrare solo le cause delle idee, ma anche le conseguenze di esse che porta alla nascita di un'idea moderna.

Se l'analogo permette di soddisfare il gusto del lettore, va analizzata anche la maniera in cui un romanzo comunica le vicende che intende raccontare, ovvero la lingua che utilizza il narratore. La risposta che potremmo dare per non incappare in un anacronismo linguistico è quella di ricreare una lingua che sia il più possibile vicina alla lingua parlata nell'epoca di cui vengono trattate le vicende, operazione molto più semplice se l'autore ha intenzione di ambientare la propria storia in un'epoca a lui vicina, al contrario diviene molto più complessa se lo scrittore vuole ambientare la vicenda in un'epoca lontana a lui nel tempo. Walter Scott nell'introduzione a *Ivanhoe* suggerisce che in generale bisogna tenere in conto della lingua

¹⁶ L. SCIASCIA, *Introduzione ad A. Manzoni, Storia della colonna infame*, Sellerio, Palermo 1981.

¹⁷ C. BARBANENTE, *Appunti sull'anacronismo nel romanzo storico contemporaneo*, in *La storia del romanzo*, a cura di M. Colummi Camerino, Bulzoni, Roma 2008, p. 214.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ U. ECO, *Postille a Il nome della rosa cit.*, p. 532.

parlata dell'epoca di cui si intende scrivere, ma bisogna modernizzarla per attrarre il lettore e non provare a creare un goffo laboratorio dove si tenta di attuare e scimmiettare la lingua antica. Scott insegna quindi una sorta di mediazione dal punto di vista linguistico, vietando un uso improprio della lingua dal punto di vista crono-linguistico, producendo delle inesattezze storiche che potrebbero anche confondere un lettore. Per risolvere questo problema si tende a utilizzare la nota a piè di pagina che spieghi il significato di una data scelta linguistica (una parola che sicuramente non risulta conosciuta al pubblico), oppure come si usa nel romanzo storico contemporaneo, porre un elenco nelle ultime pagine del romanzo che spiegano il significato delle parole che non appartengono più al linguaggio comune, evitando l'utilizzo di anacronismi linguistici scegliendo un lessico che descrive una realtà socio-economiche differenti all'epoca storica raccontata²⁰.

Come visto è molto difficile rispondere al quesito come scrivere un romanzo storico conciliando il gusto e la realtà; ho iniziato con una citazione di Valerio Massimo Manfredi e per provare a dare una risposta voglio utilizzare sempre una citazione di quest'ultimo che è uno dei più grandi romanzieri storici attuali conciliandola con le teorie del più grande romanziere storico italiano: la risposta sta nel talento narrativo di uno scrittore di saper raccontare una storia (nel significato etimologico della parola inglese *Story*) nel mondo storicamente "ammobiliato" di cui parlava Umberto Eco.

²⁰ C. BARBANENTE, *Appunti sull'anacronismo nel romanzo storico contemporaneo* cit., p. 210

2.

PERSONAGGI, «VIVI PIÙ DEI VIVI»

MARIKA BOFFA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO)

«SE VINCO, VINCO SU ME/ QUEST'ULTIMA PARTITA».
AL SOLE E AL VENTO
DI PIER ANTONIO QUARANTOTTI GAMBINI

Nell'ultimo anno della sua vita, Pier Antonio Quarantotti Gambini torna, dopo gli esperimenti giovanili, a scrivere in versi: Al sole e al vento è, di questo ritorno, uno degli esiti. Edita postuma nel 1970 da Einaudi, la raccolta contiene riflessioni sulla propria vicenda esistenziale e sulle proprie creazioni narrative. La portata autobiografica di queste poesie non si esaurisce nel chiaro e preciso riferimento a fatti concreti della vita dell'autore, ma si amplia e si completa con la riflessione intorno ai personaggi ai quali, nei romanzi, l'autore stesso ha dato vita. L'intervento si propone, dunque, di indagare la sottile tela di rimandi tra autobiografia e costruzioni finzionali, riflettendo su ciò che significa, in Al sole e al vento, rendere reale una finzione.

Non sono infrequenti i casi di romanzieri che scrivono anche liriche. Pier Antonio Quarantotti Gambini è uno di questi: scrittore di romanzi lungo l'intero arco della sua parabola letteraria, si avvicina alla poesia in due momenti significativi della sua attività artistica: in gioventù, prima di scegliere la prosa come propria forma espressiva; e in quello che sarà l'ultimo anno della sua vita, il 1965. Durante quest'anno, Quarantotti Gambini compone ben due raccolte poetiche, *Racconto d'amore* e *Al sole e al vento*. Mentre *Racconto d'amore* è una sorta di canzoniere dedicato alla relazione che l'autore intrattenne con la pittrice triestina Franca Luccardi, *Al sole e al vento* raccoglie poesie composte, con poche eccezioni, tra il marzo e l'aprile del 1965¹. Pubblicata postuma da Einaudi nel 1970, preceduta da un breve scritto di Guido Davico Bonino e da una nota del fratello dello scrittore, Alvisè

¹ Molte poesie, anche se non tutte, presentano in calce la data di composizione. Tra le eccezioni è possibile dunque registrare con certezza il *Piccolo madrigale d'estate*, scritto il 26 luglio 1962; *Il sogno*, composto il 28 febbraio 1965.

Quarantotti Gambini, la raccolta è un'opera di un certo interesse soprattutto per la riflessione metaletteraria che Quarantotti Gambini vi conduce.

Come afferma Paolo Blasi, nelle poesie di *Al sole e al vento* lo scrittore «ribadisce la necessità manifestata nei romanzi di sublimare un ambiente e un'epoca storicamente vissute dagli avi, dai genitori, da lui stesso»². Tuttavia, se i temi ispiratori sono chiari, un discorso a parte meritano i motivi che hanno ricondotto Pier Antonio Quarantotti Gambini alla poesia. Il primo va ricercato nella morte dell'inarrivabile maestro, Umberto Saba. Una prova di quanto affermo è contenuta in una lettera dello stesso Pier Antonio indirizzata idealmente a Saba, già scomparso:

Fu dopo la Sua morte, quand'ero entrato in possesso [...] della Sua pipa, di *quella* Sua pipa (che mi avviene molto spesso di contemplare, quasi attribuendole una sua carica magica per il fervore creativo da cui Lei era stato animato fumandola); fu a questo punto, dicevo, che dovendo narrare, per la prima volta, una vicenda non d'invenzione ma mia (mia personale), non potei fare a meno di raccontarla come l'avrebbe raccontata Lei: cioè in versi³.

Il secondo motivo lo racconta il fratello Alvisè nella nota di apertura di *Al sole e al vento*, in cui avverte:

[Pier Antonio] diceva, scherzando, che i pensieri gli diventavano spontaneamente versi, per cui lo rallegrava annotarli subito, ricavandone un appagamento, un'euforia che lo riportava alla sua lontana, felice adolescenza [...]»⁴.

Da un lato, dunque, sembra avvicinarlo alla poesia la necessità di rendere se stesso oggetto di narrazione⁵; da un altro lato, invece, lo scrittore pare essere animato dal bisogno di riaffermare un'età ormai perduta, un bisogno lungamente rincorso anche nei romanzi. La particolarità di *Al sole e al vento* risiede nell'amalgamarsi di queste spinte. Le poesie conciliano l'opera narrativa con l'esperienza biografica. In esse, Pier Antonio Quarantotti Gambini si interroga sulla sua stessa esperienza letteraria, come lascia intendere un verso di *L'ultima partita*, il componimento che apre la raccolta: «Scrivo per gli altri o racconto a me stesso?»⁶.

² P. BLASI, *La poesia di P.A. Quarantotti Gambini e dei Capodistriani dell'Esodo*, Italo Svevo, Trieste 2003, p. 19.

³ P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Racconto d'amore*, Mondadori, Milano 1965, p. 15.

⁴ ID., *Al sole e al vento*, Einaudi, Torino 1970, p. 10.

⁵ Scrive a questo proposito Quarantotti Gambini, ancora nella lettera idealmente indirizzata a Saba: «[...] in questo racconto, per la prima volta, ho escluso la fantasia, e [...] tutto ciò che vi ho messo in luce mi riguarda personalmente» (ID., *Racconto d'amore* cit., p. 17).

⁶ P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *L'ultima partita*, in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 15.

Al sole e al vento e Gli anni ciechi

La domanda che Quarantotti Gambini si pone risulta tanto più interessante perché in *Al sole e al vento* i testi poetici indagano il farsi stesso della creazione artistica e lasciano intravedere riflessioni personali e dichiarazioni di poetica che raramente trovano spazio nelle abitudini dell'autore quando si esprime in prosa. In particolare, le due modalità – la prosa e la poesia – sono compenetranti: le ambientazioni e i personaggi della prosa diventano i soggetti principali della scrittura poetica. A mettere in luce tale fondamentale aspetto è lo stesso Quarantotti Gambini, nel componimento intitolato *Il cerchio*, quando scrive:

I miei racconti ed i miei versi, in sé
han la stessa radice. [...]

Chi i racconti conosca, qua uno specchio
ritroverà che ne riflette l'intima
necessità.

Se in prosa ho scritto, qua
c'è in ritmi e rime l'altra mia metà⁷.

Quarantotti Gambini nobilita, dunque, la sua esperienza poetica avvertendo che non si tratta del *divertissement* di un romanziere, anzi pone l'accento sul fatto che prosa e poesia rappresentano le due «metà» della sua esperienza artistica. Decisiva, in tal senso, è l'ammissione dell'«intima necessità» del discorso sul proprio io perché, leggendo la raccolta, è facile riconoscere che la maggioranza dei componimenti poetici in cui l'autore indaga la propria opera romanzesca si concentra su *Gli anni ciechi*, un ciclo di romanzi dallo statuto ambiguo, il cui protagonista – Paolo Brionesi Amidei – è *alter-ego* dell'autore. Lo statuto autobiografico delle poesie, già riconosciuto proprio della scrittura poetica nel caso di *Racconto d'amore*, è in *Al sole e al vento* sì più strettamente correlato all'esperienza narrativa, ma è un'esperienza narrativa che a sua volta ingloba la sua persona e la sua vicenda personale: la narrazione personale oggetto di commento delle poesie è, infatti, già nella prosa anche narrazione di sé.

Nella seconda sezione, intitolata *Poesie domestiche*, vengono nominati alcuni personaggi secondari de *Gli anni ciechi* – il cocchiere Toni, i cavalli Falco

⁷ ID., *Il cerchio*, in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 111.

e Idran⁸. Ma è soprattutto quando compaiono i personaggi principali del ciclo romanzesco, Paolo e Norma, che il discorso metaletterario diviene più scoperto. A questi, infatti, è dedicata un'intera sezione, denominata proprio *Paolo e Norma*. Nella prima poesia della sezione, nel presente del tempo della scrittura («Qui a Venezia», la città in cui risiedette dal 1945), Quarantotti Gambini si chiede «che cosa fa quei che fu Paolo». Creando un evidente consonanza fra autore e personaggio, Pier Antonio risponde: «Scrive: di Norma favoleggia e del suo cane»⁹. Significativamente, il secondo componimento sviluppa l'oggetto narrativo del componimento precedente, sempre richiamando il passato al presente: «Ancora sono a Samedella, ancora/ Eros mi chiama e Norma mi sorride»¹⁰. È il passaggio dalla creazione alla vita: quei che fu Paolo racconta la vicenda che lo ha visto coinvolto come personaggio. Si tratta di una dichiarazione molto distante da quella che venne fatta, a proposito dello stesso personaggio, in una lettera a Umberto Saba del 7 ottobre 1946, nella quale Pier Antonio Quarantotti Gambini mitigava la portata autobiografica di Paolo Brionesi Amidei, scrivendo:

Quanto al bambino, sono io fino a un certo punto (tutto in arte è vero fino a un certo punto), perché la spinta a scrivere quelle pagine me l'ha data certamente il mio nipotino, che ha, appunto, quattro anni e mezzo, e rassomiglia moltissimo a Paolo¹¹.

Nelle poesie questo mascheramento cade e la sovrapposizione fra autore e personaggio sembra non spaventare più Quarantotti Gambini, libero di riconoscersi in maniera più scoperta nel bambino a cui tante esperienze personali ha prestato nel ciclo romanzesco.

Ma se la coincidenza biografica rende il procedimento più lampante, ciò non significa che Paolo sia l'unico personaggio su cui la riflessione metaletteraria agisce. Infatti, in modo diverso, lo scrittore indaga anche lo statuto di Norma. Il componimento III si apre con una domanda: «Dunque

⁸ La sezione intitolata *Poesie domestiche* si compone di 29 poesie e si estende da pagina 17 a pagina 47. Tra queste poesie sono chiaramente riconducibili ai personaggi de *Gli anni ciechi* quelle intitolate: *Ascolto II*, in cui viene citato il cochiere Toni; *Falco*, dedicata al cavallo dello zio Pio Riego Gambini (Manlio nella finzione romanzesca); la plaquette di tre componimenti intitolata *Al mio glicine antico*, in cui Quarantotti Gambini rielabora in poesia la descrizione del glicine già fatta ne *Le redini bianche* (primo romanzo del ciclo di Paolo). Insieme a questi, molti altri componimenti, come *O tu che mi portavi*, *Sul terrapieno* e *Nell'Istria tua*, dedicata rispettivamente alla nonna, ai simboli dell'Istria e all'ossessione del nonno dell'autore per il fuoco e i ladri, rielaborano in versi eventi appartenenti alla biografia dell'autore, già oggetto di narrazione in prosa.

⁹ P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, I. [*Qui a Venezia*], in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 77.

¹⁰ ID., II. [*Sì, sempre torna*], in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 78. Eros è il cane di Norma, presente anche nei romanzi de *Gli anni ciechi*.

¹¹ U. SABA, P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere edite e inedite 1930-1957*, a cura di D. Picamus, Libreria Antiquaria Drogheria 28-I.R.C.I., Trieste 2016, pp. 63-64.

esistesti, Norma?». L'interrogativo su un personaggio finzionale – così come era accaduto per Paolo – viene trascinato su un piano di realtà e posto a significazione di tutto un orizzonte esistenziale ormai concluso: «Qui,/ nell'anima, riscopro/ l'iridi tue mai tristi,/ se appena il ciel ritrovo/ tuo e mio di Semedella»¹². In questo caso l'esistenza del personaggio viene corroborata dalla condivisione dello stesso cielo di Quarantotti Gambini, un cielo che è «tuo», cioè di Norma, e insieme «mio», cioè dell'autore. Dopo il riferimento alla comunanza fra le due entità, la chiusa riprende e risponde alla domanda iniziale: «Ormai per sempre esisti, e sei per sempre bella». Il componimento, dunque, si chiude all'insegna del più classico topos: la funzione eternatrice della creazione letteraria, riferibile però non all'autore ma al personaggio: non è il primo a sopravvivere, bensì il secondo: «Nessuno mai ti vide./ Eppure lasciasti un'orma,/ eppure oggi s'incide/ il tuo ricordo in chi/ mai ti conobbe»¹³.

Anche la quarta e ultima poesia ha la medesima struttura: all'inizio essa riprende direttamente la chiusa della prima lirica della sezione, quando è stato detto che «quei che fu Paolo» «favoleggia di Norma e del suo cane». A Norma e al suo cane viene aggiunto adesso un nuovo importante elemento: «Di Norma favoleggia e del suo cane/ anche, Paolo, per sé»¹⁴. Da «quei che fu Paolo», cioè l'autore reale dietro la narrazione, al personaggio stesso che – esattamente come l'autore – favoleggia della medesima materia narrativa, cioè Norma e il suo cane. La finzione dei romanzi irradia la composizione poetica dove, però, è arricchita da una riflessione metaletteraria, in un dialogo sempre aperto tra l'autore e i personaggi: sono questi ultimi, infatti, che riportano l'autore lì dove il loro ricordo lo conduce: «Vieni, Norma, torniamo alle lontane/ stagioni nostre»¹⁵. In virtù dell'azione del personaggio, la terza persona con la quale si è aperto il componimento, «Paolo favoleggia», può trasformarsi in una prima persona singolare: «Son Paolo, e son per te quale un dì ero./ E non pensare che non sapessi amare»¹⁶. Quel bambino da cui Quarantotti Gambini prende le distanze nelle dichiarazioni sulla prosa sembra diventare, in poesia, l'autore stesso. Paolo e Norma, dunque, acquisiscono consistenza reale, divengono 'vivi', condividendo con l'autore gesti, azioni, emozioni e nostalgie.

¹² P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, III. [*Dunque esistesti*], in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 79.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ ID., IV. [*Di Norma favoleggia*], in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 80.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

Al sole e al vento e gli altri romanzi

Sebbene la riflessione sui protagonisti de *Gli anni ciechi* sia preponderante nella raccolta, i romanzi del ciclo di Paolo non sono gli unici a comparire nell'orizzonte poetico di Quarantotti Gambini. L'altra grande fonte di riflessione sono i personaggi de *La calda vita*, romanzo pubblicato da Einaudi nel 1958. Mi riferisco, in particolare, al componimento dal titolo *A Sergia penso*, in cui l'autore presenta i personaggi – principali e no – del romanzo: «A Sergia penso, a Fredi, a Max, a Guido anche talvolta; e a Liuli, a Silvia, a Bruno, ad Oscar, ad Anita e a Renata». Così come si è osservato per i componimenti dedicati a Paolo, anche in questo caso si assiste a un dialogo fra autore e personaggi: «Ragazzi di Trieste, oggi qui il fido/ scrittor vi parla che v'immaginò»¹⁷. Tuttavia, nella comunanza di forma, è doveroso rilevare una fondamentale differenza: se i personaggi del ciclo di Paolo sembrano essere trascinati in una dimensione di realtà, i personaggi de *La calda vita* vengono inequivocabilmente relegati in un orizzonte immaginativo e, in quanto tale, finzionale. I due piani – realtà e finzione – convergono, però, nella più profonda ferita di Quarantotti Gambini, cioè la perdita dell'Istria della sua infanzia: un'Istria della memoria, dunque, che continua a riemergere tramite la creazione artistica. È quanto accade nel componimento *Isola immaginaria*, in cui l'isola di San Lorenzo in Pelago, la stessa in cui è ambientato il romanzo, assume contorni e fattezze reali: «[...] isola immaginaria, ed esistita/ solo per Sergia Fredi Max e Guido,/ sei un rifugio tu, sei quasi un nido ai miei pensieri quando le amarezze/ urgono troppo». Significativamente, l'isola immaginaria diviene un rifugio per l'autore grazie alla realtà che si cela dietro l'immaginazione. All'isola non esistente di San Lorenzo in Pelago in cui si consumano le vicende dei personaggi, infatti, scopriamo che corrisponde la media costa istriana in cui Quarantotti Gambini trascorse la propria infanzia e adolescenza¹⁸. Funge da collante fra i due piani la Storia, che nella chiusa riporta alla dolorosa esperienza biografica dell'autore: «Isola immaginaria,/ isola istriana, ancora e sempre nostra: che averti mai potrà la Jugoslavia»¹⁹. Si tratta, dunque, di una compenetrazione a più livelli: prima si è immersi nella dimensione immaginativa propria della finzionalità, tramite il richiamo all'ambientazione e ai personaggi del romanzo; a seguire, nella strofa centrale, si assiste a un assorbimento della finzione nella realtà, attraverso

¹⁷ P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *A Sergia penso*, in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 86.

¹⁸ Cfr. P. RISMONDO, *L'isola della «Calda vita»*, in «Pagine istriane», s. IV, XXX (dicembre 1970), nn. 28-29, pp. 139-142.

¹⁹ *Ibidem*.

la comparsa dell'autore che vorrebbe rifugiarsi nell'isola immaginaria; e, alla fine, l'immissione di una realtà storica dalla quale, solo per mezzo della creazione finzionale, si può evadere.

All'appello, fra i romanzi di Quarantotti Gambini, non mancano nemmeno *L'onda dell'incrociatore* e *La rosa rossa*. A *L'onda dell'incrociatore*, pubblicato nel 1947 da Einaudi, è dedicato *Nel mandracchio*. Il componimento si apre con uno scorcio biografico: «La Pescheria, le rive, la Sacchetta,/ tutto il Mandracchio di Trieste amico/ mi fu da bimbo». L'esperienza reale viene poi popolata dai personaggi di invenzione:

Dalle canottiere alla Lanterna, popolato un giorno
 lo avrei dei miei ragazzi inquieti e arditi
 – Berto, Ario, Lidia ed il campione Eneo –
 dediti agli infiniti
 estrosi giochi, o subdoli o sofferti
 acutamente, dell'età più incerta
 e più splendida e più fresca [...]»²⁰.

La riflessione sul romanzo, anche in questo caso, sgorga da un ricordo personale dell'autore che aveva vissuto proprio sulle rive di Trieste, abitazione dalla quale poteva contemplare «la Trieste/ distesa al mar [...]:/ la più simile all'Istria e la più mia»²¹.

La poesia dedicata a *La rosa rossa* racchiude tutte le principali istanze finora osservate²². Come al solito, c'è la presentazione dei personaggi: «Il signor Piero, la signora Ines,/ il conte Paolo, la servetta Rosa,/ e Basilia, di lei un po' gelosa (o austera governante, un dottor Ràscovich/ per te non salirà le buie scale,/ ma il generale gradirà la rosa/ tua rossa, prima di sentirsi male!)»²³. Dopo la presentazione, secondo uno schema ormai definito, Quarantotti Gambini si interroga sull'esistenza di questi personaggi e delle vicende che essi esperiscono: «persone e cose vere/ son tutte?». La risposta, ambigua come lo statuto della creazione artistica, è la seguente:

In essa niente
 vi è accaduto, eppur vi è tutto vero,
 dell'aria in cui vive la mia gente
 in una chiusa antica cittadina

²⁰ P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Nel mandracchio*, in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 85.

²¹ *Ibidem*.

²² *La rosa rossa* venne infatti pubblicata per la prima volta a puntate su «Pan» nel 1935; segue poi la prima edizione in volume edita da Treves nel 1937; nel 1947 viene poi pubblicata una nuova edizione Garzanti; e, infine, Einaudi pubblica nel 1960 una nuova edizione, anch'essa rivista dall'autore.

²³ ID., *La rosa rossa*, in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 63.

al lembo estremo della neolatina
civiltà, lì morente, sino al pianto
d'Ines e ai borbottii cupi di Piero²⁴.

Dunque, nulla è accaduto: cioè la vicenda raccontata è una vicenda di invenzione così come inventati sono i personaggi; tuttavia, è tutto vero: i personaggi inventati rispecchiano usi e abitudini reali.

Conclusion

Per questi personaggi vivi più dei vivi potrebbe valere un'affermazione di Quarantotti Gambini, riferita alla sua narrativa, e in special modo a *Gli anni ciechi*:

Soltanto lo sfondo, l'epoca e l'ambiente (compreso un certo gruppo di personaggi) sono reali: le vicende su cui s'impennano i singoli racconti [...] sono invece inventate, come sono immaginari alcuni dei principali protagonisti; esse sono inventate, però, in modo da esprimere una realtà che ho conosciuta²⁵.

«Un innesto della fantasia sulla realtà»²⁶. Non è un caso che il componimento su *La rosa rossa* si chiuda con una sorta di diletto, che conduce a un'estrema sovrapposizione fra il piano immaginativo-finzionale e la dimensione di realtà: «A dispetto di colte/ persone, quante volte/ il quadro che uno inventa è veritiero!»²⁷.

In questo intervento, come si è visto, ci si è concentrati in particolare sui componimenti che in maniera esplicita richiamano la scrittura in prosa di Quarantotti Gambini, ma in realtà la totalità delle poesie raccolte in *Al sole e al vento* mette in luce quello che è il tema cruciale dell'esperienza letteraria di Pier Antonio: la nostalgia per un'Istria che non può più essere sua, e della quale può appropriarsi soltanto attraverso la trasfigurazione letteraria. I personaggi dei suoi romanzi sorgono tutti dalla terra istriana e alla terra istriana tutti rimandano. La distanza fra la poesia e la prosa risiede, allora, in una riduzione dei filtri che l'uomo Pier Antonio, libero dal peso di tenere insieme la narrazione, ritiene di potersi concedere nella scrittura in versi.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ G.A. CIBOTTO, *Quarantotti Gambini, "un italiano sbagliato"*, in P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Il poeta innamorato. Ricordi*, a cura di R. Scrivano, Studio Tesi, Pordenone 1980, pp. 174-175.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ P.A. QUARANTOTTI GAMBINI, *La rosa rossa*, in ID., *Al sole e al vento* cit., p. 64.

Francesco Semi ha osservato, a questo proposito, che «le poesie di *Al sole e al vento* sono una lettura troppo facile e troppo difficile insieme»²⁸. Scrive Semi:

Soltanto chi ha vissuto la stessa vita, nello stesso tempo, nelle stesse circostanze di Pier Antonio può capire e sentire le liriche di questo volumetto; e non basta per comprenderle bisogna, come lui, essere stato lontano per tanti anni da quei luoghi adorati, saperli rivedere com'erano allora, sentirli sempre come in un sogno iniziato nell'infanzia e ininterrottamente segnato fino...sì, fino alla morte [...]²⁹.

A mio avviso, però, la definizione deve essere precisata. Se è vero che l'esperienza di Quarantotti Gambini è la *conditio sine qua non* per comprendere davvero le liriche della raccolta, ritengo che un'interpretazione di queste poesie debba andare oltre il loro primo significato: oltre, dunque, l'esperienza storica e l'ambientazione reiterata. Il loro significato va cercato proprio nel dialogo che Quarantotti Gambini, tramite i luoghi, i personaggi e le persone reali, intrattiene con se stesso, perché la dimensione finzionale diviene il luogo in cui l'uomo e l'autore possono rifugiarsi contro le delusioni storiche, politiche e personali.

²⁸ F. SEMI, *Al sole e al vento*, in «Pagine istriane», s. IV, XXX (dicembre 1970), nn. 28-29, p. 162.

²⁹ *Ibidem*.

ROBERTA COLOMBO
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

«QUELLO CHE AVVIENE NELLA STORIA È COSA
DA NON CREDERSI». LA BIOFICTION UMORISTICA
DI ACHILLE CAMPANILE

Palamede tuttologo, Socrate «tramortito» dalle sue stesse convinzioni, Dante gastronomo alla ribalta: sono solo alcuni degli uomini illustri che Achille Campanile sceglie per costruire un repertorio di vite in cui i fatti della biografia si contaminano con i modi della finzione narrativa. A partire dalle fonti citate, «storie naturali», enciclopedie, ma anche pseudo testimonianze dirette e fantomatici documenti, il gioco realtà-immaginazione si riversa sui casi di questi personaggi, storici, di cui nessuno mette in dubbio l'esistenza, e tuttavia deformati dall'inventiva dissacratoria dell'autore. Anzi, Campanile attiva un processo in-formante, che prima riduce la sostanza storica di Alessandro Magno o Catone a dettagli fulminei, «particelle» per usare un termine caro a Debenedetti, e poi la ricomponne imprimendo ai suoi esemplari umani una matrice universale, condivisibile in ogni tempo. Persino il linguaggio attinge dal concreto della quotidianità, con frasi fatte e tautologie, ma scarta subito dopo nella regione astratta del paradosso, alimentando quel binomio finzione-realtà che colloca le Vite degli uomini illustri nel genere ibrido, qui peculiarmente umoristico, della biofiction.

Parlando delle *opere mondo* novecentesche, Franco Moretti dedica ampio spazio alla sfera del possibile: se le molteplici possibilità dell'individuo implicano spesso un allontanamento dalla realtà, è vero al contempo che queste evenienze «prendono la rincorsa» per scontrarsi «con violenza ancora maggiore» con la concretezza di ciò che accade o è accaduto¹. Si tratta di una rielaborazione potenziale a cui ricorre, a suo modo, Achille Campanile nell'opera-repertorio *Vite degli uomini illustri* (1975), dove il guizzo umoristico scuote gli stereotipi che alimentano i meccanismi del quotidiano. A

¹ F. MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994, p. 136.

partire dalle fonti citate, storie naturali, enciclopedie, ma anche pseudo testimonianze dirette e fantomatici documenti, il gioco realtà-immaginazione si riversa sui casi di personaggi storici, di cui nessuno mette in dubbio l'esistenza, e che tuttavia appaiono deformati dall'inventiva dissacratoria dell'autore.

In effetti, fin dalla premessa, intitolata *L'emulo di Cornelio Nipote*, Campanile manifesta subito la sua vena demistificante, rovesciando gli *exempla* classici per andare alla ricerca di un introvabile Cornelio Zio. «Che niente l'altro fosse il nonno?»», si chiede sconsolato². Nell'universo autentico della finzione campaniliana Socrate finisce per essere «tramortito» dalle sue stesse convinzioni, che corrispondono a un'unica assoluta incertezza, Luigi XVI non è esente dal concedere favoritismi mentre esercita il suo immenso potere, ma, poco male, solo verso il tubero di Parmentier, e Galileo è pressissimo a spiegare che ha scoperto il movimento del mondo «col pendolo», non «colpendolo»³. E pensare, come suggerisce con apprensione Campanile, che «avrebbe chiarito tutto se avesse detto: “Con il pendolo”»⁴. Questa ibridazione tra il discorso fattuale, il biografico puro, qui ridotto a momenti o topoi fulminanti, e i modi della finzione narrativa combaccia con la definizione di biofiction che Riccardo Castellana riprende da Alain Buisine, il coniatore del termine all'inizio degli anni novanta⁵.

Si schiude un orizzonte di possibilità letterarie, rimpolpate da eventi che non si sottopongono a un semplice processo di falsificazione, ma scartano nel territorio dell'ipotetico per caricarsi, nel caso di Campanile, di un valore beffardamente epifanico. Grazie a una *vis* straniante, che spesso scardina la prassi fissata dalla tradizione con il ricorso a equivoci linguistici e giochi di parole, l'autore percorre un tracciato circolare, partendo dalla realtà per poi attraversare i territori della finzione e tornare ancora alla realtà con una prospettiva rinnovata. È l'attivazione del congegno «immaginifico» a cui fa riferimento Andrea Gialloredo mentre riflette sul binomio fiction-nonfiction, che permette di «raggiungere l'attendibilità assoluta, quella che non dipende tanto dalla resa cronistica dei fatti quanto dalla severità della professione

² A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri*, Rizzoli, Milano 1975, p. 7. Sul rovesciamento parodico del genere della biografia classica cfr. A. ALETTA, *La demitizzazione della biografia moralistica nelle «Vite degli uomini illustri» di Campanile*, in G. RACCIS, D. SINFONICO (a cura di), *Racconti di una vita. La narrazione biografica breve nella tradizione contemporanea*, in «Nuova corrente», LXV (2018), n. 162, pp. 135-150.

³ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., pp. 18 e 87.

⁴ Ivi, p. 88.

⁵ Cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, in particolare le pp. 19-41; a cura dello stesso autore si veda anche *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, pp. 157-182.

di fede nella lingua che quei fatti sviscera»⁶. Il risultato è a tutti gli effetti una forma di verità, anche se di una specie diversa rispetto a quella originaria: non solo si assiste a un cambiamento qualitativo, perché l'eroe Attilio Regolo diventa un «fesso», che torna a Cartagine tra lo scherno dei concittadini, e il pappagallo di Alessandro Magno assurge a simbolo dei «pretesi medium» e «individui dotati» di chissà quali «facoltà soprannaturali»⁷; ma anche quantitativo, se l'episodio particolare assume una valenza universale, in grado di rappresentare per sineddoche i destini dell'umanità. E infatti Umberto Eco evidenzia che l'autore «parla del mondo in cui viviamo, così come è, e del modo in cui ne parliamo, così come ne parliamo»⁸. Persino le coordinate cronologiche sfumano in una dimensione atemporale, se è vero che curiosità, manie e pregiudizi degli uomini rimangono gli stessi in ogni epoca: il Gran Condé dovrà sempre fare i conti con la fama di «dormiglione», non importa quali altre magnifiche imprese abbia compiuto, e il Vittorio Alfieri che accettava di discutere solo con chi era d'accordo con lui «nelle linee generali» si troverebbe a suo agio nei dibattiti politici di oggi, in cui nessuno ha ragione a patto che ce l'abbiano tutti⁹.

Prima ancora che una pratica letteraria, la circolarità biofunzionale risulta un metodo di conoscenza della realtà, con cui l'autore costruisce il suo paradigma ermeneutico dei fenomeni sociali e culturali. Non è un caso che il lavoro di critico televisivo, negli anni in cui peraltro «il nuovo mezzo si stava sostituendo alla vita», spiega Aldo Grasso passando in rassegna le recensioni campaniliane, impegni per tanto tempo la vena pungente dell'autore sulle pagine dell'«Europeo», dal 9 febbraio 1958 al 17 ottobre 1975¹⁰. Attraverso l'analisi dei contenuti del piccolo schermo, Campanile racconta abitudini e ideologie del pubblico che la televisione mirava a intrattenere, così da costruire un quadro della collettività a partire dalla trasfigurazione operata dalla scatola magica. Secondo Eco, la trasmissione è per l'autore giambico «un semplice pretesto di partenza per improvvisare divagazioni satiriche che non pretendono quasi mai di fornire un giudizio o una descrizione della trasmissione originaria», aderendo piuttosto al mondo da cui

⁶ A. GIALLORETO, *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente*, Cesati, Firenze 2017, p. 10.

⁷ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., pp. 45 e 29.

⁸ U. ECO, *Campanile: il comico come straniamento*, in Id., *Tra menzogna e ironia*, Bompiani, Milano 1998, p. 69.

⁹ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., pp. 93 e 118.

¹⁰ A. GRASSO, *Manuale di recensione*, in A. CAMPANILE, *La televisione spiegata al popolo* [1989], a cura di A. Grasso, prefazione di I. Montanelli, nota di O. Del Buono, Bompiani, Milano 2016, pp. V-XI, p. V.

il programma televisivo ha tratto la sua linfa¹¹. Un cerchio interpretativo, appunto, che pesca dal serbatoio illusionistico della «Televisione», uno dei quattro repertori campaniliani individuati da Grasso, insieme alla «Realtà», al «Luogo Comune» e alla «Letteratura», a cui bisogna aggiungere, almeno per le *Vite degli uomini illustri*, la Storia¹². Sullo sfondo di un passato glorioso, proprio come sullo schermo, si muovono figure rappresentative, illustri nella misura in cui svelano i loro tratti del tutto comuni, diventando prototipi di un universo umano sempre attuale.

Dopo aver prelevato la sostanza storica dei personaggi, Campanile ne scuote gli elementi costitutivi fino a ridurre l'esistenza di Cristoforo Colombo o Richelieu a dettagli sagaci, «particelle» per usare un termine caro a Debenedetti¹³. Ma non basta, perché una volta che la finzione è penetrata nella realtà tramite la puntura umoristica, l'andamento circolare viene assecondato dall'attivazione di un processo in-formante, che ricomponne la materia imprimendo agli esemplari umani una matrice universalmente condivisibile. Capita qualcosa di simile con i tipi bislacchi di Ermanno Cavazzoni: si pensi ad esempio alle *Vite brevi di idioti* (1994), in cui dalla descrizione semplice, trasparente, degli atteggiamenti assurdi dei protagonisti emerge una logica cristallina, spesso al servizio della comprensione dei fenomeni. Si tratta di «straordinarie panzane», avverte Epifanio Ajello nel suo *Elogio del personaggio strambo*, raccontate però «con una tonalità incontrovertibile, che documenta fatti accaduti sul serio da qualche parte»¹⁴. Ecco, in Campanile le «panzane» pronte a trasformarsi in una serietà potenziale, rivelatrice, sono precedute da una serietà accreditata dal ciclo storico, per cui si resta meravigliati non tanto dall'eccezionale, quanto da come l'eccezionale rientra nei ranghi della trita ordinarietà.

Peraltro, i rituali umani vengono spesso smascherati dal linguaggio con cui essi stessi si giustificano, promuovendo quel gioco realtà-finzione che attinge dal concreto della quotidianità, farcito di frasi fatte e tautologie, ma devia subito dopo nella regione astratta del paradosso. Capita così con il generale romano, illustre esempio di sottigliezza nell'argomentare, che spacca

¹¹ U. ECO, *Per una definizione della critica televisiva*, in Id. et al., *Criteri e funzioni della critica televisiva*, Atti del Convegno (Torino, 18-20 settembre 1972), ERI, Torino 1973, pp. 9-26, a p. 12.

¹² A. GRASSO, *Nota a questa edizione*, in A. CAMPANILE, *La televisione spiegata al popolo* cit., pp. XII-XIV, p. XIV.

¹³ Cfr. G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in «Paragone», n.s. (10 dicembre 1965), n. 190, pp. 3-36; ora in Id., *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di A. Berardinelli, Mondadori, Milano 1999, pp. 1281-1322.

¹⁴ E. AJELLO, *Elogio del personaggio strambo. Per Gianni Celati ed Ermanno Cavazzoni*, in «Studi novecenteschi», LXXXI (2011), n. 38, pp. 185-198, a p. 194. Il contributo si trova anche in G. FUCHS, A. PAGLIARDINI (a cura di), *Ridere in pianura. Le specie del comico nella letteratura padano-emiliana*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2011, pp. 109-121.

davvero il capello al figlio disubbidiente e tutta «la testa che c'è sotto»¹⁵; e se Catone invita a dichiarare guerra a Cartagine con una cesta di fichi, salvo poi non godere dei «frutti della vittoria» alla fine del conflitto, decisamente più fortuna ha Gutenberg, che «voleva l'invenzione» per entrare gratis a teatro¹⁶. Gli è bastato presentarsi all'ingresso e comunicare con *nonchalance*: «Stampa». L'autore sfrutta gli elementi codificati del discorso, e della storia in senso più ampio, per disorientare chi legge e collocarlo al centro di una «riformulazione semantica», usando le parole di Caterina De Caprio, che mette in dubbio i nessi convenzionali tra gli eventi¹⁷. Si crea ancora un percorso circolare, che ritorna alle consuetudini iniziali solo quando ormai ne ha sancito la metamorfosi illuminante.

A questo proposito, nella raccolta di articoli *Cantilena all'angolo della strada*, una sorta di catalogo di impressioni, ricordi e paradossi, Campanile fa notare che «se si abolissero tutte le parole, avremmo il senso delle cose. Ora, abbiamo il senso dei loro nomi. E certe volte, a furia d'usarne i nomi, le cose scompaiono e si resta con un pugno di parole in mano»¹⁸. Ma è proprio nel momento in cui le parole vengono strapazzate tanto da rimanere vuote che si può cominciare a riempirle di un senso differente, capace di riversarsi sulle cose in maniera rivoluzionaria. Affiora una vicinanza alla linea che da Malerba, in debito verso il movimento neoavanguardistico per la maturazione di una spiccata «agilità linguistico-strutturale», mai priva però dell'attenzione al rapporto tra funzionalità espressiva e temi trattati¹⁹, arriva fino a Paolo Nori, a cui preme sfruttare il potenziale sempre rinnovabile dell'oralità e denunciare al contempo il parassitismo della lingua che mummifica la comunicazione. Anche secondo Campanile il risveglio delle capacità di decifrazione del pubblico necessita prima lo svelamento delle magagne conformistiche della parola, che l'autore porta a galla alla sua maniera, tramite il graffio linguistico. Dall'accettazione dell'«eteroclitico», ossia dell'«anomalo» rispetto ai congegni del sistema universale, come rileva Jacopo Cirillo parlando di «umorismo ludico», si origina una diversità che non risiede tanto nel colpo di coda dell'«inaspettato» quanto nella declinazione altra dei paradigmi logici, che rimangono paradossalmente logici²⁰.

¹⁵ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., p. 34.

¹⁶ Ivi, pp. 50 e 71.

¹⁷ C. DE CAPRIO, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Liguori, Napoli 1990, p. 33.

¹⁸ A. CAMPANILE, *Cantilena all'angolo della strada*, in O. DEL BUONO (a cura di), *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, Bompiani, Milano 1989, p. 1370.

¹⁹ L. MALERBA, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Manni, San Cesario di Lecce 2008, p. 28.

²⁰ J. CIRILLO, *Si ride per ridere. Cosa unisce la comicità di Achille Campanile, Nino Frassica e Valerio Lundini?*, in «Il Tascabile», 23 giugno 2022. Consultabile sul sito <https://www.iltascabile.com/linguaggi/campanile-frassica-lundini/>.

A forza di ripetere «datemi un *punto* d'appoggio e vi solleverò il mondo», Archimede annulla l'effetto che l'espressione produce sulla realtà (e infatti nessuno gli dà ascolto anche mentre vorrebbe un *punto* dalla sarta o dal medico), almeno fino a quando lo strappo finzione-concretezza si ricuce nella stoccata verbale lanciata da Campanile stesso, che scuote dal torpore i suoi lettori mettendo un nuovissimo *punto* al racconto²¹. Pur essendo diverso da quello originario, il significato finale risveglia le facoltà ermeneutiche del pubblico tramite il contrasto rimarcato dalla paradossale uguaglianza del significante. Anzi, l'obiettivo dell'estro campaniliano si può dire raggiunto se questo pubblico partecipa a pieno alla messa in scena dell'autore, che si diverte a sfidare chi ha di fronte con il ricorso a rovesciamenti, scomposizioni, stramberie e *qui pro quo*, avviando un meccanismo catartico che dal comico sfocia in una riflessione umoristica di stampo pirandelliano²².

Scatta il riso del lettore seduto in platea, a cui piace assistere allo spettacolo, magari sobbalzare per una arguzia improvvisa, ma che mentre si prende gioco degli altri finisce per canzonare sé stesso. Si guarda agire dall'esterno, e lo fa con un gusto tale da rimanere coinvolto nelle dinamiche del palcoscenico, in equilibrio tra le tecniche attoriali di Brecht e Stanislavskij. Del resto, quella teatrale è ben più di una metafora nel caso di Campanile, che già dagli anni venti si dedica alla stesura di commedie che strizzano l'occhio al teatro dell'assurdo, da *Centocinquanta la gallina canta* (1924) a *L'amore fa fare questo e altro* (1930), criticando come di consueto i cliché che condiscano la vita quotidiana, in una serie incalzante di botta e risposta. Un *Dizionario dei luoghi comuni*, per dirla alla Flaubert, tradotto in copione. E non solo, perché poi l'arte teatrale diventa spesso parte integrante della narrazione, come succede in alcuni racconti sugli uomini illustri: la seduta in tribunale di Catone, tutto preso a sostenere la guerra, prevede dialoghi e didascalie di accompagnamento, che dal «*mormorio di sorpresa, impressione*», accanto all'esclamazione «questo è un fico!», quasi un effetto Magritte al rovescio, passa alla «*sensazione*» provocata da «uno dei fichi che nascono a Cartagine»²³.

Appare evidente l'uso del dispositivo umoristico tipico di Pirandello, che trasforma l'avvertimento, «*impressione*» appunto, del contrario, da cui si origina il comico, in sentimento del contrario, che ispira un pensiero amaro

²¹ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., p. 30.

²² Cfr. C. DE CAPRIO, *La scrittura dal passo lieve*, Bulzoni, Roma 2009. L'autrice evidenzia che «non c'è per l'umorista alcun rituale o momento della socialità che possa sottrarsi alla frivola superficialità delle nostre comuni conversazioni, inutili perché incapaci di vedere oltre il convenzionale ed approdare al mistero del vivere» (ivi, p. 38).

²³ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., p. 49 (corsivo dell'autore).

sui motivi pretestuosi alla base dei conflitti. Ugualmente, l'ottusità del confronto tra Buffon e Voltaire riguardo allo stile, che per il primo corrisponde all'«uomo», per l'altro alla «cosa», si traduce in una *pièce* teatrale in un unico atto, conclusa dalla sana pragmaticità del domestico, secondo cui i due filosofi non fanno che chiacchiere «sconvenienti»²⁴: «parlano della cosa vista dall'uomo», roba da «scuotere il capo»²⁵. La risata comica migra verso un ghigno disincantato, destinato a spegnersi nella consapevolezza delle vuote convezioni del linguaggio, della «pura vettorialità senza soluzione» dice Arnaldo Colasanti, che concede solo un istante di effervescenza alla capacità interpretativa dell'uomo²⁶.

Talvolta, poi, è proprio l'autore a chiamare a rapporto il suo pubblico, come in una sorta di a-parte attoriale, grazie a cui il congegno straniante di immedesimazione si attiva in maniera diretta: alla domanda di Campanile «recentemente, chi non lo sa?...», seguono la pronta risposta del lettore, «Io», e subito dopo l'ammonimento di chi scrive a non avere troppa fretta²⁷. Lo stesso artificio viene collocato da Collodi all'inizio del suo *Pinocchio*, anche se nel caso campaniliano i lettori non sono affatto «piccoli», anzi, il loro naso è già troppo lungo e tocca all'autore tentare di accorciarlo. La finzione teatrale si aggiunge a quella narrativa, potenziando il movimento circolare che dalla realtà comune, a cui appartiene anche il pubblico, approda alla realtà più autentica dei personaggi finzionalizzati. Si tratta di una elevazione a potenza della fiction che getta luce sul presunto buon senso delle dinamiche umane: nell'accumulo serratissimo di canzonature e variazioni linguistiche, che toccano il limite del *nonsense* senza mai oltrepassarlo, *La quercia del Tasso* diventa un pezzo di bravura prevedibile, finto al punto che l'occhio non può smettere di leggere rapido fino alla conclusione. Il testo è tutto giocato sulla polivocità del termine «tasso», che può rimandare al cognome dei due poeti, Bernardo e Torquato, all'animale, alla pianta e persino alla percentuale economica da versare al municipio di Roma²⁸.

²⁴ Ivi, pp. 103-105, *passim*.

²⁵ Ivi, p. 105.

²⁶ A. COLASANTI, *Un certo generale romano. Introduzione a A. CAMPANILE, Vite degli uomini illustri*, Rizzoli, Milano 2019, pp. I-XX, p. X.

²⁷ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., p. 70.

²⁸ Ivi, pp. 84-86. La De Caprio si serve dei giochi linguistici della *Quercia del Tasso* per spiegare che in Campanile «ogni proposizione funziona su due livelli: quello del vecchio e del nuovo significato della parola» (*Achille Campanile e l'alea della scrittura* cit., p. 105); Giorgio Cavallini parla invece di un testo «esemplare per *bumour* e per progressione inarrestabile di invenzioni linguistiche sorrette da felicissima verve» (*Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 53-54).

Campanile si diverte a moltiplicare, sdoppiare, capovolgere il mondo per guardarlo dritto, perché, si sa, «quello che avviene nella storia è cosa da non credersi»²⁹. E infatti risulta preferibile credere a ciò che potenzialmente sarebbe potuto o potrebbe accadere, se è vero che il gioco finzionale, cronotopico, di spostare bussole e lancette non smantella ma rivela i paradigmi con cui orientarsi nella materia, dove «formule» e «calcoli» si mescolano alla «poesia»³⁰. È la stessa poesia, fatta di «dolci illusioni» e «care speranze», che Archimede riconosce nella sua «sfera circoscritta da un cilindro», facile metafora di un nocciolo universale trattenuto dalle pareti degli stereotipi e del perbenismo³¹. A Campanile, scienziato d'altri tempi, spietatamente romantico, spetta il compito di calcolarne il volume a colpi di aneddoti, freddure e paradossi, rendendo la finzione una variabile necessaria allo scioglimento della complessità storica ed esistenziale. Troppo banale scovare «l'uovo di Colombo» in un cassetto, pare suggerire l'autore³². Il vero talento è farci uno «zabaione», meglio se potenziale³³.

²⁹ A. CAMPANILE, *Vite degli uomini illustri* cit., p. 92.

³⁰ *Ivi*, p. 167.

³¹ *Ivi*, p. 168.

³² *Ivi*, p. 78.

³³ *Ibidem*.

GIORGIO GALETTO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

AUCTOR IN FABULA: ROTH, HOUELLEBECQ, CAMILLERI

Ne La carta e il territorio l'autore Houellebecq affida al personaggio Houellebecq il ruolo del controverso intellettuale nichilista, giocando con la propria immagine diffusa dai media. In Operazione Shylock «Philip Roth incontra un uomo che potrebbe o meno essere Philip Roth. Perché qualcuno con quel nome sta girando per Israele, promuovendo un bizzarro esodo alla rovescia degli Ebrei. Roth è deciso a fermarlo, anche se questo significa impersonare il proprio impersonatore». L'autore Roth incarica il narratore Roth di sdoppiare il personaggio Roth. Qual è il vero doppio del narratore? Quanto ha a che fare con lo scrittore? Il personaggio Montalbano sa da sempre dell'esistenza del suo omologo televisivo, calvo e più giovane, senza baffi e acciacchi. Camilleri svela definitivamente il gioco pirandelliano sotteso a tutta la saga del commissario nell'ultima prova, Riccardino, quando la quarta parete viene ignorata e autore e personaggio hanno lunghe, rancorose conversazioni telefoniche. Metateatro, ostentazione piccata di padronanza di strumenti narratologici per l'autore che paluda nell'understatement la propria sapienza, o puro teatro?

I testi qui presi in esame costituiscono tre esperimenti di metanarrazione; in Roth e Houellebecq, in particolare, è palese l'autofiction. Si tratta di romanzi dalla natura assai distante l'una dall'altra, all'interno dei quali la presenza dell'autore e in generale la strategia metanarrativa assumono rilevanza e consistenza diverse. In tutti e tre l'autore compare come personaggio. Chiarendo meglio: un personaggio che porta il nome dell'autore e ne ha le caratteristiche è un personaggio della storia narrata. Nel caso di Roth la vicenda è ancora più complessa.

Nell'era della cosiddetta post-verità è ben radicata anche la questione della transmedialità (Montalbano è sospeso tra tv e letteratura; Houellebecq

è autore, personaggio mediatico e anche letterario¹) intrecciata con quella, sempre viva e strutturale alla letteratura, che attiene al rapporto tra realtà e finzione, tra menzogna e verità.

Il primo dei tre romanzi a comparire è quello di Roth, *Operazione Shylock*, pubblicato nel 1993²; *La carta e il territorio* di Houellebecq è edito nel 2010³, mentre *Riccardino* di Camilleri è del 2020⁴, opera postuma pensata come uscita di scena (è il caso di dirlo) del commissario Montalbano, ma la cui prima stesura risale al 2005, quando lo scrittore immagina e mette a punto la fine del suo personaggio feticcio e ne pubblica allora in anteprima il primo capitolo sulla rivista «Stilos».

Nel 2020 l'editore Sellerio ha previsto un'edizione con la stesura definitiva di *Riccardino* insieme ad un'altra che comprende anche quella del 2005. Camilleri non muta la trama, revisiona però fortemente il testo dal punto di vista formale e soprattutto linguistico. Il Montalbano televisivo e quello cartaceo sono in conflitto da allora, e nel 2016, quando è stata scritta la versione definitiva di *Riccardino*, era ormai chiara la prevalenza del personaggio televisivo sul modello letterario, e resosi conto che «la sua creatura era stata fagocitata dal suo doppio televisivo»⁵, Camilleri è intervenuto facendoli incontrare.

Il romanzo si articola in un serrato scambio dialettico tra finzione letteraria e realtà e tra autore e protagonista. Come ben sottolineato da E.K. Eckert, queste interazioni comportano una rilettura diversa, a partire da *Riccardino*, dei romanzi precedenti, che tenga conto sia delle varie stratificazioni narrative e metaletterarie dei romanzi di Montalbano che della categoria della «*narcissistic metafiction*»⁶, un tipo di narrazione che rende visibile il processo narrativo.

Camilleri personaggio si rivolge a Montalbano così: «Mi stai facendo scrivere sulla storia di Riccardino un romanzo di merda»⁷. Lo pensasse davvero o meno, dalla questione transmediale, calata metanarrativamente nel romanzo in modo esplicito, parte tutto il gioco pirandelliano (dichiarato scopertamente):

¹ Il film di G. NICLOUX del 2014, *Il rapimento di Michel Houellebecq*, mette in scena il rapimento dello scrittore, che vi recita la parte di sé stesso.

² P. ROTH, *Operazione Shylock*, Einaudi, Milano 1993.

³ M. HOUELLEBECQ, *La carta e il territorio*, Bompiani, Milano 2010.

⁴ A. CAMILLERI, *Riccardino*, Sellerio, Palermo 2020.

⁵ G. BONINA, «*Riccardino* è il più brutto tra i romanzi di Montalbano e il peggior modo per onorare la memoria di Camilleri. Ora vi spiego (filologicamente) perché», in «Pangea», 18 luglio 2020.

⁶ E.K. ECKERT, in «Spunti e ricerche», (2020), n. 35, p. 14.

⁷ A. CAMILLERI, *Riccardino* cit., p. 147.

«No scassamento di cabasisi nsupportabili, che pariva nisciuto paro paro da ‘na commedia di ‘naltro autore locali, un tali Pirandello»⁸.

Montalbano è un lettore forte, come sappiamo bene perché Camilleri non manca mai di sottolinearlo, e quindi difficilmente Pirandello può essere *un tale Pirandello*, per lui. Camilleri mantiene una distanza ironica, fa del sarcasmo, rispondendo forse così alle critiche derivate dalla percezione e ricezione della sua opera, ristretta alla letteratura di genere e da *best seller*, in cui forse si sente relegato con qualche neanche troppo taciuto fastidio.

Camilleri personaggio, che comunica telefonicamente con il commissario, è presentato da Montalbano come un autore cui per caso un giorno raccontò una sua avventura, e che ne aveva poi tratto un romanzo che ebbe incredibile successo e lo indusse a farsene raccontare diverse altre, finché poi il notevole riscontro editoriale si trasferì in quello anche maggiore della serie tv. Il vero (sulla “carta”) Montalbano, da un certo punto in poi, si è dovuto sempre confrontare col suo omologo televisivo, senza nascondere il proprio disappunto:

«Cu? Montalbanu? Chiddro di la tilivisioni?».

«No, chiddro veru”. A montalbano gli vinni na botta violenta di nirbuso»⁹.

Camilleri si presenta come un personaggio della vicenda, (in questo l’operazione non è diversa da quella di Roth o Houellebecq), ma quasi subito il gioco viene svelato, l’incanto del patto di finzione è interrotto, la quarta parete abbattuta: si entra in *zona Pirandello* quando il personaggio/autore richiama il commissario:

«Dovresti cercare di darmi una mano d’aiuto...come me l’hai sempre data. La storia di Riccardino, della quale ti stai occupando...».

«Chi te ne ha parlato?» lo ‘nterrompì Montalbano arrisintuto. L’autore tirò un sospiro funnuto.

«Madonna, Salvo, siamo ancora a questo punto? Non l’hai capito o lo fai apposta? [...] la faccenna sta completamenti a rivversa. *Sono io che informo te, e non capisco perché ti ostini a credere che sei tu a informare me. Questa storia di Riccardino io la sto scrivendo mentre tu la stai vivendo, tutto qua*».

«Quindi io sarei il pupo e tu il puparo?»¹⁰.

⁸ Ivi, p. 9.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, pp. 120-121.

Qui è il punto di svolta del romanzo. D'ora in poi gli interventi diretti del personaggio/autore si intensificheranno. La vicenda poliziesca avanzerà parallela, e la finzione vorrà che gli snodi della stessa siano decisi di volta in volta insieme dai due. Aumenterà il fastidio di Camilleri verso Montalbano, accusato di abusare dell'autonomia concessa per procedere in modo macchinoso, anche con lo scopo subdolo di boicottare l'autore e transitivamente per colpire il suo vero obiettivo, l'omologo televisivo:

«[...] te lo sei scordato quante volte tu hai imposto a una mia storia, di tua iniziativa, autonomamente, un corso completamente diverso da quello che io avevo in testa di scrivere? Per esempio, non sei stato tu a scegliere il finale de *La pazienza del ragno*? [...] mi hai obbligato a inserire nel racconto certi tuoi monologhi interiori impossibili da sceneggiare. E tu lo sapevi benissimo. In altre parole, hai voluto fottere il personaggio televisivo, negandogli la possibilità di arricchirsi di certe sfumature [...] Però t'aido ad avvertirti che ti stai mittendo supra a na mala strata [...] paragonarti a lui, o peggio, sfidarlo non è cosa».

«Perché?».

«Perché tu sei tu e lui è lui»¹¹.

Il doppio personaggio/autore non è soltanto un personaggio tra gli altri della storia, non è sul terreno dell'autofiction che Camilleri si sta muovendo: l'interazione con Montalbano la conduce un personaggio che è quanto di più vicino all'autore reale, (che non è il narratore della vicenda, in termini strettamente narratologici), ma non è interessato a calarsi come tale nella vicenda.

Camilleri fa suo il Pirandello loico dei *Sei personaggi*, non per riflettere stancamente sulla natura di esistenza logica o ontologica delle sue creature, né per omaggiare "l'autore locale": in realtà il suo percorso metateatrale era partito già da diversi romanzi prima, e questa sembra la naturale conclusione di una vicenda in cui la transmedialità gioca un ruolo fondamentale e costringe (o permette) l'autore di giocare con ironia la carta pirandelliana, e forse di rispondere ai critici che lo vogliono troppo nazionalpopolare:

«[...] stai facenno in modo che l'autri, i miei lettori, non i recensori che tanto i recensori manco mi leggino, pensino che non ci sto cchiù con la testa [...] Questo giallo è un guazzabuglio che pare scritto da un principiante».

«Ma a che scopo io incasinerei una mia stessa indagine?».

«Quanto sei 'nnucentuzzo, Montalbà!tu accomenzasti già tempo fa con la storia delle du fimmine e del morto ammazzato con l'affare di fora. Lì hai fatto alcuni

¹¹ Ivi, pp. 121-122.

sbagli. Io non me ne sono accorto, ma qualche lettore sì. E me l'ha segnalato¹² [...] tu mi vuoi solo sputtanare, Montalbà [...] Vuoi che i miei romanzi su di te diventino illeggibili [...] Montalbà, sugno arrivato alla conclusioni che non mi pozzo fidari [...] pirchè tu ora ora ti compiacisti assà di quanto sei bravo a fari tiatro. Di conseguenza, tu stai facenno il tragediaturi con mia»¹³.

Camilleri personaggio/autore e Montalbano stipulano un patto sul prosieguo della vicenda, addirittura nel penultimo capitolo si scambiano fax sui possibili finali: siamo dentro l'officina dello scrittore, con il meccanismo scoperto, e in cui però voce in capitolo (è il caso di dire) ha il personaggio principale, pupo e insieme puparo della storia raccontata. Scrive Montalbano all'autore A.:

«Ho letto e riletto la scaletta [...] come fai a propormi una porcata di questo genere? La storia non regge, è piena d'incongruenze e cade a volte nel ridicolo [...] e a proposito d'attore. La scena western è assai più adatta al personaggio televisivo che a me. Che succede? Cominci a fare confusione tra me e lui? E poi vieni a contare a me la minchiata del doppio?»¹⁴.

Nel finale l'Autore gioca sporco, mostra la natura fittizia dei suoi personaggi facendoli interagire tra loro con la consapevolezza di essere tali. Così il questore si rivolge a Montalbano:

«Quale fax mi scusi?».

«Ma quello che l'autore ha già inviato anche a lei! me ne ha mandato copia»

«L'Autore? A lei?».

«Sì, a me. Perché si meraviglia tanto? Ha dimenticato che anch'io sono uno dei suoi personaggi?»¹⁵.

Questo è lo sgarbo finale, un chiaro attacco a Montalbano, che a differenza della laconica presa d'atto del questore, non accetta fino in fondo la propria natura di pupo, come risulterà evidente dall'epilogo del romanzo.

La complessità dell'intreccio in *Operazione Shylock* di Roth è fisiologicamente legata alla natura autofinzionale del *plot*. Il romanzo ha come sottotitolo *Una confessione*, e leggiamo questa premessa del narratore:

Ho ricavato O.S. da diari e taccuini. Il libro è la cronaca più precisa che io possa fornire di fatti veri dei quali sono stato protagonista a 54 o 55 anni e culminati

¹² Il riferimento è a *La luna di carta*, uscito proprio nel 2005.

¹³ A. CAMILLERI, *Riccardino* cit., pp. 147-149.

¹⁴ Ivi, pp. 258-259.

¹⁵ Ivi, p. 271.

all'inizio del 1988, nell'assenso che diedi alla proposta di intraprendere un'operazione di controspionaggio per il servizio segreto israeliano, il Mossad¹⁶.

La prefazione racconta del processo Demjaniuk, l'operaio della Ford di Cleveland accusato di essere l'Ivan il Terribile di Treblinka, l'operatore della camera a gas colpevole della morte di migliaia di ebrei. Si tratta di una vicenda accaduta realmente e documentata: tempi e fatti sono quelli narrati nel romanzo. Le identità del narratore e dell'autore coincidono: Philip Roth, scrittore ebreo americano racconta una storia che lo ha visto protagonista in quanto *persona* Philip Roth, e che coincide al dettaglio con la realtà. Poiché il contesto descritto riproduce la realtà biografica dello scrittore, il sottotitolo "*una confessione*" è credibile, portando il lettore a immergersi nella narrazione fiducioso di leggere veramente un resoconto, e a firmare idealmente il patto narrativo di finzione con l'autore.

Da qui comincia una sequela di eventi che trascinano il lettore in una vicenda a dir poco grottesca o surreale (sicuramente comica): il protagonista e narratore è informato dell'esistenza di un suo omonimo che si sostituisce a lui e che ha anche il suo aspetto, il quale sta promuovendo in Israele una paradossale campagna a favore del controesodo degli ebrei dallo stato di Israele verso l'Europa. Il concetto di sosia, introdotto brutalmente da Roth, costringe il narratore a dichiarare apertamente gli antecedenti letterari, per smarcarsene:

[...] i sosia figurano soprattutto nei libri [...] sapevo tutto di queste fantasie dell'io diviso, avendole decodificate come meglio non si sarebbe potuto una quarantina di anni prima all'università. *Ma questo non era un libro che stavo studiando o un libro che stavo scrivendo, e questo sosia non era un personaggio che nel senso gergale della parola [...] un nome che avevo imparato ad apprezzare molto tempo prima di avere letto del dottor Jekyll e del signor Hide o di Goljadkin primo e Goljadkin secondo*¹⁷.

La messinscena del *doppio* non è una strategia, che sconterebbe un palese utilizzo didascalico, per immergersi in un'allegorica, surreale perlustrazione tardo-romantica del lato oscuro: è la relazione realtà/finzione, o verità/menzogna, ad essere al centro del discorso di Roth, rimanendo sottotraccia rispetto al racconto, costellato di scoppiettanti colpi di scena. Il meccanismo della metanarrazione viene esibito scopertamente, davanti ai nostri occhi distratti di lettori «*ma questo non era un libro che stavo studiando o un libro che stavo scrivendo*»¹⁸. Sappiamo benissimo, fuori dal patto narrativo, che

¹⁶ P. ROTH, *Operazione Shylock* cit., p. 5

¹⁷ Ivi, pp. 124-125.

¹⁸ *Ibidem*.

è esattamente ciò che sta facendo: crolla definitivamente la fiducia accordata nel momento in cui abbiamo preso per buona la *confessione* dell'autore.

Che ci dice:

Potevo capire la tentazione di annullarsi e diventare imperfetti o posticci in modi nuovi e divertenti: vi avevo ceduto anch'io [...] ancora più ampiamente di così nei miei romanzi: dove avevo la mia faccia, la mia voce, dove rivendicavo addirittura brani utili della mia biografia, e tuttavia, sotto la maschera di me, ero una persona completamente diversa. *Ma questo non era un romanzo, e non andava bene*¹⁹.

Roth insiste nel palesare la contraddizione, e sembra in questo modo eseguire un *upgrade* della sua pratica autofinzionale: racconta apertamente come l'ha messa in atto nei romanzi precedenti (screditandone così il grado di attendibilità), affermando contestualmente che in questo caso sta facendo soltanto cronaca.

La narrazione si era avviata raccontando la condizione allucinata determinata da un farmaco che ha causato a Roth una forma depressiva durata diversi mesi. Rapsodicamente la scarsa lucidità ritorna nelle domande che il narratore rivolge a se stesso, arrivando a dubitare di sé al punto di vestire i panni dell'*alter ego*, impersonandolo e sposandone le tesi: è l'oggettività del reale che è messa in discussione.

La questione ebraico-palestinese ha importanza come discorso di secondo grado, ed è un esempio lampante del fatto che l'interesse di Roth-autore ruota intorno all'asse verità/menzogna, e tutte le sottotrame che astutamente dissemina nella narrazione servono a illustrare l'assioma per cui è impossibile scoprire la verità, sia riguardo la vicenda dei due Roth, così come per la Storia. Come se questa fosse il parametro di un'oggettività soltanto apparente, a fronte dell'insincerità plausibile della fiction letteraria.

Nella nota finale tutti i dubbi sono fuggati:

Questo libro è un'opera di fantasia [...] Questa confessione è falsa²⁰.

Ne *La carta e il territorio* Houellebecq presenta un personaggio che coincide perfettamente con l'autore. È un personaggio importante nella narrazione, al centro di uno dei tre filoni principali della stessa, quello in cui il protagonista Jed Martin, un artista che sta tornando alla pittura dopo essersi dedicato a lungo alla fotografia, lo ingaggia per scrivere il catalogo della sua mostra e, per quanto reso possibile dall'indole di entrambi, dello scrittore

¹⁹ Ivi, p. 203.

²⁰ Ivi, p. 459.

soprattutto, finisce con lo stabilire con lui un rapporto che va oltre quello professionale. La vicenda si chiuderà addirittura con l'assassinio efferato di Houellebecq, ridotto in pezzi come fosse un quadro di Pollock.

L'immagine dell'autore è in linea con quella recepita e diffusa dai media e dall'opinione pubblica: intellettuale controverso, controcorrente, disincantato, anzi nichilista, solitario e con tendenze depressive. Houellebecq gioca col lettore fornendogli dettagli compromettenti su se stesso, sostenendo i pettegolezzi dei media su di lui, arrivando addirittura ad accreditarli. La verità del racconto della vita privata di Houellebecq non appare mai messa in discussione, ed è a volte filtrata attraverso gli occhi degli altri personaggi, che contribuiscono in parte a mitigare l'immagine poco gradevole che invece arriva dai *media*: ne risulta che il ritratto deplorabile preso in prestito dal discorso mediatico su Houellebecq risulta in parte alterato, e la verità non è conoscibile fino in fondo. In questo modo, abilmente (cioè confermando preventivamente quanto di negativo si dice su di lui) anche Houellebecq, come Camilleri, sembra piegare la letteratura, in questo aspetto specifico, ad una sua rivendicazione personale, fornendo una risposta velenosa, affidata al personaggio che porta il suo nome, nei confronti di quei giornalisti che hanno contribuito alla costruzione/distruzione mediatica della sua figura nella vita vera. Quando Jed è sorpreso di vedere che Michel Houellebecq è più facile da avvicinare rispetto a quanto la sua reputazione di depresso e alcolizzato farebbe pensare, lo scrittore risponde:

Sa, sono stati i giornalisti a crearmi la fama di ubriacone; lo strano è che nessuno di loro si sia mai reso conto che se bevevo molto in loro presenza, era unicamente per riuscire a sopportarli. Come si potrebbe sostenere una conversazione con quella checca di Jean-Paul Marsouin senza essere ubriachi fradici? La stampa è comunque tutta di una stupidità e di un conformismo insopportabili, non trova?²¹

Come scrive Anne Chamayou:

«Houellebecq ha utilizzato i pettegolezzi che ha generato sulla stampa francese per realizzare il suo autoritratto e per costruire una storia piena di insidie. Estendendo il dominio del gossip alle celebrità mediatiche [...] e giocando sugli effetti speculari che uniscono il romanziere e i suoi personaggi, *La Carta e il territorio* coglie la verità nei riflessi inquietanti della narrativa: Houellebecq afferma la forza della menzogna romantica e l'autorità sovrana dello scrittore nel mondo terrificante dell'informazione in rete e della comunicazione digitale»²².

²¹ Ivi, pp. 141-142.

²² A. CHAMAYOU, *La Carte et le Territoire: du potin à l'autofiction*, in «Nouvelle Revue Synergie Canada», (2014), n. 7, p. 1 (la traduzione è mia).

È palese una volontà di riscatto, una palinodia risentita, forse qualche nota compiaciuta nel calcare la mano su qualche aspetto del privato poco edificante, eccentrico. Letteratura come vendetta, in questo caso nei confronti di Internet. La descrizione dello scrittore e della sua vita si collocano sul terreno dell'autofiction: ma qual è la peculiarità di questa operazione rispetto a Camilleri e Roth?

Provando a tirare le fila del discorso: Roth riflette sul rapporto verità/menzogna, dimostrando che non esiste un punto di vista che ponga al riparo dalle insidie della fragilità dell'oggettività, specie quando si cammina sul terreno incerto e sconnesso della narrativa; Camilleri inscena il suo *tiatro* pirandelliano, aprendo definitivamente le porte della propria officina al lettore/spettatore, giocando con l'aspetto transmediale della sua opera e dei suoi derivati extra letterari; Houellebecq costruisce un romanzo che metanarrativamente riconosce alla letteratura il suo potere, sottraendola al dominio, ormai inevitabile, del gossip, di internet, della divinità *google*²³. di cui lo scrittore si fa schiavo per poterla sopraffare.

²³ A. CHAMAYOU, *La Carte et le Territoire: du potin à l'autofiction* cit., p. 1.

LORENZO GRAZIANI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO)

UN'UNIONE IMPOSSIBILE: RIFLESSIONI SUL SENSO DELLA METALESSI

Tra le strategie narrative che hanno caratterizzato la letteratura postmodernista, la metalessi è sicuramente una di quelle che ha avuto più fortuna anche in prodotti della cultura mediatica contemporanea. Genette sostiene che «vi è metalessi [...] quando il passaggio da un “mondo” all’altro si trova, in qualche maniera, mascherato o sovvertito». Tali fenomeni hanno come esito la coabitazione coatta di entità appartenenti a diversi mondi narrativi e, tra le trasgressioni predilette nella fiction contemporanea, vi è l’incursione dell’autore nel mondo della sua stessa opera. Quest’ultima, che prende il nome di metalessi dell’autore, esprime la «relazione tra il creatore e la sua creatura» che per Lavocat è sempre situata «al cuore della metalessi»; tale figura, limitandosi a simulare l’atto di varcare la frontiera, non fa altro che confermarla: è metafora di un’unione impossibile. Sviluppando quest’idea, è nostra intenzione illustrare alcune ragioni profonde che, oltre a sottolineare la portata espressiva di questo tropo, contribuiscono a giustificarne la diffusione nei testi postmoderni. I giochi metalettici, infatti, implicano l’idea di una frontiera non localizzabile: nel caso in cui si voglia provare a stabilire con precisione la sua posizione, ci si trova dall’altra parte senza accorgersi di averla attraversata o, viceversa, si ritiene di averla oltrepassata quando si è invece ancora molto distanti da essa. La metalessi si presenta quindi come lo strumento espressivo ideale per illustrare – attraverso i mezzi propri della letteratura – problematiche del pensiero di interesse capitale. Qui ci concentreremo su alcuni aspetti “metalettici” del pensiero lacaniano e dell’antinomia del mentitore.

1. *Che cos’è una metalessi?*

Questo contributo è dedicato alle funzioni espressive della metalessi. Anche se si tratta di un dispositivo retorico e narrativo piuttosto noto, vorrei iniziare da una breve definizione che, senza entrare nei dettagli, ci permetta di comprendere meglio di che cosa stiamo parlando.

È ormai canonico distinguere due tipologie di metalessi: le *metalessi retoriche* e le *metalessi ontologiche*. Se le prime sono semplici manipolazioni riguardanti l'ordine del discorso, le seconde riguardano il piano degli eventi rappresentati. Saranno proprio queste ultime a essere al centro della nostra attenzione¹.

Sebbene le metalessi ontologiche siano particolarmente diffuse nel post-modernismo, esse compaiono anche in opere appartenenti ad altre epoche e correnti artistiche. Ne troviamo una, per esempio, nel canto XV (IX, 5-8) dell'*Orlando furioso* in cui Astolfo attira su di sé l'attenzione del narratore e lo incita ad andare avanti con la storia senza dimenticarsi di lui. Come tutti sanno, la storia narrata nell'*Orlando furioso* è frutto di invenzione e il narratore non è interno alla vicenda: non è un personaggio, ma un'istanza esterna all'azione. Nell'episodio appena citato, il narratore esterno scivola all'interno della rappresentazione e può essere così richiamato all'ordine dai personaggi che ha – in un certo senso – inventato.

Dunque, un elemento che dovrebbe essere – a rigor di logica – all'esterno, si trova impropriamente all'interno. Dal punto di vista narratologico, infatti, la metalessi si definisce come una trasgressione della gerarchia narrativa in cui un elemento appartenente a un livello superiore si ritrova ad agire a uno inferiore e viceversa. Secondo la definizione di Gérard Genette, «vi è metalessi [...] quando il passaggio da un "mondo" all'altro si trova, in qualche maniera, mascherato o sovvertito»².

Prima di passare alle funzioni espressive, ci tengo a sottolineare ancora una volta che, per poter parlare di metalessi, il passaggio da un mondo all'altro deve essere, in qualche modo, improprio. Tale improprietà è visivamente ben rappresentata dalla litografia di Maurits Cornelis Escher intitolata *Galleria di stampe* (Fig. 1): questa – come altre opere dello stesso artista – presenta qualità affini alle caratteristiche topologiche del nastro di Möbius. Nel suo ormai classico *Gödel, Escher, Bach*, Douglas Hofstadter ne offre una descrizione che cattura alla perfezione gli spazi paradossali creati dagli scenari metalettici:

Vi possiamo vedere una galleria in cui un giovane, in piedi, guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città: forse una cittadina maltese, a giudicare dall'architettura, con le sue piccole torri, qualche cupola di tanto in tanto e piatti tetti di pietra, su uno dei quali sta seduto un ragazzo che si riposa nella calura, mentre due piani sotto di lui una donna, forse sua madre, è affacciata alla finestra

¹ J. PIER, J.-M. SCHAEFFER, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, EHESS, Paris 2005, pp. 12-13; F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, p. 476.

² G. GENETTE, *Métalepse*, Seuil, Paris 2004, p. 117.

del suo appartamento che si trova proprio sopra una galleria in cui un giovane, in piedi, guarda un quadro che raffigura una nave nel porto di una piccola città: forse una cittadina maltese... Cosa!? Siamo di nuovo allo stesso livello dal quale eravamo partiti, sebbene ogni logica ci imporrebbe di non poterci essere³.



Fig. 1 – M.C. ESCHER, *Galleria di Stampe* (litografia, 1956).

Abbiamo ora un'idea più chiara di che cosa sia la metalessi. Il mio intervento, però, ha lo scopo di analizzare le sue potenzialità espressive: vorrei mettere in evidenza la capacità della metalessi di portare allo scoperto – attraverso i mezzi propri dell'arte e della letteratura – problematiche del pensiero di interesse capitale. L'«attraversamento paradossale di livelli»⁴ che la

³ D.R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach. un'Eterna Ghirlanda Brillante*, Adelphi, Milano 1984, pp. 775-776.

⁴ ID., *Anelli nell'io. Che cosa c'è al cuore della coscienza?*, Mondadori, Milano 2008, p. 132.

caratterizza è infatti al centro di una serie di operazioni mentali che giocano un ruolo fondamentale in attività intellettuali poste apparentemente agli antipodi della creazione artistico-letteraria – come logica, metafisica, filosofia del linguaggio e psicoanalisi.

2. *Mettere a nudo il procedimento*

Mi soffermerò solo brevemente sulle funzioni metafinzionali poiché sono già state messe in luce da altri interpreti.

Sappiamo che ci sono delle strategie che incoraggiano l'immersione del fruitore nel mondo di invenzione e altre che la indeboliscono fino a impedirle completamente. Tra le strategie che bloccano l'immersione, rientra la metalessi: la violazione della gerarchia narrativa distrugge infatti quella che Coleridge chiamava *volontaria sospensione d'incredulità* e rivela il carattere smaccatamente fittizio della fiction. Non stupisce, allora, che una grande quantità di critici abbia insistito sulla funzione auto-invalidante della metalessi e sugli effetti ironici che hanno spesso questi *procedimenti di messa a nudo* di tutti gli atti e le attività della comunicazione letteraria che, mai come nella nostra epoca, è stata problematizzata e talvolta percepita come espressivamente inadeguata rispetto ad altri *media*⁵.

Interpretazioni di questo genere ben si adattano agli episodi metalettici che contraddistinguono i romanzi postmodernisti nordamericani. Infatti, gli autori di queste opere utilizzano spesso trucchetti metafinzionali a scopi ironici. A titolo esemplificativo possiamo ricordare la metalessi presente in *Breakfast of Champions* di Kurt Vonnegut, in cui l'autore incontra, alla fine del romanzo, un suo fedele personaggio per comunicargli che ha deciso di liberarlo dal dovere di comparire ancora in futuro nelle sue opere. Ancor più emblematico è *Take it or Leave it* di Raymond Federman: nel corso della storia si trovano metalessi che coinvolgono tutti gli elementi della narrazione. Verso la fine del diciassettesimo capitolo, per esempio, il narratario – insoddisfatto della performance del narratore – invia un proprio rappresentante per affiancare il protagonista nelle sue avventure e avere un resoconto migliore, scavalcando così il narratore. Non a caso il protagonista – esibendo una certa competenza in fatto di strutture narrative – commenta stupito:

⁵ Un'analisi dei meccanismi di creazione e fruizione dei mondi finzionali è fornita in L. GRAZIANI, *Che cos'è la fiction*, Carocci, Roma 2021, pp. 53-54, 74. Per quanto riguarda la funzione auto-invalidante della metalessi si vedano L. DOLEŽEL, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Bompiani, Milano 1999, pp. 163-171 e P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, pp. 211-216.

«Come diavolo hai fatto a passare dal livello del presente a quello del passato? Dall'esterno all'interno di questa recita assai personale? Non ha alcun senso! Normalmente questi trasferimenti non sono permessi. Vanno contro la logica delle tecniche narrative tradizionali!»⁶.

L'autore italiano che più si avvicina ai giochi metafinzionali degli autori nordamericani è sicuramente Italo Calvino. Consideriamo il racconto che chiude la raccolta *Ti con zero* e che vede protagonisti due personaggi del *Conte di Montecristo* di Alexandre Dumas. Dantès e l'Abate Faria sono rappresentati nell'atto di tentare la fuga dalla fortezza d'If in cui sono rinchiusi. La ragione, squisitamente metaletteraria, dell'impossibilità della fuga è svelata nel finale del racconto: Alexandre Dumas, pressato dal proprio editore, non ha ancora deciso come proseguire la sua opera e accumula scartafacci in cui abbozza una serie di possibili varianti. Ben presto, però, il romanziere ne selezionerà una soltanto e Dantès potrà fuggire dalla fortezza al prezzo di perdere definitivamente la sua libertà, rimanendo per sempre vincolato al destino scelto per lui dal suo creatore. La metalessi finale – in cui Faria, aperta una breccia nella parete della fortezza, si ritrova a sorpresa nello studio del suo autore – non fa altro che confermare la dipendenza dei personaggi dal libro: l'abate, infatti, anziché tentare la fuga nel mondo reale, compulsando le carte sulla scrivania di Dumas, «cerca il capitolo dell'evasione»⁷.

Alcune delle ragioni di tipo sociologico ed estetico più spesso riproposte per giustificare la diffusione di simili metalessi puntano alle volte sulla condizione postmoderna dello scrittore che, isolato e delegittimato dalla società massmediatica contemporanea, viene indotto a mettere in discussione i presupposti stessi dell'attività letteraria, altre volte sull'idea che la concezione del *testo-come-gioco* sia la modalità estetica dominante della fiction postmodernista⁸.

⁶ R. FEDERMAN, *Take it or Leave it. An exaggerated second-hand tale to be read aloud either standing or sitting*, Fiction-Collective Two, New York 1997², cap. XVII.

⁷ I. CALVINO, *Ti con zero*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, vol. II, Mondadori, Milano 1984, p. 355.

⁸ Tra i motivi della diffusione dei metaromanzi in epoca postmoderna Giovannetti indica: l'assottigliamento della tradizione, la problematizzazione della voce narrante secondo la procedura della *parallessi*, la diffusione di modi saggistici che favoriscono la pratica dell'autofiction e la "cinematografizzazione" (o anche "televisivizzazione") degli *schemata* narrativi delle opere letterarie (P. GIOVANNETTI, *Il racconto* cit., pp. 211-212). Per il legame tra la diffusione della figura della metalessi e il passaggio da una concezione della percezione fondata sul modello della «finestra», dunque sul dispositivo pittorico della prospettiva rinascimentale, a una basata su quello dello «schermo», che trova nel cinema la sua matrice esemplare, si veda D. MENEGHELLI, *Metalessi e intermedialità. Dentro lo schermo, oltre l'adattamento in Lost in Austen*, in «Between», VIII (2018), n. 16, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3596>. Sulla concezione del *testo-come-gioco* si veda M. WANG, *Postmodern Play with Worlds: The Case of At Swim-Two-Birds*, in *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, a cura di A. Bell e M.-L. Ryan, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2019, pp. 132-156.

Nonostante l'indubbia rilevanza, l'approfondimento di tali aspetti ci porterebbe lontano da quello che è l'obiettivo del presente contributo, ossia guardare al fenomeno da una prospettiva più ampia che faccia comprendere come l'interpretazione metafinzionale non esaurisca le funzioni espressive della metalessi.

3. *Questioni esistenziali*

Prendiamo in considerazione quel tipo di metalessi – riconosciuto da Françoise Lavocat⁹ – in cui non avviene una completa fusione tra livelli narrativi differenti e gli abitanti dei mondi metadiegetici hanno solamente il sospetto dell'esistenza di esseri superiori che orientano le loro vite. È quanto accade nel racconto *Mobius the Stripper* di Gabriel Josipovici, dove Mobius ode la voce del suo autore – la cui storia si evolve letteralmente in parallelo sulla metà inferiore di ciascuna pagina – senza riconoscerla come tale. Ma uno dei più dei più riusciti esempi si trova nei *Consolatori* di Muriel Spark, in cui la protagonista – una scrittrice di nome Caroline Rose, recentemente convertita al cattolicesimo – non solo sente delle voci che le dicono cosa fare, ma addirittura ode il ticchettio di una macchina da scrivere: «come se uno scrittore che vive su un piano di esistenza parallelo stesse scrivendo una storia»¹⁰ su di lei; per questo motivo, anziché arrendersi, decide di resistere mettendosi a scrivere un romanzo autobiografico per impossessarsi della sua vita prima che lo faccia lo «scrittore». La somiglianza tra la biografia di Caroline e quella di Spark non fa che confondere ancor di più le acque: se la protagonista coincide con l'autrice, a chi appartiene la voce che – per quanto intima – sembra provenire dall'esterno?

“Chi parla?” è anche la domanda attorno a cui ruotano molte delle riflessioni di Jacques Lacan e la topologia della soggettività che ne emerge è, per morti versi, straordinariamente metalettica. Nel terzo seminario Lacan riflette sul rapporto tra formulazioni linguistiche e sensazioni. In particolare si interroga sul rapporto che vige tra la sensazione di rilassamento provata a conclusione di una giornata faticosa e la formulazione linguistica in cui questa sensazione si incarna, ossia «*la pace della sera*»; si tratta di un discorso interno che, tuttavia, pare arrivare da fuori¹¹. A tal proposito, la manifestazione letteraria a cui Lacan fa riferimento è lo *stream of consciousness*, ma – a

⁹ F. LAVOCAT, *Fait et fiction* cit., p. 511.

¹⁰ M. SPARK, *I consolatori*, Adelphi, Milano 2009, p. 77.

¹¹ J. LACAN, *Il seminario. Libro III. Le psicosi*, Einaudi, Torino 1985, p. 163.

mio parere – le voci udite da Caroline sono ancor più efficaci del “flusso di coscienza” nel mostrare quell’«aldilà interiore» a cui pensava lo psicoanalista francese: «*la pace della sera*» viene infatti descritta da Lacan come un’espressione che, nell’atto di segnalare la distinzione tra interno ed esterno, ne sfuma la frontiera poiché oscilla sulla soglia tanto da non permetterci di capire se proviene «da fuori o da dentro»¹².

Tali riflessioni svolgono un ruolo centrale nell’evoluzione del pensiero lacaniano poiché forniscono il retroterra teorico alla formulazione del concetto di *estimità* e all’uso di figure simili al nastro di Möbius per chiarire alcuni degli aspetti più complessi della soggettività, dell’inconscio e della pratica analitica stessa. Il termine *estimità* è un neologismo lacaniano utilizzato per esprimere l’ossimoro di un’«esteriorità intima»¹³. Questo concetto viene utilizzato per indicare la «fase generativa della soggettività che precede logicamente l’opposizione tra interno ed esterno»¹⁴. L’inizio del processo di soggettivazione può essere infatti definito attraverso un’operazione di taglio. Se consideriamo la separazione dal corpo della madre come operazione di taglio paradigmatica, possiamo dire che la madre rappresenti il mondo del soggetto in gestazione, ossia il suo esterno; questa esteriorità viene però psichicamente incorporata per trasformarsi nel nucleo vuoto del soggetto, cioè in quella mancanza originaria che lo determina e che lo accompagnerà per tutto il suo sviluppo. Interno ed esterno sembrano quindi includersi reciprocamente non diversamente da come accade nel quadro di Escher (Fig. 1), in cui il giovane spettatore si trova inspiegabilmente contenuto nella «cittadina maltese» rappresentata nella stampa che sta osservando.

La situazione di paradossalità in cui si trova a vivere l’essere umano è riassunta da Lacan nell’apologo del decimo seminario in cui lo psicoanalista pare descrivere *Nastro di Möbius II*, la nota xilografia di Escher che ritrae una fila di formiche che camminano sulla superficie di un nastro di Möbius (Fig. 2):

L’insetto che percorre la superficie [...] può credere in ogni momento che ci sia una faccia che non ha ancora esplorato, quella che è il rovescio della faccia che sta percorrendo. L’insetto può credere a questo rovescio, benché di fatto non ci sia [...]. Senza saperlo, esso esplora l’unica faccia che c’è, eppure, in ogni momento, c’è anche un rovescio¹⁵.

¹² Ivi, p. 164.

¹³ ID., *Il seminario. Libro VII. L’etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino 2008², p. 165.

¹⁴ F. PALOMBI, *Jacques Lacan*, Carocci, Roma 2019, p. 166.

¹⁵ J. LACAN, *Il seminario. Libro X. L’angoscia*, Einaudi, Torino 2007, p. 148.

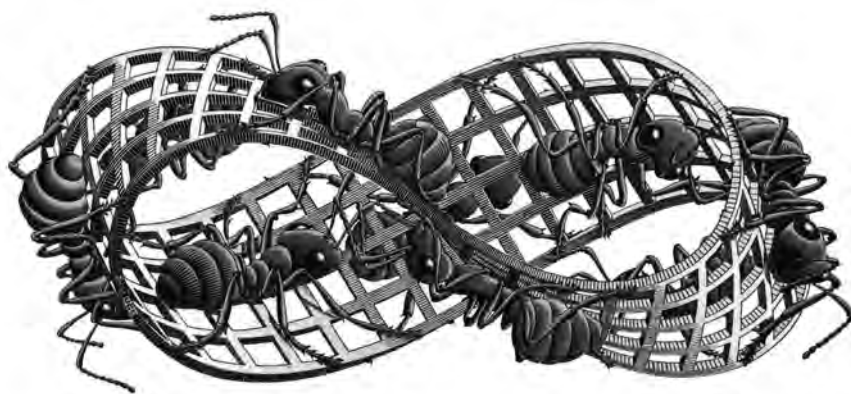


Fig. 2 – M.C. ESCHER, *Nastro di Möbius II* (xilografia su legno di testa a tre colori, 1963).

4. *L'abisso (oltre i limiti del pensiero)*

L'idea lacaniana che il soggetto contenga il suo esterno come nucleo vuoto è modellata sul paradosso che Bertrand Russell individua nella teoria degli insiemi elaborata da Georg Cantor e Gottlob Frege, paradosso che può essere così sintetizzato: se esistono due classi di insiemi, una che comprende gli insiemi che non contengono sé stessi come elementi e un'altra costituita da insiemi che contengono sé stessi come elementi, in quale delle due classi rientra l'insieme di tutti gli insiemi che non contengono sé stessi come elementi? Per esemplificare l'antinomia che porta il suo nome, Russell inventa la celebre storiella in cui si interroga su chi faccia la barba a quel barbiere che fa la barba a *tutti e solo* quegli abitanti che non si fanno la barba da soli. La domanda è tutt'altro che innocua poiché, se il barbiere si facesse la barba da sé, non sarebbe vero che la fa *solo* a quelli che non si fanno la barba da soli; mentre, se si facesse fare la barba da qualcun altro, non sarebbe vero che egli fa la barba a *tutti* quelli che non si fanno la barba da soli.

Sebbene il paradosso di Russell sia di tipo insiemistico, è stato dimostrato che la logica che lo informa non differisce da quella del paradosso del mentitore, formulabile in questo modo: "Questo enunciato è falso". Si tratta di un enunciato autoreferenziale in quanto afferma qualcosa a proposito di sé stesso, ossia che è falso. I problemi iniziano quando proviamo a interrogarci sul suo valore di verità poiché ci troviamo invischiati in un circolo vizioso: se ipotizziamo che sia vero, allora, per ciò che dice di sé, è

falso; mentre, se supponiamo che sia falso, allora è vero, perché è proprio ciò che afferma su di sé.

Questo tipo di paradossi ritorna in una importante classe di teorie che – per riprendere le parole di Graham Priest – si spingono «oltre i limiti del pensiero». La natura metalettica dei paradossi che costituiscono o descrivono questi casi-limite di ciò che può essere concepito è piuttosto evidente fin dalla definizione generale fornita da Priest nel volume a essi dedicato:

Limiti di questo tipo forniscono confini oltre i quali certi processi concettuali (descrivere, conoscere, iterare, ecc.) non possono andare [...]. La contraddizione, in ogni caso, è semplicemente dovuta al fatto che i processi concettuali in questione *oltrepassano* effettivamente questi confini. Perciò, i limiti del pensiero sono confini che non possono essere oltrepassati, ma che tuttavia lo sono. In ciascun caso, vi è una totalità (di tutte le cose esprimibili, descrivibili ecc.) e un'operazione appropriata che genera un oggetto che è sia all'interno che all'esterno della totalità¹⁶.

Va sempre a Priest il merito di aver dimostrato – attraverso l'analisi di autori tra loro molto distanti per epoca e stile di pensiero – quella che egli stesso chiama la «legge di conservazione delle contraddizioni»¹⁷, secondo cui le risoluzioni a questo tipo di contraddizioni sono solo apparenti perché, se riescono a dissolverle in un luogo, è solo per farle ricomparire in un altro. A fianco di tale persistenza concettuale, ne emerge anche una di tipo storico: le contraddizioni ai limiti del pensiero, sebbene sotto vesti diverse, percorrono l'intera storia della filosofia. Aristotele le riscontrava nella teoria delle idee di Platone, mentre i moderni le riscontrano nel rapporto tra le cose e le loro rappresentazioni. Quest'ultimo è un problema centrale della filosofia kantiana e ripreso dal costruttivismo contemporaneo.

Nel modello ideale realista vi è un mondo che, in qualche misura, determina il discorso attraverso cui esso viene rappresentato; i costruttivisti criticano questo modello sostenendo che non si può tracciare alcun confine stabile «tra le caratteristiche del mondo che sono dipendenti dal discorso e quelle che non lo sono»¹⁸. Nella visione del mondo costruttivista, quindi, mondo e discorso si dispongono sulla superficie di un nastro di Möbius: se il mondo determina il discorso, il discorso determina a sua volta il mondo. È per questo motivo che Marie-Laure Ryan, definisce “metalettica” questa visione del mondo¹⁹.

¹⁶ G. PRIEST, *Beyond the Limits of Thought*, Oxford University Press, Oxford 2002², pp. 3-4.

¹⁷ Ivi, p. 227.

¹⁸ N. GOODMAN, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge 1984, p. 41.

¹⁹ M.-L. RYAN, *Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états*, in J. PIER, J.-M. SCHAEFFER, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* cit., pp. 201-223.

Secondo filosofi, sociologi e psicologi costruttivisti, il mondo in cui viviamo viene percepito come naturale perché, quando vi facciamo la nostra comparsa, le condizioni del nostro pensare e agire sono predeterminate dall'utilizzo dei sistemi simbolici della cultura in cui siamo immersi; tuttavia, si tratta di un mondo costruito. Quest'idea è ben conosciuta e diffusa tra gli scrittori postmodernisti e la metalessi rientra a pieno diritto tra le strategie espressive più adatte a illustrare la problematica in questione.

Questo contribuisce certamente a giustificare l'endemicità della metalessi nei testi postmodernisti; tuttavia, il percorso intrapreso nel presente contributo ha avuto lo scopo di far comprendere – almeno in parte – come la “logica metalettica” informi una serie di operazioni mentali compiute dal pensiero umano ogni volta che va alla ricerca dei propri limiti. Infatti, come scriveva Ludwig Wittgenstein nella prefazione al *Tractatus*, «per tracciare al pensiero un limite, dovremmo poter pensare ambo i lati di questo limite (dovremmo dunque poter pensare quel che pensare non si può)»²⁰.

²⁰ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968, p. 3.

STEFANIA LUCAMANTE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI)

VAMPIRISMO LETTERARIO IN *DI CHI È LA COLPA*
DI ALESSANDRO PIPERNO

Come afferma l'io narrante di Di chi è la colpa, «coltivare morbose curiosità genealogiche è un'esigenza naturale in qualsiasi essere umano». I personaggi di Alessandro Piperno, a partire da Daniel Sonnino, posseggono una spiccata predilezione per questo tipo di curiosità. In questo romanzo di particolare ingegno, Piperno opera un intreccio intertestuale che combina tematiche esaminate nei suoi precedenti romanzi quali la famiglia come tribù, il narcisismo, lo snobismo di marca proustiana, l'antisemitismo, il Witz in versione romano-ebraica, l'età adolescenziale come soglia di scoperte e delusioni che annunciano l'età adulta con echi intertestuali dal Daniel Deronda di George Eliot, più specificatamente mediante il personaggio di Gwendolyn alias Gabriella, madre del narratore. I romanzi di Piperno esplorano cosa succede a un personaggio maschile quando si rende conto che sta performando ponendosi volontariamente all'interno di una ricerca narrativa e conoscitiva che predetermina ciascuno dei suoi passi e che stabilisce l'esito stesso della sua storia. I personaggi esistono e si comportano nel romanzo nello stesso modo in cui è costruito il romanzo, comunque e sempre la rappresentazione più tragica/grottesca/parodica di conoscere la realtà come di conoscere gli individui che la vivono.

Le precarie situazioni patemiche del protagonista di *Di chi è la colpa*¹ sollecitano per la loro trattazione una disamina del vampirismo letterario dello scrittore Alessandro Piperno. Questa appare indispensabile per fare luce sulla complessa costruzione diegetica del romanzo permeata come ci sembra dall'eco di *Daniel Deronda*, l'ultimo romanzo dell'autrice vittoriana George Eliot. Il protagonista di Piperno non riveste più i panni di un professore

¹ A. PIPERNO, *Di chi è la colpa*, Mondadori, Milano 2022.

universitario come in *Con le peggiori intenzioni*², ma è uno scrittore che gode di discreta fama. La *translatio* indica un superamento dei complessi del Daniel piperniano, sostituiti ora da una congerie di disagi interiori di natura differente ma non meno incombenti sulla psiche del nuovo protagonista che produce «pompose saghe in cui dav[a] conto di un mondo in cui [si] er[a] intrufolato da impostore»³.

1. Il “nobile intrattenimento” di Piperno

Tramontata con l’età postmoderna la cesura fra lettura impegnata e lettura destinata al puro intrattenimento (secondo le categorie di *lowbrow*, *middlebrow* e *highbrow* di Virginia Woolf), le categorie possibili per definire lo spessore etico-estetico dei testi romanzeschi diventano sempre più nebulose. I generi letterari si nobilitano con l’aggiunta di attributi – come poliziesco *all’italiana* – e appare vaga l’idea dell’impegno che ha, invece, subito una necessaria mutazione di obiettivi e di argomenti⁴. Nonostante sia invalso, quindi, un criterio omologante del genere romanzesco contemporaneo, resta vero quanto affermava Samuel Beckett per *Finnegans Wake* in *Work in Progress*, e cioè che la forma è il contenuto dell’opera, e il contenuto è la forma. La portata dell’impegno parte dalla stessa lingua e dagli stessi elementi che sostanziano la forma del romanzo: cronotopo più o meno deformato, sistema dei personaggi, riferimenti a una tradizione letteraria dei temi proposti nel testo. Tutto definisce un contenuto non destinato soltanto all’intrattenimento. Gianluigi Simonetti elabora la categoria di “intrattenimento nobile” per definire quei romanzi in cui esiste l’identificazione ambigua e confortante del lettore con la trasgressione quanto con la norma sociale. E vale la pena considerare come la modificazione al sostantivo contenga un valore fondamentale. L’intrattenimento cosiddetto “nobile” da Simonetti definisce tutti i lavori di

² Per una trattazione del romanzo *Con le peggiori intenzioni* mi permetto di rimandare al mio studio, S. LUCAMANTE, *La felicità in differita. Generazioni e tempo nel racconto di famiglia (2001-2021)*, Mimesis, Milano 2022, pp. 331-81.

³ A. PIPERNO, *Di chi è la colpa* cit., p. 428.

⁴ In merito ritengo fondamentale lo studio di P. ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell’Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2012. Si veda anche di C. SALABÉ, *Il letterato ecologico come nuovo intellettuale della corresponsabilità*, in *Ecocritica. La letteratura e la crisi del pianeta*, a cura di C. Salabé, Donzelli, Roma 2013, pp. xi-xvi. Sempre riguardo al discorso della trasformazione della figura dell’intellettuale e dell’impegno rimando al mio studio *Righteous Anger in Contemporary Italian Literary and Cinematic Narratives*, University of Toronto Press, Toronto 2020.

letteratura per anime belle che usa l'identificazione romanzesca a scopi eminentemente sociali: per invitare scrittori e lettori a sostare in luoghi collaudati, corretti e in fondo familiari, dove ciascuno possa in tutta sicurezza emozionarsi (e compiacersi politicamente delle proprie emozioni) e nello stesso tempo, percepire l'impressione del «valore», dell'elevazione estetica della trasgressione ben temperata e della rinascita psicologica⁵.

In un accostamento delle opere di Piperno ai lavori di Margaret Mazzantini, Simonetti definisce il registro di *Con le peggiori intenzioni* come uno «prevalentemente umoristico, capace di malinconia [...] che] intende segnalare un atteggiamento meno reverenziale e indifeso [rispetto a quelli di Mazzantini] nei confronti del desiderio»⁶. L'intrattenimento nobile di cui parla Simonetti definisce quei romanzi in cui esiste l'adesione ambigua, ma confortante del lettore tanto con la trasgressione quanto con la norma sociale. La battuta d'arresto avviene quando, però, non si riconosce come dietro il topos del desiderio – assai rilevante sia per *Non ti muovere*⁷ che per *Con le peggiori intenzioni* – si nasconda nel secondo un preciso confronto con la tradizione letteraria europea.

La scrittura di Piperno mantiene una coerenza tematica notevole. Il desiderio, quello di conoscere e di vivere altre vite ma anche quello che conduce al peccato e alla rovina, viene problematizzato dalla necessità di una rivalsa dell'eroe nell'età matura. In uno sviluppo diegetico, che sorveglia il ritmo fra narrazione e riflessione, il narratore setaccia gli episodi più catarattici nell'esistenza del personaggio, raggiungendo il climax con la presa di coscienza dello scarto fra la vita desiderata e l'esistenza imposta. Vittime consapevoli ma inani di una continua e sterile performance sociale, i personaggi di Piperno risultano spesso impotenti davanti alla maledizione genealogica. Come afferma l'io narrante di *Di chi è la colpa*, «coltivare morbose curiosità genealogiche è un'esigenza naturale in qualsiasi essere umano»⁸. La ricerca autoconoscitiva, che stabilisce l'arco dell'*Erziehung*, si conclude con l'unica possibilità di riscatto a loro donata: la vendetta della scrittura. Scosso da avvenimenti legati all'infanzia, il protagonista muove i fili del ricordo (e del desiderio) in una tessitura in cui l'ironia, l'autocommiserazione, il desiderio di felicità, legato a quello implacabile della vendetta del racconto, ci conducono fino al termine di un incontro prezioso con un'altra anima, per l'appunto, quella dannata del narratore. I topoi di Piperno, oltre a

⁵ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, p. 253.

⁶ Ivi, p. 291.

⁷ M. MAZZANTINI, *Non ti muovere*, Rizzoli, Milano 2001.

⁸ A. PIPERNO, *Di chi è la colpa* cit., p. 65.

un'infanzia percepita come un periodo infelice, ricorrono nel viaggio a New York posto come cronotopo legato a una epifania, un padre "orso bianco", la presenza dei riti legati all'addio dei cari con uno, o più funerali; il setting, quello di una Roma alto-borghese vista, simultaneamente, come luogo edenico (feste, edonismo, bellissime fanciulle esili come le giovani proustiane) e come abisso luciferino (mancanza di un *ethos* rigoroso, incapacità di una condotta ordinata da regole di vita chiare, perenne indecisione fra sionismo spinto e agnosticismo).

Le saghe dei Sonnino, dei Pontecorvo, degli Zevi, e ora dei Sacerdoti in *Di chi è la colpa* continuano a scavare nell'incubo del nucleo familiare, nella finzione e nella realtà che, prospettivamente, determinano il destino identitario di tutti noi. Il genere rimane quello del *Familienroman*, essenziale ai fini autoriali per sviscerare i possibili motivi della vita mancata, dell'accidia, della particolare inclinazione alla rinuncia che attanagliano il protagonista. L'immagine del cimitero del Verano costituisce uno specchio di quella che il Manuele di *Aracoeli* definisce profeticamente come l'unica porta che non possiamo non aprire, la morte⁹. Se Manuele non oltrepassa la soglia del Campo Verano, il professore di Piperno vi passeggia con l'amata Francesca. Il varco che nota Simonetti da una letteratura di intrattenimento a una letteratura "forte", come quella di Piperno e Francesco Pecoraro, si ottiene mediante la condizione nevralgica e necessaria della «fustigazione dell'anima bella-figura-chiave»¹⁰.

Prima ancora del successo italiano delle modalità autofittive, rese esplicite da Serge Doubrovsky nel 1977, abbiamo sempre, in qualche misura, pensato – nonostante il ferreo divieto di farlo – che i personaggi fungessero, come scriveva Elsa Morante, da alibi per i loro stessi autori. Il rapporto con la realtà, materia della finzione che costruisce, a sua volta, la realtà del testo estetico, si osserva, quindi, mediante l'operazione di finzionalità indispensabile per far sì che i personaggi vivano una loro vita composta dalle caratterizzazioni che l'artista decide per ciascuno di loro. Il procedimento non avviene in un ambiente stagno. Se la finzionalità deve essere intesa come costante antropologica, il realismo, per conto suo, è da intendersi come «uno spazio di transizione tra universi non omogenei», quali l'arte e la realtà. La *quête* perenne dell'eroe semitragico di Piperno parte da quesiti identitari

⁹ Il cimitero, nei tempi moderni, costituisce anche per antonomasia un'eterotopia foucaultiana, «assolutamente l'altro luogo» nonostante mantenga una solidarietà con l'insieme di tutti i luoghi della città. La regola che vige sull'eterotopia risiede nella sua capacità di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente sarebbero, dovrebbero essere incompatibili (M. FOUCAULT, *Eterotopie*, trad. it. di P. Tripodi, Mimesis, Milano 2010, p. 15).

¹⁰ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 255.

che riguardano proprio la rete dei simboli e dei rapporti che formano la sua *thick description* all'interno di una tessitura la cui trama è la finzionalità e l'ordito il realismo. In ciascuno dei suoi romanzi, sia quelli narrati in prima persona come il primo, *Con le peggiori intenzioni* e *Di chi è la colpa*, oppure da un narratore onnisciente come *Persecuzione*, il protagonista vive una situazione familiare che non riesce a ribaltare, al cui interno si cela quasi sempre un segreto o un'omissione che lo relega a una condizione di indigenza psicologica.

2. Daniel Deronda e il network ebraico: il vampirismo letterario in *Di chi è la colpa* di Alessandro Piperno

Michele Mari, un altro professore e scrittore come Piperno, è un convinto sostenitore che «il rapporto fra lo scrittore e la realtà sia di tipo vampiresco»¹¹. Anzi, in un suo saggio, definisce quello del vampirismo come un rapporto «evidente» nella frequente utilizzazione di lemmi quali «materia» e «fonte» che rimandano al «nutrimento»¹². Le diverse intensità con cui uno scrittore «si nutre» della realtà riflettono anche il modo in cui tale cibo e tale linfa, continuando a usare il campo lessicale di Mari, vengono poi digeriti. Se le intensità assuntive e digestive variano a seconda del calibro, come anche a seconda delle intenzioni autoriali,

il vampirismo si distingue anche *a parte objecti* per la natura della cosa succhiata, trattasi di certa scienza destinata a diventar fantascienza, o di quella speciale realtà che è la tradizione letteraria stessa («lo scrittore come vampiro dei propri padri, cioè succhiatore di un sangue già mille volte succhiato»)¹³.

Se il compito di suscitare emozioni forti nei lettori appare con «stupefacente» capacità in Lovecraft (senza disdegnare Stephen King), Mari si congeda velocemente da quel vampirismo che instilla paura per via della «morbosità [...] che accompagn[a] ogni autentica esperienza dell'orrore»¹⁴ e spiega come, secondo il suo punto di vista, siano le «proprie angosce e ossessioni» (intendendo quelle autoriali) a fornire quel «sangue che gli è necessario a impastare

¹¹ M. MARI, *Letteratura come vampirismo*, in ID., *I demoni e la pasta sfoglia*, il Saggiatore, Milano 2017, pp. 406-408. Si veda anche di F. SINOPOLI, *Passages della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari*, in J. BESSIÈRE, F. SINOPOLI (a cura di), *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 126-142.

¹² M. MARI, *Letteratura come vampirismo* cit., p. 407.

¹³ Ivi, pp. 407-408.

¹⁴ Ivi, p. 408.

la farina del mondo; *voyeur* e vampiro di se stesso, solo risucchiando quel plasma egli diventerà il re Mida *che tutto assimilando contagia*¹⁵. Narrare significa confondersi in quel plasma con la propria materia, sovrapponendo, quindi, il proprio sistema di simboli al palinsesto di un'opera precedente con cui il testo *in progress* si deve confrontare per trasgredire, ibridare, variare la sua lettura e trasferirla in un cronotopo contemporaneo, come nel caso di *Di chi è la colpa*. Questo procedimento produce poi una storia, un racconto, una fiction e «raccontare una storia, da questo punto di vista, è davvero un'opera di contaminazione fra l'innominabile guazzo dell'io da una parte, e la vita, la morte, la natura, la storia, la società dall'altra»¹⁶.

La morte, la natura, la storia, la società costituiscono, quindi, i diretti antagonisti che contaminano un io che rimane per sua natura "guazzo", un "fradiciume abbondante e sgradevole" oppure uno "stagno", oppure una pittura che si ottiene usando della gomma al posto della colla animale, costantemente modellabile secondo quello che il vampiro legge e fagocita. Se di vampirismo si deve parlare, tale lemma polisemantico riflette il fatto che per poter costruire la letteratura bisogna intervenire su altri "sanguini", su altri "plasmici", vale a dire su vari campi di sapere. La letteratura non è una struttura a sé stante: prevede l'acquisizione di contenuti e di conoscenza da altri campi del sapere per poter assumere il valore di quello che riteniamo essa sia, vale a dire un atto indipendente, e, tuttavia, impregnato dell'episteme a esso contemporaneo. L'atto letterario innesta quello che si è appreso all'interno di quelle angosce e ossessioni che, come nota Mari, sono precipue dell'estensore stesso del testo. Chi scrive designa un suo oggetto di delizia a seconda delle angosce e ossessioni che lo tormentano¹⁷. Bisogna, quindi, che il vampirismo, quel sentire il richiamo del sangue dei testi degli altri, segua le personali inclinazioni dell'autore anche da un punto di vista emotivo. Ciascuno è vampiro a modo suo, in modo interdisciplinare come Mari, oppure restando fedele al genere letterario scelto, come nel caso di Piperno.

In particolare, l'impegno formale al recupero di trame di storie e di avvenimenti che già apparvero ai critici poco probabili al tempo della pubblicazione di *Daniel Deronda*, e al loro innesto in un contesto presente e assai conosciuto dall'autore, diventa quasi una sfida alle proprie abilità. Come far funzionare una trama ambientata nell'ultimo quarto dell'Ottocento a Londra che regga alle spinte di un ventunesimo secolo a Roma? Come far quadrare il

¹⁵ *Ibidem*, secondo corsivo mio.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Mari ama i Pink Floyd e ha una tesi da sostenere, cioè che Sid Barrett sia la vera anima del gruppo. Si rifà al campo della musica rock creare un campo d'azione letterariamente narrativo in cui la sua tesi emerga vincente.

cerchio dei topoi trattati dal *romance* e quelli utilizzati dal *novel*? Questa la sfida di Piperno che fa ricadere poi sul protagonista di *Di chi è la colpa*. In che modo? Lo avvicina a un modello insolito, ma comunque non lontano dalla spazialità romana assai frequentata dagli scrittori anglofoni di fine Ottocento.

Il protagonista di Piperno dichiara di essersi appassionato per caso alla letteratura. Per letteratura egli intende la narrativa letteraria, e ancora più circoscritta, all'opera di George Eliot e al suo ultimo romanzo, *Daniel Deronda*. Più che per caso, si è avvicinato a Eliot per amore della cugina Francesca, un amore destinato a restare un *Leitmotiv* patemico per il giovane il cui obiettivo fondamentale in gioventù consisteva nel vedere ricambiato il proprio amore per Francesca, mentre, nell'età adulta, il raggiungimento della consapevolezza della propria identità reale e genetica contro quella impostagli dalla madre, esattamente come per il personaggio di *Daniel Deronda*.

George Eliot rimane per molti l'autrice di *Middlemarch*¹⁸, considerato il suo capolavoro. In esso famosa è la parte dedicata alla visita dei Musei Vaticani, in cui il gruppo scultoreo del Laocoonte lascia una coppia di novelli sposi inglesi in uno stato di frenesia estetica non lontana da un attacco di sindrome stendhaliana. Quella, per Eliot, deve trattarsi di una passione recente di Piperno, non legittimata dal testo saggistico del 2017 *Il manifesto del libero lettore: otto scrittori di cui non so fare a meno*¹⁹. Ciò nondimeno, la passione per l'Eliot del *Daniel Deronda* fa da *pendant* a quelle rispetto a cui Piperno ha fornito varie delucidazioni, ed è in parte causata dall'opposizione costruita nel romanzo fra la vita retta, condotta dagli ebrei della media borghesia inglese, rispetto alla corruzione degli aristocratici abitanti di Belgravia e Mayfair, primo fra tutti Grandcourt. La trama di *Daniel Deronda* è, spesso, criticata per via dell'eccessivo intrecciarsi di motivi legati al *romance* e al *novel* che disturbano l'unità dell'opera e generano «un sottinteso contrasto fra due realtà in apparenza inconciliabili: «realism» e «romance»²⁰. Una storia improbabile, coincidenze strane, la presenza del gotico, la presentazione dettagliata della vita quotidiana, concorrono allo studio dell'universale e delle aspirazioni della scrittrice che aveva, a lungo, studiato la cultura e i riti ebraici. La «realtà più complessa»²¹ delineata da Eliot necessita di una «fusione fra novel e romance, innestando nel realismo proprio del primo temi, motivi e *imagery* peculiari del secondo»²².

¹⁸ G. ELIOT, *Middlemarch*, trad. it. di M. Bottalico, Mondadori, Milano 1983.

¹⁹ A. PIPERNO, *Il manifesto del libero lettore: otto scrittori di cui non so fare a meno*, Mondadori, Milano 2017.

²⁰ D. CALIMANI, *Daniel Deronda tra novel e romance*, in «Studi inglesi», (1978), n. 5, p. 126.

²¹ Ivi, p. 127.

²² *Ibidem*.

Daniel Deronda si rivela una miniera di informazioni su come raffigurare i sentimenti e i turbamenti di un personaggio, che scopre le proprie origini per caso in età adulta, di essere qualcuno che è stato allontanato dalla madre per ricevere un'educazione da gentile e per non fargli vivere discriminazioni che avrebbero potuto incrinare il prospetto di una eventuale felicità e di un pieno inserimento sociale. Allo scopo di operare una manipolazione del tema dell'orfanità, Eliot non esita a inserire motivi classici del romance come il fortuito incontro sul fiume di Daniel che salva Mirah Cohen che lo introdurrà alla cultura ebraica e al fondamentale personaggio di Mordechai che farà da ponte (di cui è simbolico il luogo dell'incontro con il protagonista – il Blackfriars Bridge –) fra l'identità a cui Daniel era stato costretto dalla scelta materna e al Sionismo predicato da Mordechai. A sua volta, Daniel appare a Mordechai come un profeta messianico.

Una lettura comparata di *Daniel Deronda* e di *Di chi è la colpa* pone questi rispetto alle motivazioni che spingono uno scrittore a riprendere un testo precedente. La domanda si rivela oziosa quasi, in quanto nessuno scrive o crea un'opera d'arte senza un motivo. Il percorso intertestuale che ci offre Piperno in *Di chi è la colpa* è fin troppo chiaro rispetto al modello scelto, a partire dalle occorrenze del nome Eliot e Deronda (almeno dieci). La pista assai precisa per quella che sembra, a prima vista, una sfida alla capacità del romanzo contemporaneo di usare temi e motivi del romanzo vittoriano fa leva su quella «ironia che tende a porsi come distacco estetico»²³ di gusto eliotiano che si ritrova puntualmente nel romanzo di Piperno, in cui il protagonista, slittato in un io narrativo rispetto alla narrazione eterodiegetica di Eliot per *Deronda*, comincia ad apprezzare la letteratura per caso, grazie al suo amore di gioventù, Francesca. Infervorata dalla lettura di quella che, in apparenza, sembra una storia d'amore, ma in realtà cela riflessioni legate al sionismo e alla necessità di redenzione nel mondo, la ragazza dice al protagonista:

«Conosci George Eliot?»

«Dovrei?»

«Il nome è da maschio ma era una donna. È il suo ultimo libro: *Daniel Deronda*. Non trovi stupendi i romanzi in cui l'eroina alla seconda pagina ha già perso tutto il suo patrimonio, e l'eroe capisce solo alla fine che non era chi credeva di essere?»²⁴.

²³ Ivi, p. 130.

²⁴ A. PIPERNO, *Di chi è la colpa* cit., p. 219.

Così, per caso, il ragazzo scopre l'esistenza di un testo che diventa la chiave di volta per il suo stesso agone affettivo e che lo conduce al suo destino di scrittore:

La mattina dopo, puntuale come una tassa, ecco sul tavolo della cucina un romanzo di George Eliot. Gli avevo dato una scorsa senza ottenere niente che mi inducesse ad avventurarmi oltre il primo capitolo. Tante muliebri ubbie vittoriane non facevano proprio al caso mio. Come spiegare a mia madre che non avevo bisogno di un libro qualsiasi di George Eliot, ma del solo che avrebbe potuto gettare luce su un mistero inestricabile? Mai prima di allora la narrativa aveva così morbosamente titillato curiosità e appetiti. Mai un romanzo mi si era presentato sotto forma di enigma. A questo servivano? Custodire segreti, e nella migliore delle ipotesi persino svelarli? Un paio di paragrafi di *Daniel Deronda* e avrei saputo cos'ero io per Francesca, e quali fossero le sue intenzioni e le mie reali chance²⁵.

Scorrono parallele delle vite in cui la *willfulness*, mostrata soprattutto da alcune delle donne, quali Gabriella, la madre, e Francesca, fa imboccare loro strade che le condurranno a esistenze complesse e problematiche, rivelando come le vite dei figli siano per sempre compromesse da scelte prese dai genitori:

«Capisci che infanzia pazzesca! Tua madre, intendo» s'infervorò Francesca come se non parlasse di una bambina che aveva perso i genitori in un incendio ed era stata adottata da una zia prepotente, ma di un'eroina di George Eliot²⁶.

Nel romanzo di Eliot, *Deronda* non conosce la propria origine ebraica fino a quando non incontra la madre, in fin di vita, a Genova. Seguirà i consigli dell'amico Mordechai e confluirà in una forma di sionismo non molto diverso da quello praticato da Francesca, la cugina del protagonista di Piperno. È con lei che il protagonista avrà l'ultima conversazione del romanzo che si chiude con le seguenti riflessioni:

L'idea che avessi speso buona parte dell'infanzia a fantasticare sui miei avi con il piglio dell'antropologo ossessionato dall'origine della civiltà, date le circostanze, mi sembra ironico e beffardo. A questo punto, tutto quello che c'era da sapere sul mio passato era lì, e sebbene ce la mettessi tutta a convincermi del contrario, non era un granché²⁷.

²⁵ Ivi, p. 247.

²⁶ Ivi, p. 233.

²⁷ Ivi, p. 431.

Non è senza una certa amarezza che emerge in lui la convinzione secondo cui la trasmissione del racconto di famiglia possa essere il motivo stesso che ci spinge alla filiazione, «E chissà che non servano a questo i figli: a testimoniare, fuori tempo massimo, quando ormai è troppo tardi, mille anni dopo, l'eroismo dei padri»²⁸.

I ricordi d'infanzia, che diventano delicatissimi reperti da maneggiare con cura dal padre per paura di cadere in fallo presso il figlio, mentre la madre «agi[va] come chi un'infanzia, un passato, una storia, non ce li avesse nemmeno»²⁹ insieme a tutte le categorie di definizione di un'unità familiare, non risultano funzionali per spiegare la sensazione di vuoto che il protagonista sente rispetto alla propria infanzia e che chiudono il cerchio di questo romanzo basato sul pericolo dell'omissione. Il guaio, dice il protagonista, «sono le famiglie [...] ecosistemi ermetici, ricettacoli di doppiezze irredimibili»³⁰. Non si sa di chi sia la colpa, e, forse, non vale la pena chiederselo, ma, come afferma l'io narrante, quasi apologeticamente, «coltivare morbosa curiosità genealogiche è un'esigenza naturale in qualsiasi essere umano»³¹. Eppure, come in *Con le peggiori intenzioni*, ogni volta che l'io narrante si pone una domanda, di solito etica e legata al rapporto coi genitori, non si sente tenuto a rispondere, soprattutto quando lo riguarda, come afferma in questo passo:

Che il mio personaggio fosse al di sotto degli standard morali di zio Gianni non mi sembrava di per sé un ostacolo insormontabile. In fondo, la narrativa che amavo metteva sempre il lettore di fronte a conflitti etici di cui lo scrittore non era tenuto a rispondere³².

Lo scrittore viene sollevato dal conflitto etico, o così parrebbe, e ci invita a scagliare la «prima pietra» per chi non sia mai stato costretto «a recitare una parte»³³.

Passioni non sempre positive come l'aggressività che rivolge verso chi «sappiamo più esposto alle nostre rabbie, e più vulnerabile»³⁴ lo muovono verso una ricerca delle proprie origini che il ragazzo non aveva neppure scelto di intraprendere, ma che vede come una rivalse rispetto ai suoi primi tredici anni e alla perdita dei genitori: «Mi ero fatto l'idea che la fine dei

²⁸ Ivi, p. 38.

²⁹ Ivi, p. 11.

³⁰ Ivi, p. 372.

³¹ Ivi, p. 66.

³² Ivi, p. 370.

³³ Ivi, p. 291.

³⁴ Ivi, p. 259.

miei genitori e l'inizio di una nuova vita assai migliore della precedente mi avrebbero consentito di emanciparmi una volta per tutte dall'omertà in cui ero cresciuto»³⁵. L'amara scoperta o rivincita di un figlio la cui intera esistenza è stata compromessa dalle scelte genitoriali consiste nella possibilità di una vendetta a posteriori. Ormai, la vita è trascorsa come le acque del fiume dell'incontro di Daniel con Mirah, ma esiste sempre la vendetta della scrittura. Magra, ma reale, la consolazione del personaggio che medita sul fatto che «[s]e è vero che i miei genitori non mi avevano reso la vita facile, io gliela stavo facendo pagare con gli interessi»³⁶.

Leggere un romanzo di Alessandro Piperno impone un penoso scavo interiore. Morale, monito, rivisitazione letteraria, paesaggio narrativo fra i più attenti alla parodia e all'ironia, tutto ci porta a pensare a *Di chi è la colpa* come a un felice atto di vampirismo letterario in cui i personaggi rimangono più vivi dei vivi.

³⁵ Ivi, p. 371.

³⁶ Ivi, p. 341.

MARGHERITA MARTINENGO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO)

MASCHERE AUTOBIOGRAFICHE: I PERSONAGGI INTELLETTUALI DI CALVINO

In controtendenza rispetto all'avanguardia del nouveau roman, nelle opere che gravitano attorno al progetto mai realizzato delle Cronache degli anni Cinquanta Calvino rivendica la resistenza del dispositivo letterario del personaggio: la rilevanza data ai nuovi temi della modernità (speculazione edilizia, brogli elettorali, inquinamento) è proporzionale allo spazio concesso alle soggettività che con questi mutamenti si misurano. In questo confronto si mescolano realtà e finzione non solo per l'accostamento di avvenimenti e contesti reali e personaggi letterari, ma anche per l'evidente base autobiografica di intellettuali come Amerigo Ormea e Quinto Anfossi. L'intervento intende riflettere sulle varie strategie con cui Calvino gestisce questo autobiografismo. Talvolta il legame è dissimulato e dipende dall'inserimento di elementi fattuali nella rappresentazione narrativa (come avviene nella Speculazione o nella Nuvola), talvolta invece si assiste a un chiaro processo di immedesimazione con i personaggi. È il caso, per esempio, della Giornata, in cui tra narratore e protagonista – due alter ego dell'autore – si instaura un rapporto di complicità e la narrazione procede come una faticosa autoriflessione intellettuale.

1. Un patto autobiografico indiretto

In controtendenza rispetto all'avanguardia del *nouveau roman*, con il progetto (mai ultimato) delle *Cronache degli anni Cinquanta*, Calvino rivendica la resistenza del dispositivo letterario del personaggio. Nel *Mare dell'oggettività* (1959) l'autore esprime la propria fedeltà a una letteratura che si fonda sul «rapporto e il contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo»¹. La

¹ Il saggio, uscito sul secondo numero del «Menabò» nel 1960 e poi ripreso in *Una pietra sopra*, è ora consultabile in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995, vol. I, pp. 52-60, a p. 52.

rilevanza che nelle *Cronache* viene accordata ai nuovi temi della modernità è, quindi, proporzionale allo spazio concesso alle soggettività che con questi mutamenti si misurano.

In questa dialettica tra personaggi e mondo, Calvino mescola elementi di realtà e finzione non solo per l'accostamento di avvenimenti e contesti reali e personaggi letterari, ma anche nella costruzione dei personaggi stessi: intellettuali come Amerigo Ormea e Quinto Anfossi hanno, infatti, una evidente base autobiografica.

Che una matrice autobiografica sia alla base dell'intero progetto delle *Cronache* è riconosciuto dallo stesso Calvino in alcune dichiarazioni rilasciate tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Si vedano, per esempio, un'intervista del 1979, in cui Calvino definisce *La speculazione edilizia* una «specie di autobiografia intellettuale»², o un intervento del 1983, tenuto di fronte agli studenti degli istituti superiori di Pesaro, dove afferma: «Ho elaborato anche un tipo di narrativa autobiografico-intellettuale che parla della realtà contemporanea, come *La nuvola di smog*, come *La giornata d'uno scrutatore*»³.

Ora, è un dato noto che Calvino, per sua stessa ammissione, avesse un rapporto travagliato con l'autobiografia. Si veda, per esempio, la lettera del 21 maggio 1958 indirizzata ad Alberto Asor Rosa in cui parla dell'*Entrata in guerra* e della *Speculazione* come di due «cedimenti all'autobiografismo»⁴: una dichiarazione che conferma la matrice autobiografica dei testi, ma, allo stesso tempo, con la scelta del termine «cedimento», denuncia un rapporto problematico con il racconto della propria vita personale.

A livello delle opere letterarie questa diffidenza porta Calvino a elaborare strategie per opacizzare una eventuale matrice autobiografica, così da evitare una corrispondenza troppo trasparente tra vicende raccontate ed esperienza privata. A questo proposito, Milanini riprende per Calvino la concezione di patto autobiografico fantasmatico di Philippe Lejeune⁵; analogamente, Mario Barenghi parla per Calvino di «memorialismo [...] reticente e desultorio»⁶.

² I. CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli e con introduzione di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2012, p. 292.

³ L'intervista, esclusa dai *Saggi*, è pubblicata nel terzo dei *Quaderni* dell'iniziativa editoriale *Il gusto dei contemporanei* (Banca Popolare Pesarese, Pesaro 1987, pp. 7-17, a p. 12).

⁴ ID., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli e con introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, pp. 547-549, a p. 549. Corsivo originale.

⁵ C. MILANINI, *L'utopia discontinua. Saggi su Italo Calvino*, nuova edizione rivista e accresciuta, Carocci, Roma 2022, p. 85.

⁶ M. BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, p. 88. Cfr. anche le considerazioni in L. DI NICOLA, *Autobiografismi e autobiografie di Italo Calvino. Percorsi critici*, in «Bollettino di italianistica», n.s., I (2004), n. 1, pp. 162-178.

Per quanto riguarda le *Cronache*, la matrice autobiografica si vede immediatamente nella scelta delle ambientazioni: la città della *Speculazione*, indicata nel testo con tre asterischi, è senza dubbio ispirata a Sanremo⁷, quella della *Nuvola di smog* a Torino; infine, Calvino viene effettivamente nominato come scrutatore al Cottolengo per le elezioni del 1961. Tuttavia, il piano per cui il legame con l'esperienza personale dell'autore risulta più significativo e interessante è quello dei personaggi e, in particolare, dei protagonisti⁸. Personaggi-intellettuali come Quinto Anfossi e Amerigo Ormea (ma il discorso vale anche per l'anonimo protagonista della *Nuvola* su cui qui per ragioni di spazio non ci si concentrerà) si confrontano con la stessa crisi che in quegli anni sta vivendo Calvino, di fronte alla trasformazione radicale della società e al tramonto degli ideali che avevano animato il sogno della Ricostruzione.

Che la questione del ruolo dell'intellettuale sia centrale per la produzione calviniana di questi anni è dimostrato dal fatto che venga affrontata anche nella saggistica (si pensi al *Midollo del leone* o alla *Sfida al labirinto*); è nell'opera letteraria, finzionale, però, che Calvino trova gli strumenti per farne emergere le sfumature e le contraddizioni, instaurando un dialogo implicito con i personaggi, e quindi tra intellettuale reale e storico e intellettuale finzionale, e opacizzando ulteriormente l'istanza autoriale, che è, invece, ineliminabile e anzi sempre rivendicata nel saggio.

È interessante, dunque, riflettere su come temi e riflessioni dell'esperienza personale siano mediati letterariamente e su quali effetti questo nodo tra finzione e vita privata abbia nel testo, per esempio per come informa il rapporto tra autore, voce narrante e personaggio. Tra queste tre istanze si instaura, più o meno esplicitamente, una trama di rapporti che vanno dalla complicità all'(auto)ironia, fino all'esplicita derisione.

2. *Quinto Anfossi e gli intellettuali della Speculazione edilizia*

La matrice autobiografica è un fattore determinante per l'iter editoriale della *Speculazione*. Solo nel 1963 Calvino decide di ripubblicare l'opera in

⁷ È altrettanto facile riconoscere Torino dietro la «T.» con cui si indica la grande città del nord in cui Quinto si incontra con gli intellettuali Bensi e Cerveteri. È notevole che compaia invece interamente il nome di Milano, città a cui la biografia di Calvino è meno legata.

⁸ La scelta è esplicitamente rivendicata nella celebre intervista rilasciata nel 1985 a Maria Corti (originariamente pubblicata su «Autografo», II (1985), n. 6, pp. 47-53 e ora in I. CALVINO, *Saggi cit.*, vol. II, pp. 2920-2929): il «[...] trittico *Cronache degli anni Cinquanta*, [è] basato sulla reazione dell'intellettuale alla negatività della realtà» (p. 2922).

volume, superando le riserve che aveva espresso per esempio ad Asor Rosa nella lettera già citata⁹. Per questa edizione, Calvino riabilita i brani e gli elementi più evidentemente autobiografici¹⁰, combinandoli, però, con un'avvertenza che è una dichiarazione di finzionalità: «I luoghi, i fatti, le persone, i nomi di questo racconto sono assolutamente fantastici e non possono esservi trovati riferimenti con la realtà se non per caso»¹¹.

Il legame con l'esperienza personale dell'autore è al contempo veicolato e opacizzato dai caratteri ambivalenti del protagonista, Quinto Anfossi, definito dallo stesso Calvino il suo «miglior personaggio soggettivo, semiautobiografico»¹² (Quinto e Calvino presentano in effetti molti tratti in comune: la provenienza ligure e lo status della famiglia d'origine, il passato nella Resistenza armata, l'attività politica).

La narrazione della *Speculazione* è condotta da un narratore esterno, eterodiegetico, che tuttavia racconta tendenzialmente aderendo al punto di vista del protagonista, di cui approfondisce i procedimenti mentali, con frequente ricorso al discorso indiretto libero.

In alcuni casi, questa convergenza di prospettive è segno dell'immedesimazione da parte della voce narrante con il protagonista; in questo senso il narratore, come metteva in luce già Milanini, dimostra una certa complicità e solidarietà verso Quinto¹³. Si prendano a esempio due passaggi. Il primo è tratto dall'episodio dell'incontro in cui Quinto e Ampelio, il fratello, discutono con l'avvocato Canal del contratto da stipulare con Caisotti. Quinto, intimorito, sembra sul punto di tirarsi indietro: «Quinto, non sentendosi più alle spalle il fratello, cominciò a esitare: certo, se le probabilità contrarie erano tante, forse era il caso di ritirarsi, ripiegare sulla semplice vendita del terreno della vaseria e basta»¹⁴. I dubbi e i pensieri del personaggio sono rappresentati direttamente sulla pagina, come se fosse direttamente

⁹ I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., p. 549: «non so se potrò mai pubblicarla in volume, perché i personaggi sono tutti tali e quali e riconoscibilissimi e i fatti quasi tutti veri». Per la storia del testo della *Speculazione* rimane fondamentale lo studio di McLaughlin (cfr. M. McLAUGHLIN, *Italo Calvino*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998, in particolare il cap. 4: *(Re)Writing Realism: A Plunge into Real Estate*, pp. 48-62).

¹⁰ Cfr. la lettera del 6 febbraio 1963 a François Wahl, in I. CALVINO, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 730-731.

¹¹ I. CALVINO, *La speculazione edilizia*, ora in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, 3 voll., Mondadori, Milano 1991-1994, vol. I, p. 780.

¹² La citazione proviene da una breve dichiarazione del 1961, riportata in apertura all'edizione della *Speculazione* negli Oscar Mondadori (1994).

¹³ C. MILANINI, *L'utopia discontinua* cit., p. 80.

¹⁴ I. CALVINO, *La speculazione edilizia* cit., pp. 823-824.

lui a esprimerli, e il risultato è, quindi, di una contaminazione tra voce del protagonista e voce del narratore.

Ancora più esplicito un passaggio dal XVIII capitolo, dove Quinto scopre che anche l'impresario Caisotti ha partecipato alla Resistenza, per giunta nella sua stessa brigata. La scoperta innesca una riflessione esplicita sull'evoluzione della società italiana, vera situazione-chiave dell'opera, di cui il fenomeno della speculazione non è che un sintomo:

Bella curva aveva fatto la società italiana! esclamava tra sé. Due partigiani, un paesano e uno studente, due che s'erano ribellati insieme con l'idea che l'Italia fosse tutta da rifare; e adesso eccoli lì, cosa sono diventati, due che accettano il mondo com'è, che tirano ai quattrini, e senza più nemmeno le virtù della borghesia d'una volta, due pasticcioni dell'edilizia, e non per caso sono diventati soci d'affari, e naturalmente cercano di sopraffarsi a vicenda...¹⁵

La prima esclamazione di Quinto è esplicitamente riferita al personaggio attraverso il verbo dichiarativo, ma senza nessun segno di punteggiatura; è legittimo supporre che anche il periodo successivo corrisponda ai pensieri di Quinto, questa volta introdotti nel testo attraverso l'uso dell'indiretto libero. Al contempo, il deittico «lì» e la declinazione dei verbi alla terza persona indicherebbero che la voce è, invece, quella del narratore (nel caso fosse effettivamente Quinto a parlare ci aspetteremmo invece «qui» e verbi declinati alla prima persona). Si tratta di uno dei brani in cui è più forte la solidarietà tra voce narrante e personaggio, congiunti nel sostenere una posizione che possiamo immaginare del tutto condivisa anche dall'autore, il quale pure rimane sempre cautamente dietro le quinte, celato da questo intreccio di voci e di prospettive.

In altri casi, invece, voce e prospettiva di narratore e personaggio rimangono ben separate. Bisogna, infatti, tenere conto della caratterizzazione di Quinto, di cui sono estremizzati i tratti negativi¹⁶. Quinto, il cui cervello «tendeva spesso a cadere in un'insofferente sonnolenza»¹⁷, è descritto come un personaggio destinato al fallimento, quale che sia l'attività a cui si dedica, e guidato da un forte risentimento che scaturisce dall'incapacità di accettare e reagire positivamente ai propri fallimenti¹⁸. Non di rado il narratore, in-

¹⁵ Ivi, pp. 862-863.

¹⁶ Cfr. C. MILANINI, *L'utopia discontinua* cit., p. 87: «l'amplificazione, il buffo, il grottesco sono modi espressivi di denuncia morale».

¹⁷ I. CALVINO, *La speculazione edilizia* cit., pp. 807-808.

¹⁸ Cfr. ID., *La speculazione edilizia* cit., p. 802: «Quinto, cui sempre piaceva fare cose in qualche misura contrastanti con l'opinione altrui, ma che d'altronde non si sarebbe azzardato a prendere una risoluzione recisamente disapprovata dai più, si trovava nella condizione ideale per far quel che

fatti, ironizza evidentemente sul percorso di Quinto e svela impietosamente le sue mistificazioni.

Si prenda a esempio un passaggio dal XV capitolo:

I rapporti con Caisotti erano più difficili, sfuggenti, ma quando si riusciva ad acchiapparlo erano i momenti in cui Quinto raccoglieva i frutti più preziosi della sua iniziativa. Frutti morali, s'intende [...]: uno scambio di frasi in cui trasparisse il mutuo rispetto tra detentore del capitale e imprenditore, un'occhiata d'intesa o addirittura di complicità, un momento di confusione dell'interlocutore che gli testimoniava dell'abilità d'una sua mossa¹⁹.

È chiara l'ironia del narratore, che svela la dubbia preziosità e moralità di gesti che per Quinto costituiscono grandi traguardi. Ma si pensi anche all'episodio dell'incontro sessuale con la signora Hofer, del tutto trasfigurato da Quinto: la sua versione dei fatti si infrange sull'impietosa descrizione della scena da parte del narratore²⁰.

Quinto diventa, così, il dispositivo tramite cui Calvino riesce a rappresentare il fenomeno della speculazione edilizia, con tutto il suo carattere brutale, da un'angolazione inedita: quella di un personaggio che la celebra. In secondo luogo, attraverso Quinto, l'autore conduce una riflessione sul ruolo e sul destino dell'intellettuale nel contesto della nuova società italiana. Da questo punto di vista, la riflessione si arricchisce per la presenza nel testo di altri due intellettuali: Bensi e Cerveteri, per i quali Calvino si ispira a Renato Solmi e Franco Fortini. I due sono rappresentati come del tutto avulsi dalla realtà circostante, troppo impegnati in discorsi astratti e a progettare una rivista del tutto anacronistica (basti ricordare che meditano di inserirvi una rubrica di annunci mortuari²¹).

La *Speculazione* offre, dunque, un piccolo inventario di modi di essere intellettuale, attraverso cui Calvino realizza un'autobiografia (o meglio un'autocritica, visto che l'inventario è tutto negativo) intellettuale diffratta, distribuita come per frammenti tra i vari personaggi.

voleva con quel tanto di dissenso e quel tanto d'approvazione che gli servivano»; ma cfr. anche p. 804: «Quinto era doppiamente contento: si risentiva parte della vecchia borghesia del suo paese, solidale nella difesa dei modesti interessi insidiati, e nello stesso tempo capiva che ogni sua mossa non faceva che favorire l'ascesa dei Caisotti, un'equivoca e antiestetica borghesia di nuovo conio, come antiestetico e amorale era il vero volto dei tempi».

¹⁹ Ivi, p. 847.

²⁰ Ivi, p. 883: «Quinto non capiva più nulla; cercava una rivincita da tutto e ora l'aveva. In questa furia, a un certo punto perse quasi conoscenza e si trovò supino e esausto tra le bambole del divano».

²¹ Ivi, p. 809.

3. Amerigo Ormea

L'inventario si arricchisce nel 1963 con la figura di Amerigo Ormea, protagonista de *La Giornata d'uno scrutatore*. Il legame con la vicenda biografica di Calvino è, allo stesso tempo, rivendicato e ridimensionato nella *Nota* che precede il testo: «La sostanza di ciò che ho raccontato è vera; ma i personaggi sono tutti completamente immaginari. [...] Ho cercato di basarmi sempre su cose viste coi miei occhi (in due occasioni, nel 1953 e nel 1961); ammesso che questo possa importare, in un racconto che è più di riflessioni che di fatti»²². E il nodo centrale attorno a cui ruotano queste «riflessioni» è, ancora una volta, il ruolo (e, dunque, la legittimità e il compito) di un intellettuale in una realtà caotica, di cui il Cottolengo rappresenta l'epitome.

Non c'è dubbio che Amerigo, un intellettuale comunista torinese che, da giovane, sognava di diventare scrittore, rappresenti un altro alter ego di Calvino e dia voce a molti dei dubbi e delle perplessità esistenziali e politiche che l'autore stava attraversando in quegli anni. Calvino fa, a tutti gli effetti, parte della «generazione di Amerigo (o meglio quella parte della sua generazione che aveva vissuto in un certo modo gli anni dopo il '40)»²³ di cui si parla nel terzo capitolo. Non stupisce dunque che le strategie narrative a cui Calvino ricorre anche nello *Scrutatore* lascino molto spazio al personaggio. Come nella *Speculazione*, nello *Scrutatore* c'è un narratore eterodiegetico che tendenzialmente aderisce alla prospettiva di Amerigo e che spesso ricorre all'indiretto libero.

La costante commistione di voce e prospettiva tra narratore e personaggio, tuttavia, convive, anche in questo caso, con una volontà da parte della voce narrante di smarcarsi e prendere le distanze dall'intellettualismo del protagonista, che pure informa la lingua e le modalità del racconto. Un buon esempio della compresenza di questi aspetti si ha nella celebre conclusione del secondo capitolo, occupato dal lunghissimo periodo in cui si tenta di spiegare che cosa significhi per Amerigo dirsi «comunista».

Anche nel suo dirsi «comunista» (e nel percorso che, per designazione del suo partito, egli compiva in quest'alba umida come spugna) non si distingueva fin dove arrivasse un dovere tramandato di generazione in generazione [...] e fin dove lo sbocco in un'altra storia, vecchia appena d'un secolo ma già irta d'ostacoli e passi obbligati, l'avanzata del proletariato socialista [...], o meglio la più recente – d'una quarantina d'anni soltanto – incarnazione di quella lotta di classe, dacché il

²² I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, ora in ID., *Romanzi e racconti* cit., vol. II, p. 4.

²³ Ivi, p. 15.

comunismo era diventato potenza internazionale e la rivoluzione s'era fatta disciplina, preparazione a dirigere [...], oppure, all'interno di questa partecipazione al comunismo, era una sfumatura di riserva sulle questioni generali, che spingeva Amerigo a scegliere i compiti di partito più limitati e modesti come riconoscendo in essi i più sicuramente utili, e anche in questi andando sempre preparato al peggio, cercando di serbarsi sereno pur nel suo [...] pessimismo [...], ma sempre in linea subordinata a un ottimismo altrettanto e più forte, l'ottimismo senza il quale non sarebbe stato comunista [...], e, nello stesso tempo, al suo opposto, il vecchio scetticismo italiano [...], e sopra a tutto l'aver capito finalmente quel che non ci voleva poi tanto a capire: che questo è solo un angolo dell'immenso mondo e che le cose si decidono, non diciamo altrove perché altrove è dappertutto, ma su una scala più vasta (e anche in questo c'erano ragioni di pessimismo e ragioni d'ottimismo, ma le prime venivano alla mente più spontanee)²⁴.

Il brano, formalmente scritto in terza persona dal narratore, non solo riporta i pensieri del personaggio, ma può essere letto come una sorta di correlativo linguistico dell'arrovellarsi di Amerigo sulla questione (un rovello che possiamo immaginare condiviso da parte dello stesso Calvino). Le modalità del discorso, fondato su continue ridefinizioni e precisazioni, replicano la complessità delle elucubrazioni mentali del personaggio e, allo stesso tempo, danno prova del loro carattere fallimentare. Il fatto che la vera voce sottesa a questo passaggio sia quella di Amerigo si può anche dedurre per opposizione. Il lungo periodo è racchiuso tra due considerazioni attribuibili più decisamente al narratore, che lo contengono come due parentesi.

La prima, che precede il periodo, contiene il noto paragone tra realtà e carciofo: «Ad Amerigo la complessità delle cose alle volte pareva un sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie d'un carciofo, alle volte invece un agglutinamento di significati, una pasta collosa»²⁵. La frase veicola, in fondo, lo stesso stato d'animo di dubbio che emerge dal lungo periodo, qui però descritto con una frase ordinata e attraverso due paragoni concreti che esemplificano in maniera precisa la posizione di Amerigo (a differenza della confusione tradotta a livello testuale che segue). La seconda parentesi corrisponde alla chiusa del lungo periodo. Il narratore sembra riprendere le redini della narrazione (anche se un certo grado di immedesimazione rimane, come testimonia la scelta del verbo «venire», spia dell'assunzione della prospettiva di Amerigo) e il ragionamento arriva come a una sintesi. Qui il narratore ricostituisce l'ordine: non appena nuove (le ennesime) ramificazioni del ragionamento tendono ad articolarsi e moltiplicarsi, vengono immediatamente sintetizzate e ricondotte all'interno di una sintassi non più

²⁴ Ivi, pp. 9-11.

²⁵ Ivi, p. 9.

esplosa, bensì regolare e controllata. Soprattutto, però, il tono della conclusione è sentenzioso e sancisce l'allontanamento dai ragionamenti di Amerigo, che vengono, addirittura, banalizzati – emblematica l'espressione «aver capito finalmente quel che non ci voleva poi tanto a capire», che rende bene la posizione del narratore rispetto al rimuginare di Amerigo – sebbene non risolti. Tra l'altro, proprio il contenuto della chiusa tematizza la necessità di una visione più ampia (l'apertura a «una scala più vasta» da cui guardare alla realtà), che viene attribuita ad Amerigo ma che, come dimostra la strutturazione del ragionamento, il personaggio non dimostra ancora di aver effettivamente maturato. Il protagonista dello *Scrutatore*, insomma, rappresenta un altro esempio negativo di intellettuale, vittima di una paralisi che si ripercuote nel testo a livello linguistico (come dimostra il brano citato) e sul piano contenutistico (si pensi all'incapacità di agire di fronte ai brogli elettorali o di accettare la paternità che gli viene annunciata dalla sua compagna, Lia). D'altra parte, il narratore si conferma un doppio un poco più maturo del protagonista, «privo tuttavia di criteri d'orientamento alternativi»²⁶.

Come già nella *Speculazione*, la matrice autobiografica è evidente nello *Scrutatore* innanzitutto per la vicenda e l'ambientazione, ma soprattutto riguarda il ruolo dell'intellettuale nella modernità: un dilemma che accomuna personaggio, narratore e autore. È solo attraverso un gioco di continue rifrazioni e una dialettica di immedesimazione e distanziamento che Calvino fa emergere la complessità e l'ambiguità che nel periodo in cui si dedica alle *Cronache* sono connaturate a questo ruolo.

²⁶ Cfr. C. MILANINI, *Introduzione* a I. CALVINO, *Romanzi e racconti* cit., vol. II, p. XVII.

MARIA CLAUDIA PETRINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'AQUILA)

TRA I «PERSONAGGI VIVI (SEBBENE IMMAGINARI)» DI
ELSA MORANTE: LE REFERENZE A PIER PAOLO PASOLINI

Lo scopo di questo contributo è quello di indagare il panorama dei personaggi morantiani focalizzandosi su quelli che sono stati costruiti sulla base di una referenza a persone empiriche. Vorrei far emergere che gli homines ficti di Morante in molti casi sono animati da caratteristiche, opinioni, stigmi propri di donne e uomini che hanno fatto parte della vita della scrittrice e che per quest'ultima "affrontare i personaggi" è stato un modo di fare i conti con le persone a cui essi rimandavano. L'analisi verterà, in particolare, su quei personaggi che hanno come referente empirico Pier Paolo Pasolini: Davide (La Storia) e Manuele (Aracoeli). Molti sono gli aspetti che legano questi ultimi alla persona di Pasolini, tra cui il fatto che sono entrambi omosessuali e vivono in maniera conflittuale l'appartenenza alla classe borghese, inoltre il secondo vive un rapporto viscerale e complesso con la madre, che richiama sotto certi aspetti quello tra Pasolini e la figura materna. Analizzando le caratteristiche di questi due personaggi e il modo in cui sono costruiti vorrei mettere in evidenza il fatto che camminano sulla soglia tra reale e immaginario e, nel caso di Manuele, anche tra vita e morte, dato che la scrittrice attraverso questo personaggio ha tentato di riconciliarsi con l'ineluttabile assenza dell'amico.

Come tutti i personaggi, anche quelli morantiani si qualificano in base alla loro «réalité duelle»¹ di «construction du texte»² e di «illusion de personne»³. Essi, da un lato, sono «segni complessi che possono venire compresi e interpretati solo all'interno e per mezzo delle regole di costruzione di quel codice stesso»⁴ che li contiene, quello letterario, e, dall'altro, rimandano costantemente al mondo. Muovendo da queste premesse, nel presente

¹ V. JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, Paris 1992, p. 64.

² A. STARA, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 23.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

contribuito si intende indagare il panorama dei personaggi morantiani focalizzando l'attenzione sulle referenze tra questi e le persone che hanno fatto parte dell'esistenza dell'autrice⁵. In particolare, ci si concentrerà su due personaggi, Davide (*La Storia*) e Manuele (*Aracoeli*), nei quali Elsa Morante ha condensato alcuni tratti propri dell'amico Pier Paolo Pasolini. Questo studio mira, dunque, a svelare i rispecchiamenti tra i personaggi morantiani e la persona empirica di Pasolini e si inserisce all'interno di un campo d'indagine più ampio, che riguarda i reciproci rimandi tra i due autori⁶.

Prima di focalizzare l'attenzione su Davide e Manuele bisogna considerare, però, i casi di quei personaggi a cui l'autrice attribuisce alcuni tratti propri di altre persone empiriche a lei care – i due padri e la madre. In *Menzogna e sortilegio*, ad esempio, Nicola Lo Monaco ha lo stesso cognome del padre biologico della scrittrice, ma, soprattutto, è a sua volta padre biologico di Francesco De Salvi. La coincidenza onomastica è un'ulteriore conferma della volontà dell'autrice di trasferire la complessità della sua situazione familiare⁷ all'interno delle dinamiche romanzesche, già evidente per la presenza della doppia paternità. A proposito di quest'ultima de Cecatty ha scritto:

Dal momento in cui è venuta a conoscenza della possibilità di un padre di facciata e di un padre biologico, Elsa ha integrato questa novità nel proprio immaginario. Ne ha anzi fatto uno dei fondamenti. Se ne trovano tracce nella quasi totalità della sua opera narrativa in cui spesso il racconto è strutturato proprio intorno a un elemento di questo tipo⁸.

Se la doppia paternità ha influenzato la scrittura letteraria morantiana, all'interno di quest'ultima è possibile individuare anche un personaggio,

⁵ Studi fondamentali sui personaggi morantiani si trovano in C. SANSONI, *I personaggi di Elsa Morante. Costruzione e dinamiche dei personaggi nei romanzi di Elsa Morante*, Guida editori, Napoli 2019; M. ZANARDO, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, BITEs Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 113-204; M.A. BAZZOCCHI, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Mondadori, Milano 2009, pp. 144-156.

⁶ W. SITI, *Pasolini e Elsa Morante - 1994*, in ID., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, pp. 309-323; C. D'ANGELI, *Leggere Elsa Morante: Aracoeli, La Storia e il mondo salvato dai ragazzini*, Carocci, Roma 2003; M. FUSILLO, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, in C. D'ANGELI, G. MAGRINI (a cura di), *Vent'anni dopo La Storia. Omaggio a Elsa Morante*, in «Studi novecenteschi», XXI (1994), nn. 47-48, pp. 97-129; M. GRAGNOLATI, *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*, il Saggiatore, Milano 2013.

⁷ Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Carocci, Roma 2016, pp. 19-21; R. DE CECATTY, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2020, pp. 15-24.

⁸ R. DE CECATTY, *Elsa Morante. Una vita per la letteratura* cit., p. 19.

quello di Ida Ramundo (*La Storia*), su cui si condensa un sostanziale portato di referenzialità rispetto alla madre della scrittrice, Irma Poggibonsi. I punti di contatto più evidenti tra Irma e Ida risiedono nel fatto che entrambe sono insegnanti di scuola elementare e per metà di origine ebrea. Come scrive de Cecatty, le ascendenze della madre della scrittrice «furono molto importanti per Elsa Morante, che se ne ricorda nella *Storia*. Ida, la protagonista, sfugge a retate antisemite, però vi assiste. Ed è assillata dai sensi di colpa per aver tenuto segrete le sue origini ebraiche»⁹.

Passando ora ai casi specifici di personaggi morantiani costruiti sulla base di referenze a Pasolini, ossia Manuele e Davide, la prima cosa da mettere in luce è che il protagonista di *Aracoeli* sembra essere un «ritratto di Pasolini»¹⁰, come ha notato Siti; mentre, il personaggio Davide è costruito attraverso una serie di corrispondenze alla persona empirica dello scrittore, per molti versi implicite e a volte deliberatamente mascherate. Nel caso di Davide, Morante si fa ispirare dall'amico senza lasciare spazio a facili identificazioni. Le generalità del personaggio (Bologna, 1922) coincidono con quelle di Pasolini, ma il riferimento a queste ultime è volutamente presentato come poco affidabile, in quanto il documento che contiene le suddette indicazioni è un falso. La carta d'identità in questione porta il nome e il cognome "Carlo Vivaldi", sebbene il suo possessore in realtà si chiami Davide Segre. Questo personaggio, oltre alle sue origini bolognesi, condivide con Pasolini l'amore per la letteratura e il fatto di possedere un'inclinazione per la scrittura¹¹. Tuttavia, le referenze di Davide alla persona empirica di Pasolini non si esauriscono qui. Il personaggio, inizialmente molto entusiasta per la possibilità di combattere per la libertà, reagisce a un primo periodo di partecipazione alla Resistenza con una sorta di apatia e inadempienza. Questa retinenza rispetto all'adesione in prima persona alla lotta partigiana, seppur sviluppata solo in un secondo tempo, sembra richiamare quella che ha portato Pasolini a non prendere le armi e a non combattere al fianco della Resistenza, contrariamente al fratello Guido. Un ulteriore aspetto che lega il personaggio Davide e l'uomo Manuele risiede nel fatto che entrambi sono sfuggiti alla deportazione. Nel romanzo Davide racconta a Nino di essere riuscito a saltare dal vagone diretto al lager, dove era finito per aver fatto propaganda antifascista: «E allora? Come hai fatto a scappare?! [...] Ho fatto, che mi sono buttato giù... a una sosta... a Villaco... no, prima. Non lo so, dove... C'erano due morti, sul vagone, da scaricare [...]»¹². Pasolini,

⁹ Ivi, p. 22.

¹⁰ W. SITI, *Elsa Morante e Pasolini - 1994* cit., p. 322.

¹¹ Cfr. E. MORANTE, *La Storia* cit., p. 524.

¹² Ivi, p. 223.

come ricorda Enzo Siciliano, ha vissuto un'esperienza analoga¹³. Dopo essere stato bloccato dai tedeschi, insieme al suo reparto, nel 1943, è riuscito a scappare buttandosi in un fosso:

I tedeschi, avvenuto l'armistizio, bloccarono il reparto cui Pasolini era stato assegnato. La fila delle reclute venne avviata a un treno per la deportazione in Germania. Tutto si svolge presso un canale, fra Pisa e Livorno. [...] Pier Paolo, che aveva tolto la sicura al fucile, pronto a far fuoco sui tedeschi, si gettò nel fosso¹⁴.

Forse, però, il tratto più saliente del nesso referenziale tra il personaggio Davide e la persona empirica di Pasolini risiede nella concezione che entrambi hanno della borghesia e che Siti identifica anche come motivazione alla base della critica aspra e severa espressa da Pasolini nella sua recensione al romanzo *La Storia*: «Si potrebbe sospettare, forse, che qui Pasolini sia particolarmente acuto nella critica perché Davide è in parte anche la sua caricatura, con l'idea della borghesia che sta impestando tutta la terra e con l'insistenza nevrotica sul proprio essere borghese»¹⁵. Effettivamente, le idee esposte da Davide a proposito della borghesia presentano molte affinità con quelle sostenute da Pasolini e rese pubbliche attraverso i suoi articoli giornalistici. In particolare, è dal discorso dell'osteria che affiora il pensiero del personaggio:

“Mai, prima, nessuna specie vivente aveva prodotto un mostro al di sotto della natura come quello partorito nell'epoca moderna dalla società umana...” “...e qual è?” s'informò, tratto da curiosità spontanea, l'ometto dagli occhi sanguinosi. Davide dovette sforzare le labbra e le mandibole per dare la sua risposta, tanto questa gli pareva ovvia: “È la borghesia!” [...] “Ma il Potere borghese, sul suo passaggio, non lascia che una striscia bavosa repulsiva, un pus d'infezione. Dove attacca, riduce ogni sostanza vitale – anzi, perfino ogni sostanza inanimata – a necrosi e marciume, come fa la lebbra... e non se ne vergogna! Difatti la vergogna è ancora un segnale della coscienza – e i borghesi, la coscienza, che è l'onore dell'uomo, l'hanno amputata. Si credono degli esseri interi, mentre sono dei monconi. E la loro massima sventura è questa ignoranza ottusa, impenetrabile...”¹⁶.

Da una lettura comparata di questo estratto e delle pagine del primo numero della rubrica il *Caos*, tenuta da Pasolini negli anni 1968-1969, emergono numerosi punti di contatto:

¹³ Questa è stata l'unica esperienza di guerra vissuta da Pasolini, richiamato alle armi il primo settembre 1943. La ferma è durata soltanto una settimana.

¹⁴ E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Mondadori, Milano 2005, pp. 80-81.

¹⁵ W. SITI, *Elsa Morante e Pasolini - 1994* cit., p. 321.

¹⁶ E. MORANTE, *La Storia* cit., pp. 574-575.

Un'altra cosa che vorrei dire come prefazione a questa mia serie di interventi, è la seguente: spesso parlerò con violenza contro la borghesia: anzi, sarà questo il tema centrale del mio discorso settimanale. E so benissimo che il lettore resterà 'sconcertato' (si dice così?) da questa mia furia: ebbene, la cosa sarà chiara quando avrò specificato che io per borghesia non intendo tanto una classe sociale quanto una vera e propria malattia. Una malattia molto contagiosa: tanto è vero che essa ha contagiato quasi tutti coloro che la combattono [...] Il borghese – diciamolo spiritosamente – è un vampiro, che non sta in pace finché non morde sul collo la sua vittima per il puro, semplice e naturale gusto di vederla diventar pallida, triste, brutta, devitalizzata, contorta, corrotta, inquieta, piena di senso di colpa, calcolatrice, aggressiva, terroristica, come lui¹⁷.

In tutti e due i testi la borghesia non è descritta come classe sociale: Morante fa dire a Davide che essa è il peggior mostro prodotto dalla società umana e Pasolini la definisce come malattia. Entrambi fanno riferimento alla sfera semantica dell'infezione e del male per descriverla, mettendo l'accento sulla perdita di vitalità a cui è condannato tutto ciò che entra in contatto con il potere borghese. Infatti, nel romanzo morantiano è espressa l'idea secondo cui «ogni sostanza vitale» è ridotta a «necrosi e marciume» e nell'articolo pasoliniano la «vittima» della borghesia viene descritta con una catena sovrabbondante di aggettivi, tra cui spiccano, per la loro analogia con le parole pronunciate da Davide, «devitalizzata» e «corrotta».

Passando ad analizzare l'altro personaggio, Manuele, in primo luogo, occorre fare riferimento a quanto scritto da Siti:

Il protagonista di *Aracoeli* (1982) a un certo punto dice di essere “un Narciso che non crepa”: la citazione dell'emistichio di *Una disperata vitalità* è troppo precisa per non essere apertamente allusiva. E poi, diamo un'occhiata al calendario: Manuele arriva a El Almendral, un posto desolato arido, l'ultima impossibile stazione delle croci, il luogo da lui scelto per rientrare nel ventre materno – insomma arriva al ricongiungimento con la madre il sabato 1 novembre 1975: in quella notte morì Pasolini. [...] Alcune delle 'scoperte psicologiche' che il protagonista fa su se stesso, sono dati psicologici che appartengono a Pasolini: come quando interpreta il proprio odio come invidia mascherata, o quando si rende conto di aver sempre amato, più in fondo ancora che sua madre, suo padre. (Un padre che somiglia al padre empirico di Pasolini, come Aracoeli madre-ragazza-capinera assomiglia a Susanna)¹⁸.

¹⁷ P.P. PASOLINI, *Il caos*, Garzanti, Milano 2015, p. 10.

¹⁸ W. SITI, *Elsa Morante e Pasolini - 1994* cit., p. 322.

Il rapporto simbiotico con la madre – oltre alla coincidenza cronologica tra il viaggio di Manuele e la morte di Pasolini – è tra gli aspetti più evidenti che legano il personaggio al suo referente empirico. Il tipo di relazione madre-figlio richiama il legame viscerale tra Susanna e Pasolini, ma non solo. All'interno di *Aracoeli*, a un certo punto, Manuele sembra colpevolizzare la madre per il suo troppo amore, che lo ha reso infelice e incapace di amare a sua volta qualcun altro:

Era meglio se tu mi abortivi, o mi soffocavi con le tue mani alla nascita, piuttosto che nutrirmi e crescermi col tuo amore infido, come una bestiola allevata per il macello. In realtà, mentre mi sorridevi coi tuoi occhi innamorati, tu ammiccavi ai tuoi mandanti. E intanto il filo stregato che tu impastavi giorno e notte nella mia carne, era proprio questo: il tuo falso eccessivo amore, a cui mi rendesti assuefatto, come a un vizio incurabile¹⁹.

Un rimprovero simile è mosso da Pasolini alla sua amata Susanna nel componimento *Supplica a mia madre*, pubblicato nella raccolta *Poesia in forma di rosa*:

È difficile dire con parole di figlio
 ciò a cui nel cuore ben poco assomiglio.
 Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,
 ciò che è stato sempre, prima d'ogni altro amore.
 Per questo devo dirti ciò ch'è orrendo conoscere:
 è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.
 Sei insostituibile. Per questo è dannata
 alla solitudine la vita che mi hai data²⁰.

Anche la figura del padre di Manuele e le dinamiche genitore-figlio rimandano, come messo in evidenza da Siti, al padre empirico di Pasolini e al conflitto di amore e odio che legava quest'ultimo e l'autore. Innanzitutto, Carlo Alberto, padre di Pasolini, è ufficiale di fanteria ed Eugenio, padre di Manuele e marito di Aracoeli, è Comandante dell'Esercito: entrambi militari incarnano lo stesso ideale di uomo tutto d'un pezzo e conformista. Nell'ottica della ricerca delle analogie tra queste figure paterne (empirica e finzionale) è utile sottolineare il fatto che tutte e due reagiscono alla frustrazione sviluppando la dipendenza dall'alcolismo²¹. Inoltre, il rapporto tra Pasolini e Carlo Alberto si configura, a partire dai tre anni del figlio, come relazione

¹⁹ E. MORANTE, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 2015, p. 117.

²⁰ P.P. PASOLINI, *Supplica a mia madre*, in ID., *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 2011, p. 27.

²¹ Cfr. E. MORANTE, *Aracoeli* cit., p. 374.

conflittuale («Da allora c'è sempre stata una tensione antagonistica, drammatica, tragica»²²): il padre smette di essere «affettuoso e protettivo»²³ e con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, partendo per il fronte, la sua fredda presenza si trasforma in assenza. Il rapporto tra Manuele ed Eugenio si basa su un'analogia incolmabile distanza:

Col passaggio dell'infanzia, sempre più lo sposo d'Aracoeli, invece d'incarnare, per me, la specie paterna, mi rappresentava un culto. Fino dalla mia nascita, per me paternità significava assenza; e si sa che l'assenza è una legge ordinaria dei numi, i quali poi, col fulgore delle loro apparizioni straordinarie, ci confermano la propria sostanza numinosa. Al mio culto (quasi astratto) lo consacrava la fede adorante di Aracoeli; e da me in lui si onorava lo sposo di Aracoeli, non certo il padre della mia carne. E, da parte sua, lui medesimo sempre manteneva quel suo pudore impacciato o inettitudine (già palese nei suoi modi fino da principio) verso i propri uffici di padre. [...] Io invece non sono mai stato figlio di un padre. Evitavo sempre, con lui, di chiamarlo papà: nel suono stesso di queste due sillabe, mi si faceva sentire un che di ridicolo, quasi d'indecoroso²⁴.

Va sottolineato che anche la presa di consapevolezza tardiva, da parte di Manuele, dell'amore provato per il padre ricalca il procedimento psicologico sperimentato da Pasolini nel corso della sua esistenza. *Aracoeli* si conclude, infatti, con il riconoscimento da parte di Manuele del fatto che l'amore provato per il padre fosse più profondo di quello nutrito nei confronti della madre:

piangevo per amore. Amore di chi? Di Aracoeli, lasciata indietro sola a decomporre nell'orrido parco? No – impossibile. Per me, in quella stagione, Aracoeli era negazione – ripudio – vendetta – oblio. Niente amore di lei. NO. Di lei no. Amore di un altro, invece. E di chi? Di Eugenio Ottone Amedeo. Mai finora nel corso del tempo avevo amato costui. Ma durante la mia visita su all'interno 15 oggi, mentre mi rivoltavo di schifo alla sua presenza, io forse ne ero preso disperatamente d'amore²⁵.

Questa stessa consapevolezza arriva anche in Pasolini:

dopo aver odiato a lungo anche il padre empirico, verso la fine degli anni Sessanta (il padre era morto nel '58) Pasolini ne riabilita il ricordo: si rende conto che sotto il proprio odio covava un amore (anche sessuale) rimosso, e che al di là dei motivi

²² D. MARAINI, *E tu chi eri?*, Bompiani, Milano 1973, pp. 259-269.

²³ *Ibidem*.

²⁴ E. MORANTE, *Aracoeli* cit., pp. 213-214.

²⁵ *Ivi*, p. 382.

dello scontro (il carattere violento e autoritario del padre, la sua fedeltà al fascismo, le liti con la madre) il padre è stato un infelice²⁶.

Pasolini riscopre nell'amore per il padre anche una conferma del suo orientamento sessuale, se non la radice di quest'ultimo. Relativamente all'omosessualità di Manuele e del suo referente empirico, in questa indagine, si metterà in risalto un unico punto, poiché è ovvio che dovesse figurare tra i tratti di un personaggio che voleva essere «il modo della Morante di interpretare quella morte, e di consolarsi di quella morte»²⁷. Manuele non solo è omosessuale, ma inizialmente, come Pasolini, prova anche ad avere esperienze con donne²⁸ ed è principalmente attratto da giovani adolescenti spesso eterosessuali. A raccontarlo, nel romanzo, è proprio il personaggio in prima persona:

Dopo i miei due fallimenti, non ho più tentato amori di donne. Col mio trasferimento a Milano, ebbero inizio i miei altri, infelici, amori. Essi portarono qualche mutamento anche nei miei cinematografi. [...] Erano tutti adolescenti e, per lo più, amanti delle donne. [...] La massima grazia che potevano, essi, concedermi, era di lasciarsi succhiare da me. A pagamento²⁹.

Altro punto di tangenza tra il personaggio Manuele e l'uomo Pasolini consiste nel fatto che entrambi vivono un forte senso di colpa per la loro appartenenza borghese. Lo scrittore provando «un odio viscerale, profondo, irriducibile contro la borghesia, la sua sufficienza, la sua volgarità; un odio mitico»³⁰ non poteva che nutrire una sorta di disagio di fronte alla propria stessa origine borghese, vissuta e tematizzata nei romanzi proprio come colpa. Manuele, così come Davide e Pasolini, crede che «la borghesia è una peste che contamina dove tocca»³¹ e, riconoscendo la propria connivenza rispetto al sistema sociale in cui vive afferma: «Io, borghese, ero un essere infetto e infettavo gli altri»³².

Infine, la data di nascita di Manuele svela ancora un'ulteriore referenza alla persona empirica dello scrittore. Morante fa nascere il figlio di Aracoeli il quattro novembre, simbolicamente circa tre giorni dopo l'omicidio di

²⁶ W. SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente - 1998*, in ID., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini* cit., pp. 62-63.

²⁷ ID., *Elsa Morante e Pasolini - 1994* cit., p. 322.

²⁸ Cfr. P.P. PASOLINI, *Le lettere: con una cronologia della vita e delle opere*, Garzanti, Milano 2021.

²⁹ E. MORANTE, *Aracoeli* cit., pp. 112-113.

³⁰ P.P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, in ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 2016, p. 1524.

³¹ E. MORANTE, *Aracoeli* cit., p. 112.

³² *Ibidem*.

Pasolini (avvenuto nella notte tra l'uno e il due dello stesso mese). Sembra proprio che la scrittrice, attraverso la costruzione di questo personaggio, abbia voluto non solo – come ha sostenuto Siti – consolarsi del vuoto lasciato dall'amico scrittore, ma quasi dargli una nuova vita all'interno del suo romanzo: Manuele si propone, dunque, oltre che come «ritratto di Pasolini» anche come sua forma risorta, necessaria a Morante per realizzare «quel romanzo terribile e “finale” che è *Aracoeli*, immersione nell'orrore del corpo e del mondo, ricerca affannosa e disperata di affetti originari che il tempo rende sinistri e deformi»³³. Infatti, solo un personaggio come Manuele – costruito sulle referenze soprattutto psicologiche a Pasolini – poteva essere la voce narrante di questo romanzo.

Tutta questa ricostruzione, dunque, ci permette di riconoscere e di cogliere, attraverso la prospettiva dello studio dei personaggi, almeno in parte l'influenza che Pasolini ha avuto sulla scrittura morantiana e che, a proposito di *Aracoeli*, è stata rintracciata prestissimo da Zeri in una sua lettera del 1982 a Morante:

Lei è davvero un caso raro: è riuscita a dire tutto il male che una madre può fare ad un figlio. Mi consenta di dire anche che certe sottili introspezioni (che hanno del miracoloso) non sarebbero state possibili senza la conoscenza di Pier Paolo Pasolini. *Aracoeli* è il solo libro a me noto in cui si riconosca il riflesso (e nel senso giusto) di quella abbagliante meteora che fu PPP³⁴.

³³ G. FERRONI, *Alla ricerca dell'«ultimo libro»*, in AA.VV., *Per Elsa Morante: la narrativa, la poesia e le idee di uno dei maggiori scrittori del '900*, Linea d'ombra, Milano 1993, p. 51.

³⁴ E. MORANTE, *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, Einaudi, Torino 2012, p. 615.

ELENA RONDENA
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

IL CAVALLO ROSSO TRA PERSONAGGI STORICI, FITTIZI E TRASCENDENTI

Il cavallo rosso di Eugenio Corti, nel panorama della letteratura, viene paragonato ai Promessi sposi proprio perché, sull'esempio del romanzo di Manzoni, è un "componimento misto di storia e d'invenzione". La trama si nutre di fatti storici, vissuti da Corti in prima persona, e di espedienti fittizi che "incollano", nel vero senso del termine, il pubblico alla lettura delle 1280 pagine dell'opera, facendogli desiderare di essere di carta per entrare nella storia e per stare vicino ai personaggi – così come afferma Paola Scaglione riportando il commento di una lettrice. Si vuole, dunque, mostrare come Corti ri-attualizzi la lezione manzoniana creando una vera sinergia tra personaggi veri, come Mario Apollonio, Padre Agostino Gemelli, Palmiro Togliatti, e quelli inventanti, come Stefano, Manno, Almina, Ambrogio; ma, nello stesso tempo, si vuole mostrare un ulteriore passo, totalmente nuovo e originario, compiuto dall'autore brianteo, il quale si affaccia al mondo onirico. Egli, nell'universo di una finzione, che risulta più viva della realtà, arriva sulla soglia della trascendenza presentando figure angeliche che, non solo abitano il loro mondo ultraterreno, ma sono fisicamente accanto alla vita dei personaggi reali e inventati.

Vedrai che faremo l'impossibile perché del libro si parli e venga letto. Dobbiamo arrivare alla seconda edizione. Se qualcuno ci dà una mano, può diventare il caso letterario dell'anno e in ogni caso quello che più conta – tu hai dato un contributo decisivo non solo alla letteratura, ma anche alla storia e alla fede. [...] Per parte mia voglio fare fino in fondo la mia parte perché il romanzo abbia fin da ora il riconoscimento che le generazioni future gli riserveranno¹.

Queste parole, scritte dall'editore Cesare Cavalleri a Eugenio Corti, nel luglio del 1983, sono alquanto profetiche, perché, in qualità di direttore

¹ P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti*, Edizioni Ares, Milano 2002, p. 229.

della casa editrice *Ares*, aveva avuto l'acume e la lungimiranza di rendersi conto di essere di fronte a un'opera che avrebbe avuto un impatto significativo nel panorama della letteratura italiana del Novecento. A distanza di quarant'anni dalla sua pubblicazione, si constata che non è la critica *tout court* ad aver compreso le potenzialità di questo romanzo, ma soprattutto il suo pubblico. Infatti, è proprio il passaparola dei lettori che ha fatto in modo che quest'opera sia, a tutt'oggi, alla trentaseiesima edizione e tradotta, addirittura, in più di otto lingue, fra cui il cinese. A tutti gli effetti, proprio perché viene ristampata e letta di continuo, è diventata un grande caso letterario; è un *longseller*, la prerogativa di quelle opere che, in genere, è dei "classici": ossia quelle opere, come diceva Italo Calvino, che non finiscono mai di dirci qualcosa.

Eugenio Corti, brianzolo d'origine, è paragonato a Tolstoj, a Solženicyn, ma soprattutto ad Alessandro Manzoni². *Il cavallo rosso* è, come il capolavoro lombardo, un romanzo storico; questo, infatti, è collocato in un tempo e in uno spazio ben preciso; le vicende si dipanano dal maggio del 1940, dal momento dell'entrata in guerra dell'Italia, fino al maggio del 1974, poco prima che entrasse in vigore la legge del divorzio nella nostra legislazione in seguito al referendum. Esso copre, quindi, un arco temporale piuttosto importante che vede il nostro paese coinvolto nella Seconda guerra mondiale e, poi, nel secondo dopoguerra, passando attraverso il Boom economico, fino agli anni di piombo. L'opera prende le mosse da fatti veramente accaduti che lo stesso Corti ha visto e subito, a cominciare dall'anabasi della ritirata di Russia da lui raccontata nel suo diario, *I più non ritornano*³. La sua ricerca letteraria, dunque, mira ad avere «una fedeltà assoluta ai fatti»⁴; egli scava in profondità gli eventi per metterne in luce il significato profondo; a tema c'è la Storia con "S" maiuscola ovvero la Guerra, la Resistenza, il Nazismo, il Fascismo, il Comunismo, e, nello stesso tempo, egli vuole leggere e far comprendere le cause e gli effetti di quegli avvenimenti sull'uomo. Per questa ragione, non gli basta neppure aver fatto l'esperienza del soldato e avere subito la guerra, ma desidera studiare a lungo i fatti storici sperimentati e documentarsi su di essi. Se la concretezza è uno dei pregi fondamentali di questo romanzo, il segreto della sua presa sul lettore

² F. LIVI, *Eugenio Corti e la storia*, in E. LANDONI (a cura di), *Al cuore della realtà. Eugenio Corti scultore di parole*, Interlinea, Novara 2017, pp. 35-36.

³ E. CORTI, *I più non ritornano. Diario di vent'otto giorni d'accerchiamento russo, nell'inverno 1942-43; e un'aggiunta*, Garzanti, Milano 1947, poi Garzanti, Milano 1990; Rizzoli, Milano 2004; Ares, Milano 2014.

⁴ F. LIVI, *Eugenio Corti: un maestro per i nostri giorni*, in E. RONDENA (a cura di), *Per Eugenio Corti. Atti del Premio Internazionale 2018-2020*, Edizioni Ares, Milano 2021, p. 31.

non è spiegabile solo con il realismo con il quale narra gli eventi, ma anche e, soprattutto, con la presenza dei personaggi che sembrano creature vive. François Livi, noto studioso cortiano, affermava: «Non abbiamo a che fare con dei tipi, ma con uomini e donne reali, vivi»⁵; gli innumerevoli personaggi che affollano il romanzo, dai più importanti alle semplici comparse, ognuno con una sua personalità ben specifica, sono scolpiti sulla pagina proprio come un artigiano della Brianza scolpisce il legno. Corti propone una perfetta sinergia tra i personaggi veramente esistiti e quelli da lui inventati, dando vita a un ampio affresco storico-letterario. È questo l'elemento per il quale si può veramente asserire che, sulla stregua dei *Promessi Sposi*, *Il cavallo rosso* è un "componimento misto di storia e d'invenzione". Sulla scena si stagliano personaggi storici, che avvalorano il suo desiderio come scrittore di «rispettare in tutto per tutto la verità al punto di poter giurare sul contenuto non soltanto dell'insieme, ma di ogni singola frase»⁶. In ogni ambiente che viene presentato egli fa conoscere al lettore personaggi da lui veramente incontrati e dei quali esprime, descrivendoli, le caratteristiche e il pensiero. Ad esempio, Corti, iscrittosi all'Università Cattolica del Sacro cuore di Milano alla facoltà di Giurisprudenza, s'imbatte, qualche volta, con il fondatore dell'Ateneo, Padre Agostino Gemelli, e, nonostante i rari incontri, attraverso poche parole riesce a inquadrarne perfettamente il carattere e l'aspetto austero⁷. Con alcuni docenti, invece, entra più in relazione come con Mario Apollonio, preside della facoltà di Lettere e Filosofia, che è il primo ad accogliere positivamente l'uscita del suo diario, *I più non ritornano*, scrivendo una recensione molto puntuale e precisa. Egli, riconoscendo le sue doti, avrà un ruolo determinante anche nell'uscita delle opere successive, in modo particolare, la tragedia *Processo e morte di Stalin*⁸. Non si può non citare, anche, Don Carlo Gnocchi, con il quale, durante l'esperienza sul fronte russo, nasce un'amicizia che non si limita a quegli anni bellici, ma si consolida e si alimenta nel tempo fino al punto che il sacerdote celebrerà le sue nozze. Non da ultimo occorre menzionare anche Palmiro Togliatti, ministro, segretario del partito comunista italiano, identificato dal narratore del romanzo come «Uomo della Provvidenza», sia pure inconsapevole, per il suo ruolo chiave nell'evitare lo scoppio di una vera e propria rivoluzione comunista in Italia⁹.

⁵ F. LIVI, *Prefazione all'edizione francese*, in A. MONTI (a cura e trad. di), *Presenza di Eugenio Corti. Rassegna della critica*, Edizioni Ares, Milano 2010, p. 26.

⁶ P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti* cit., p. 65.

⁷ E. CORTI, *Il cavallo rosso*, Edizioni Ares, Milano 2002, pp. 101, 108-110, 932, 1042-1044.

⁸ Ivi, pp. 102, 1048, 1055, 1158-1197.

⁹ Ivi, pp. 1089-1095.

Quelli menzionati sono solo alcuni dei personaggi storici presenti nel romanzo che dialogano, si scontrano, entrano in rapporto con quelli che sono il frutto dell'invenzione dello scrittore, definibili come i veri protagonisti della storia. Infatti, come dice Livi, «I grandi attori della Storia che compaiono nel romanzo non ne sono i protagonisti»¹⁰ perché, per usare un'espressione di manzoniana memoria, è “la gente di piccol affaire” che *incolla* il lettore alle pagine. Le storie che costruisce Corti hanno, infatti, come protagonisti, i semplici, gli umili, ossia i contadini, i piccoli imprenditori, gli operai. Stefano, Ambrogio, Alma, Manno, Pacci, Mamma Luisa, Michele, Gerardo e tantissimi altri personaggi sono veramente *più vivi dei vivi* – citando il titolo di questo panel –. Dalle numerosissime lettere dei lettori che Corti riceve, emerge il loro essere colpiti dal fascino della verità presente nella narrazione:

Il cavallo rosso se ne sta qui vicino, il collo nervosamente vibrante, conscio dei suoi duri attraversamenti. L'ho letto parola per parola e insieme d'un fiato: due modi quasi incompatibili. La mole (di carta, non di lettura) dapprima mi aveva suscitato qualche esitazione: via via, le esitazioni si sono dissolte ed io che leggevo non più leggevo; bensì entravo nel cerchio delle persone, degli avvenimenti, degli episodi, sentendomi viva in essi sul filo d'una partecipazione duplice, quella della narrazione e quella della storia¹¹.

La finzione dei personaggi, dunque, veicola la storia, la conoscenza e la verità. Il lettore partecipa attivamente, compartecipa, ride, piange, gioisce, si rattrista, si rallegra, si innervosisce, spera, prega, tanto da desiderare di «essere di carta per entrare nel libro»¹² o che la narrazione continui anche dopo l'ultima pagina del romanzo. La ragione può essere ricercata nel fatto che ognuno può riconoscersi in uno dei personaggi, non perché ci è dato di vivere quell'identica condizione – difficile sarebbe immedesimarsi veramente con coloro che provarono il freddo e il gelo nella sacca del fronte russo, se non se ne è fatta esperienza –, ma ogni personaggio veicola un determinato pensiero, o atteggiamento, o desiderio che corrisponde a quello che il lettore sta vivendo: è come se ognuno potesse trovare il personaggio nel quale specchiarsi; è come se ognuno potesse scegliere la situazione nella quale immedesimarsi. Questi «personaggi grondanti di verità»¹³ paiono vivi perché Corti mette in campo tutte le sue capacità stilistiche: costruisce con accuratezza ogni personaggio unendo dei dati oggettivamente veri alla sua

¹⁰ F. LIVI, *Prefazione all'edizione francese* cit., p. 26.

¹¹ P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti* cit., p. 235.

¹² Ivi, pp. 153, 257.

¹³ F. LIVI, *Prefazione all'edizione francese* cit., p. 26.

fantasia dando vita a una sorta di verosimiglianza. In un fitto dialogo con la biografa, Paola Scaglione, lo scrittore svela «il dietro le quinte del teatro del racconto»¹⁴, così come lui definisce la sua narrazione; gli esempi possono essere molteplici, ma intendo soffermarmi solo su alcuni.

L'incipit del romanzo può essere d'aiuto per comprendere al meglio il legame tra realtà e finzione e, quindi, anche la modalità con la quale l'autore realizza i suoi personaggi. Nella scena, ambientata nel maggio del 1940, due contadini, il padre Ferrante e il figlio Stefano, si fermano per affilare le loro falci e, nel silenzio della campagna di Nomana, un piccolo paese della Brianza, si abbandonano a pensieri reciproci che rimangono inespressi¹⁵. È un inizio idilliaco, un incanto, c'è una magia del dettaglio vero. Corti dice a tal proposito:

Ferrante e Stefano mi sono stati ispirati da una famiglia che abitava alla Besanella, famiglia di cui ho conservato il cognome: Giovenzana. Il padre, che ho ritratto esattamente com'era (il colore dei baffi, il collo come un tronco piantato nel corpo) aveva nome Piero, ma era soprannominato *Feràndo*: a me da ragazzo piaceva pensare che gli avessero messo come soprannome il manzoniano "Ferrante". Al figlio, compagno di scuola di un fratello, ho dato il nome di Stefano, che mi sembra senza pretese e popolare (anche se significa incoronato). Quel ragazzo ha fatto parte veramente, come soldato, del Terzo reggimento dei bersaglieri ed è veramente scomparso nella ritirata sul fronte russo: della sua fine non si è saputo più niente. Io faccio morire il personaggio in un episodio che mi è stato riferito nell'ospedale militare di Leopoli, a fine gennaio 1943 (al mio rientro dal fronte russo), da ufficiali del Sesto reggimento bersaglieri. Del Terzo allora nessuno sapeva nulla; solo dopo la guerra ne abbiamo avuto notizie dai pochi sopravvissuti alla prigionia. Questo perché il reggimento era stato circondato a Mescoff Calmicov e da quella sacca non era uscito nessuno, salvo tre militi croati, che hanno riferito l'episodio di un nucleo minore di bersaglieri rimasto accerchiato sul fiume dentro Mescoff. Di questa vicenda nella storiografia nostra non rimane quasi traccia¹⁶.

Da queste parole si comprende che, per dar vita a un personaggio, egli si avvale di elementi reali, ricavati dalle sue conoscenze personali, oppure attraverso ricerche e documentazioni storiche; tutte queste informazioni vengono, poi, mescolate con altri elementi immaginati. In un ugual modo, sono degni di nota i personaggi Ambrogio, Michele, Manno nei quali Corti tripartisce le sue notazioni autobiografiche senza concentrarle in un unico personaggio: come Corti, Ambrogio si iscrive alla facoltà di giurisprudenza,

¹⁴ P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti* cit., p. 166.

¹⁵ Si veda E. CORTI, *Il cavallo rosso* cit., pp. 7-8.

¹⁶ *Ibidem*.

Michele vuole fare lo scrittore, Manno è certo di avere un compito nella sua vita. L'elemento dell'invenzione, dunque, unito ai dati reali, aggiunge delle caratteristiche che sono decisive per dar forma al ritratto di un personaggio.

Eppure, se Corti riattualizza la lezione manzoniana¹⁷, mescolando realtà e finzione, nello stesso tempo l'autore brianteo fa un ulteriore passo totalmente nuovo con il quale si affaccia al mondo onirico. Infatti, lo scrittore, nell'universo di una finzione più viva della realtà, arriva sulla soglia della trascendenza perché presenta figure angeliche che non solo abitano il loro mondo ultraterreno, ma sono fisicamente accanto alla vita dei personaggi reali e inventati¹⁸. Certamente potremmo giustificare questo espediente letterario ricordando che, dopotutto, Corti è un «cattolico scrittore»¹⁹ che scrive per il Regno di Dio, come lui stesso promette alla Madonna, nella notte di Natale, ad Arbusov, a 47 gradi sotto zero, quando decide di dedicare tutta la sua vita allo scrivere in funzione del secondo versetto del *Padre Nostro*²⁰, in cambio della salvezza²¹; tuttavia, l'uso dell'angelo custode, oltre a derivare da una spiccata devozione personale, deve essere proprio considerato come uno strumento necessario per mostrare il divino nell'umano. L'angelo custode non si vede, è qualcosa di evanescente, di impalpabile, invisibile, eppure Corti lo rende reale, vivo, consentendo al lettore di percepirlo perché i vari personaggi interagiscono, parlano, invocano queste entità soprannaturali. Il personaggio inventato che più fa emergere questo legame fra cielo e terra è Michele, il cui nome richiama, non a caso, quello di San Michele Arcangelo, nei confronti del quale Corti ha una grande devozione, e lo fa comparire in diverse sue opere tanto da dedicargli poi uno studio particolare²². Nel romanzo, Michele, reduce dalla Ritirata Russia, entra nella cappella dell'Università Cattolica e si rivolge al suo angelo come

¹⁷ Le analogie tra i due romanzi sono davvero numerose, si veda F. LIVI, *Eugenio Corti e la storia* cit., pp. 35-36.

¹⁸ Uno studio molto puntuale sulla presenza degli angeli in Corti è affrontato da P. SCAGLIONE, *Il realismo della trascendenza: angeli e poeti nel cielo della Lombardia*, in *Le récit par images Eugenio Corti (1921-2014)*, études réunies par L. Helly et F. Livi, in «Revue des études italiennes», L'age d'homme, I-II (janvier-juin 2017), pp. 37-54.

¹⁹ Si veda la nota 2 in E. RONDENA, *Eugenio Corti tra fabbriche, sirene e tute arancioni. Indizi in archivio*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XL (2022), n. 3, p. 96.

²⁰ Si vedano i passi nei quali racconta e spiega dettagliatamente le ragioni di questo suo gesto. E. CORTI, *I più non ritornano* cit., p. 136; P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti* cit., pp. 79-81.

²¹ Se pensiamo a tutte le sue opere e a quell'emarginazione che la critica gli ha rivolto, questa promessa alla santa Vergine è stata mantenuta pienamente.

²² Lo studio a cui si riferisce si trova in E. CORTI, *Rapporto su San Michele Arcangelo*, in ID., *Il Medioevo e altri racconti*, Edizioni Ares, Milano 2008, pp. 172-180. Le altre opere nelle quali l'Angelo Michele ricopre un ruolo fondamentale sono: *I più non ritornano*, *L'isola del paradiso*, *Gli ultimi soldati del re* e *La terra dell'Indio*.

a uno «splendido compagno» del quale desidera cogliere – senza riuscirci – la natura angelica:

Com'era sua abitudine non mancò, dopo avere ringraziato Dio, di ringraziare anche il proprio angelo custode, al quale stavolta raccomandò in modo particolare Alma: “Quella ragazza, Alma, che sarà la compagna della mia vita: posso chiederti di vegliare su di lei con la stessa efficacia con cui vegli su di me? Senti... secondo me tu dovresti fare una specie di... consorzio col suo angelo”.

Già cominciava a fantasticare: “Vorrei afferrare la vostra essenza, almeno vedervi come effettivamente siete, strane creature fatte di luce, specialmente te vorrei vedere, splendido compagno che in certi momenti m'hai aiutato in maniera addirittura sfrontata. Io non credo che l'angelo di Almina possa essere gagliardo come te, quindi...” Si rese conto che questa non era più propriamente preghiera; “Beh” disse all'angelo “mi hai comunque capito”. Si alzò, fece una profonda genuflessione al Santissimo, quindi, con la testa voltata un po' di lato, un cenno di saluto anche all'angelo, e uscì di cappella²³.

La concretezza del gesto di saluto richiama alla presenza di una verità diversa dalla realtà sensibile e materiale, ma non per questo meno reale e concreta, tanto che il «consorzio», che Michele auspica fra il suo angelo e quello dell'amata Alma, allude a una già esistente e fondamentale collaborazione fra uomini e angeli.

Il problema della rappresentazione del trascendente viene affrontato, lungamente, da Corti, soprattutto nel finale: il romanzo non finisce con la morte di Alma, bensì nel momento in cui la sua anima viene portata dal suo angelo custode e da quello del marito «nell'aldilà, nel mondo per noi inimmaginabile perché fatto unicamente di spirito»²⁴. Corti avrebbe voluto descrivere il Paradiso ma, come afferma in un'intervista, siccome «il racconto [del Paradiso] avrebbe dovuto essere rigorosamente realistico, com'è tutto il romanzo»²⁵, decide di fermare la penna e non oltrepassare la soglia del Paradiso. Non è possibile descrivere il mondo ultraterreno perché nessuno lo ha mai visto, ma sono le sue creature, gli angeli, che ci aiutano a pensarlo. Le ultime battute non possono essere viste se non come una irrealtà che si fa realtà:

A questo punto l'angelo Michele fece un gesto circolare di saluto: “Beh, io devo tornar giù” disse con un mezzo sospiro, “il mio posto è ancora là”, e schiuse le ali per lanciarsi nel tragico mondo degli uomini²⁶.

²³ E. CORTI, *Il cavallo rosso* cit., p. 1028.

²⁴ Ivi, p. 1273.

²⁵ E. CORTI, *Un racconto sul paradiso*, in «Quaderni ballerini», (dicembre 2000), n. 13, p. 105, poi in *Il medioevo e altri racconti* cit., pp. 165-167.

²⁶ ID., *Il cavallo rosso* cit., p. 1274.

Molti lettori contestano a Corti questa conclusione, scrivendogli addirittura lettere, perché volevano un altro tipo di finale, certamente non quello che comporta la separazione di Alma dal suo amato marito. L'autore, a riguardo, afferma che sarebbe stato poco realistico salvare Alma perché «qualsiasi rapporto quaggiù deve finire con il finire della vita»²⁷. Tuttavia, egli è certo dell'esistenza di una vita dopo la morte, tanto che sente il bisogno di far accompagnare Alma all'entrata del Paradiso. Se da una parte, Corti non descrive quel mondo ultraterreno, dall'altra lo rende vero, reale vicino al mondo degli uomini, come il volo dell'angelo Michele che non si stanca di volteggiare tra cielo e terra, tra realtà visibile e invisibile.

²⁷ P. SCAGLIONE, *Parole scolpite. I giorni e l'opera di Eugenio Corti* cit., p. 210.

JESSY SIMONINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE)

PRIMI SONDAGGI SULLA NARRATIVA DI ROSSANA OMBRES

L'intervento qui proposto ha l'obiettivo di sviluppare un primo sondaggio sulla produzione narrativa di Rossana Ombres. Il corpus preso in esame si estenderà dal primo romanzo, Principessa Giacinta, indubbiamente legato alle ricadute della temperie neoavanguardista, sino all'ultimo, Baiadera, che testimonia piuttosto di un'esigenza di scavo sulla propria identità e sulle proprie origini piemontesi. Uno studio complessivo dei cinque romanzi di Ombres ci permetterà di mettere in evidenza come la scrittura di quest'autrice "oltrecanonica" (Crispino) si configuri come una costante ricerca delle proprie origini (meridionali, piemontesi, ebraiche), in una lunga fedeltà con i testi poetici degli anni cinquanta (Orizzonte anche tu, poi Le ciminiere di casale). Il nodo critico che si cercherà di percorrere riguarda prima di tutto la costruzione dei personaggi, maggioritariamente personaggi femminili, che presentano alcune caratteristiche comuni e si prestano ad un'efficace lettura di genere. Sarà necessario indagare, in questa prospettiva, il legame fra la soggettività autoriale e la costruzione fittoriale di alcuni personaggi per i quali la ricerca delle radici e delle proprie origini rappresenta un elemento cruciale, da leggere in una più ampia prospettiva con la poetica stessa di Ombres.

La traiettoria autoriale di Rossana Ombres pare dividersi in due fasi: un primo momento, interamente consacrato alla scrittura poetica e inaugurato nel 1956, con la pubblicazione, presso Vallecchi, della raccolta di poesie *Orizzonte anche tu*¹. A questo primo volume di poesie, di chiare ascendenze pavesiane, ma pure di notevole originalità², seguiranno poi *Le ciminiere di*

¹ R. OMBRES, *Orizzonte anche tu*, Vallecchi, Firenze 1956.

² Ombres, infatti, già pare inserirsi in una linea persona, tutta monferrina (lo mostrano i testi associati a toponimi della zona di Casale) e già nitidamente femminile, come si può notare in un componimento dedicato a Saffo della raccolta sopra citata (p. 33).

Casale³, *L'Ipotesi di Agar*, pubblicato presso la visionaria serie rossa de "La Ricerca Letteraria" di Einaudi⁴ e, a concludere questa prima fase, *Bestiario d'amore*, pubblicato nel 1974⁵. Il titolo di quest'ultima raccolta, tratto direttamente da Richard de Fournival, testimonia il rapporto di Ombres con le opere della tradizione medievale romanza, da Marie de France ai bestiari oitanici. E un secondo momento, che s'inaugura nel 1970 e termina nel 1997, nel quale si racchiude tutta la produzione narrativa di Ombres. Una produzione che consta di cinque romanzi molto diversi fra loro per forme e temi, sebbene accomunati da un tratto essenziale: la presenza, centrale in tutte e cinque le opere, di personaggi femminili intorno ai quali si orienta l'integrità dello sviluppo narrativo, ora diretto verso le istanze solipsistiche di un *io* fratturato (è il caso di *Principessa Giacinta*, del 1970⁶), ora verso le forme di una narrativa quasi di consumo (o, comunque, più *mainstream* e lontanissima dai sentieri della Neoavanguardia: *Memorie di una dilettante*, del 1977⁷), ora verso lo sguardo retrospettivo su una trama d'infanzia che si snoda nel Dopoguerra piemontese (*Baiadera*, del 1997, l'ultima delle sue opere⁸). Due fasi, si diceva, tra le quali si apre il lustro compreso fra il 1970, anno della pubblicazione di *Principessa Giacinta*, e il 1974, anno che segna l'abbandono definitivo delle forme poetiche. In quest'arco cronologico, il passaggio dalla poesia alla prosa illustra il rinegoziarsi profondo del rapporto fra l'autrice e la temperie neoavanguardistica. Ombres, infatti, aveva partecipato alle attività del Gruppo '63 sin dal convegno palermitano dell'ottobre 1963 e, poi, al convegno spezzino di tre anni dopo (al quale partecipò, tra l'altro, anche Alice Ceresa, autrice con la quale si inaugura proprio la collana "La ricerca letteraria" presso Einaudi); anche la pubblicazione de *L'Ipotesi di Agar*, nel 1968, in una collana della quale Sanguineti è condirettore, certifica tale vicinanza. Malgrado lo scioglimento del gruppo, l'anno successivo, echì di un transito nella Neovanguardia si ritrovano anche nella prima prova narrativa e, poi, paiono diventare sempre più labili, fino a registrare un progressivo ritorno all'ordine, verso forme e caratteri della narrativa tradizionale.

In questo articolo mi focalizzerò sulla produzione narrativa di Rossana Ombres (e, in particolare, su *Principessa Giacinta*, *Serenata* e *Baiadera*) per osservare due linee di coerenza che, nonostante la trasformazione che si registra nello stile, si possono rintracciare fin dal suo primo romanzo: la

³ R. OMBRES, *Le ciminiere di Casale*, Feltrinelli, Milano 1962.

⁴ EAD., *L'ipotesi di Agar*, Einaudi, Torino 1968. Al fianco di altri nomi originali come Alice Ceresa, Giuliano Scabia e Sebastiano Vassalli.

⁵ EAD., *Bestiario d'amore*, Rizzoli, Milano 1974.

⁶ EAD., *Principessa Giacinta*, Rizzoli, Milano 1970.

⁷ EAD., *Memorie di una dilettante*, Rizzoli, Milano 1977.

⁸ EAD., *Baiadera*, Mondadori, Milano 1997.

costante ricerca delle radici (e, soprattutto, di rivendicate radici ebraiche, come si nota in moltissime poesie), da intendersi come scavo nella propria soggettività e nelle proprie origini familiari, divise tra il natio Monferrato, Latina, Livorno e la Calabria; l'emergere di personaggi femminili, dotati di caratteri precisi, di autonomia e di indipendenza, in una fase storico-culturale segnata dal rafforzamento del movimento femminista e da un nuovo protagonismo di questi nel romanzo italiano di quel decennio. Questi due orientamenti critici, che si rivelano centrali per comprendere la produzione narrativa di Ombres, consentiranno di cogliere ancora più efficacemente la natura di forme narrative nelle quali si intrecciano fatti e finzioni, elementi autobiografici e storie inventate, caratteri del realismo ed elementi propri del fantastico, come nota brillantemente Beatrice Manetti in uno dei rarissimi contributi critici dedicati allo studio della prosa di Rossana Ombres⁹.

In *Serenata*, la protagonista, Sara Nardi, «cercatrice di manoscritti per una non grande ma celebre casa editrice di M.» deve recarsi in un'impresicata località del Sud Italia¹⁰ per incontrare Annibale Lozito, scrittore eccentrico e appartato. Lozito, che vive con la madre e la sorella in un'isolata torre medievale su cui svetta la cupa effigie di uno scorpione mutilato, lavora da quasi trent'anni a «un'opera di largo respiro», una saga che per la protagonista potrebbe «lanciare la primavera letteraria ed aggiudicarsi un premio prestigioso». L'espedito metaletterario, rappresentato dal viaggio sulle tracce del manoscritto di Lozito da parte di una editor rampante proveniente da una grande città del Nord, lascia spazio, nel corso dello sviluppo diegetico, a un'introspezione sempre più profonda, che è insieme ricerca delle radici e riaffermazione della propria soggettività femminile, autonoma e moderna¹¹. I luoghi nei quali si reca Sara Nardi, infatti, sono quelli delle proprie origini familiari, luoghi sconosciuti eppure, nel medesimo tempo, nei quali si materializza un opaco e indefinibile legame. In *Serenata*, si delinea così una vera e propria topografia delle radici e delle origini che si esprime attraverso una memoria materiale e sensoriale fatta di oggetti e fotografie

⁹ B. MANETTI, *Donne al cospetto dell'angelo: il sacro come epifania del fantastico in Paola Masino, Elsa Morante e Rossana Ombres*, in «California Italian Studies», V (2014), n. 1, <https://escholarship.org/uc/item/50f7w5k3>.

¹⁰ Questo elemento è significativo poiché nel romanzo Ombres non ci fornisce precisazioni geografiche utili a cogliere chiaramente l'ambientazione del romanzo: se, inizialmente, l'ambientazione pareva essere quella calabrese (Ombres ha più volte fatto riferimento alle proprie origini calabresi), un'analisi delle iniziali lascia anche intendere la possibilità che i luoghi descritti siano quelli del litorale pontino (Ombres aveva trascorso parte della sua gioventù proprio nella città di Latina, come riportato da più fonti).

¹¹ Lo mostra molto bene il modo in cui si sviluppa, soprattutto nella seconda parte del romanzo, il discorso sulla sessualità del personaggio di Sara Nardi.

che rimandano alla vita degli avi, a partire da nonna Sara, con la quale si rintraccia una innegabile vicinanza onomastica:

Gli asciugamani di fiandra della nonna Sara sapevano di un'acqua di zagara che dava alla gola; eppure, quando lei apriva il baule, bisognava sopportare quel tanfo insistente, che restava poi sulle mani e perfino nei capelli per qualche giorno, pur di vedere "sotto" gli asciugamani. [...] C'era poi un cofanetto di vetro trasparente che conteneva ricordi della Grande Guerra: monete, nastri consunti e medaglie molto grandi con figure cimiteriali sbalzate¹².

L'elenco di oggetti che s'affacciano nella memoria della protagonista, riverberandosi nei luoghi che attraversa, permette di costruire un legame con il passato: tuttavia, tale legame è malfermo, inesprimibile, mediato dai ricordi altrui e dai racconti della sua infanzia, poiché, come ci viene riferito quasi immediatamente, Sara «non era mai andata più in là di P.»¹³.

Alla memoria materiale di *Serenata* si può mettere in relazione *Baiadera*, vero e proprio romanzo di formazione sviluppatosi intorno alle figure di Angela e di Maia, nel quale la ricerca delle radici passa attraverso precise rappresentazioni di luoghi e contesti dell'adolescenza delle due protagoniste. Il ritorno a Casale Monferrato per una «questione di successioni», oramai da adulta, consente alla narratrice di localizzare ancora meglio il ricordo, disporlo sui luoghi dell'infanzia, come il poderetto ereditato dalla nonna, che «annegava tra i rovi». Di fronte alle inevitabili trasformazioni del paesaggio e alla scomparsa dei luoghi dell'infanzia¹⁴, la narratrice rileva come anche gli individui siano diventati adulti e non rimanga altro da fare che rimpiangere ciò che si era: «È un errore tornare nei luoghi dell'infanzia desiderando di trovarli com'erano allora, quando anche noi siamo cambiati diventando adulti e sapendo benissimo che ciò che si rimpiange è la nostra anima di allora...»¹⁵.

Queste due testimonianze narrative paiono situarsi in una linea di continuità tematica con le forme poetiche degli anni Sessanta e Settanta. Tuttavia, in raccolte come *L'Ipotesi di Agar* e *Bestiario d'amore* l'istanza solipsistica di ricostruzione della propria identità diasporica si manifesta attraverso la lettura e una profonda rielaborazione dei testi biblici e cabalistici, tracce molto nitide dell'affermata identità ebraica di Ombres. Partendo, ad esempio, da

¹² R. OMBRES, *Serenata*, Mondadori, Milano 1980, p. 19.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ R. OMBRES, *Baiadera* cit., p. 194: «La fabbrica era stata abbattuta e al suo posto era sorto un grande garage ordinario. Sparito il giardino che si riempiva a giugno di statuari gigli di sant'Antonio, dove i miei gatti assatanati d'amore avevano il corpetto di dedicarsi ai loro sabba erotici, saltando su e giù dal terrazzo della mia stanza in un tripudio di gnaulate che arrivavano al cielo».

¹⁵ Ivi, p. 195.

figure femminili della tradizione testamentaria (Agar, Ruth, Sara) o da avvenimenti che hanno segnato la storia del popolo ebraico (come le deportazioni che già riecheggiano ne *Le ciminiere di Casale*) Ombres tenta, così, di inserirsi pienamente in un lignaggio ebraico. Questa preoccupazione pare perdersi nelle forme prosastiche, dove gli unici riferimenti – invero piuttosto marginali – all’ebraismo si possono ritrovare in *Baiadera*¹⁶, ad esempio nell’appendice dove descrive la lingua «del sogno» della natia Casale Monferrato, giungendo a imbastire un vero e proprio glossario utile per la lettura del romanzo: «Una lingua dove si mescolano schegge di provenzale tedesco francese, ebraico arabo yiddish; falde di torinese ligure lombardo emiliano e, qualche volta, veneziano. Su radici spesso latine e celtiche... Una lingua che presto si perderà completamente»¹⁷.

Alla tematica delle radici, che caratterizza in maniera trasversale tutta la produzione letteraria di Ombres, s’accompagna un secondo polo di riflessione che emerge, in maniera più evidente, nelle sue prove narrative: la scelta di rappresentare, nella fiction, personaggi femminili autonomi e indipendenti, dando ampio spazio alla dimensione corporea e sessuale. Si è segnalata la vicinanza di Ombres alla Neoavanguardia: in un recente articolo, si sono brillantemente messi in evidenza i caratteri di tale scrittura sperimentale, il cui apice è rappresentato da *Principessa Giacinta*, ravvicinando Ombres ad autori come Adriano Spatola e Carla Vasio¹⁸. Un ambito di riflessione, meritevole di ulteriori indagini, è rappresentato dal rapporto fra Ombres e il femminismo. In un’intervista, pubblicata nella raccolta *Écrits, voix d’Italie*, Ombres rifugge l’idea di una scrittura al servizio di un’agenda politico-sociale, evidenziando i pericoli di una letteratura che definisce come «femminista»:

Il pericolo della letteratura femminista, della letteratura della donna, è di cadere nell’attualità. Parlare di aborto, di bidonville, di extra-parlamentari, ecc. Secondo me la poesia non deve partire dall’attualità. La poesia scritta da un vero poeta è sempre valida, in ogni tempo, in ogni luogo, prendi ad esempio Shakespeare oppure Omero. Il poeta non è legato alla temporalità. Che le donne scrivano romanzi dove l’eroina abortisce per mettere in evidenza la propria ideologia, ecco cosa mi fa arrabbiare. Io credo di aver scritto una vera poesia femminista nel *Bestiario d’amore*, è la canzone di Lilith¹⁹.

¹⁶ «Può capitare che si senta anche una voce che vien fuori – come i maestri rabbini credevano – improvvisa dal terreno, quasi uno zampillo d’acqua» (ivi, p. 7).

¹⁷ Ivi, p. 265.

¹⁸ F. SANTINI, B. CAVATORTA, *Tra un mondo che si disfa e uno che si fa: avanguardia e sperimentazione in Principessa Giacinta di Rossana Ombres*, in «Studi novecenteschi», CI (2021), n. 1, pp. 137-160.

¹⁹ M. CAUSSE, M. LAPOUGE, *Écrits, voix d’Italie*, Des femmes, Paris 1977, pp. 146-170, trad. it. del sottoscritto.

Sebbene Ombres prenda come esempio la propria scrittura poetica, la medesima prospettiva sembra emergere anche nella narrativa e ci consente di identificare meglio il suo rapporto con il femminismo nella forma-romanzo: non un femminismo militante, ma un femminismo che si esprime attraverso scelte precise nella costruzione dei personaggi e nello sviluppo diegetico.

Lo si può notare in *Principessa Giacinta* dove, nei meandri di una scrittura sperimentale che destabilizza e mette in crisi la linearità della narrazione, appare il personaggio della protagonista, la cui identità franta è ora riconducibile a quella di Caterina di Bora, «ex suora e moglie del Dottore Martin Lutero» (come indicato dalla stessa autrice nel paratesto introduttivo), ora a quella di una soggettività femminile anonima, in preda alla schizofrenia. Tale andamento schizofrenico si riverbera anche nell'andamento della scrittura, in una struttura nella quale si accavallano linea narrative e voci tra loro dissonanti. Secondo Cesare Garboli, il romanzo introduce

una misteriosa protagonista, chiusa nel suo appartamento, vive soltanto nel regno del «piccolo» e del sotterraneo, a distanza ravvicinatissima dalle cose. Il mondo è un tritume, una mucillagine. Vergine, la donna comunica soltanto attraverso il cavo telefonico. È malata, mitomane, forse sconvolta da un incidente d'automobile [...]. Non si tratta di una perdita della personalità, ma delle visioni di un embrione²⁰.

In questa diffrazione percettiva che, come evidenzia Garboli, è forse la chiave interpretativa più corretta per il romanzo, il corpo della donna, nella sua dimensione organica, riproduttiva e secrezionale scandisce tutto l'evolversi della vicenda umana di Caterina, ora come vera e propria farmacopea contemporanea, ora come rappresentazione del desiderio di un soggetto femminile. Il passaggio relativo a una visita ginecologica pare suffragare questa lettura:

Il ginecologo ha eseguito un'esplorazione rettale, poi mi ha iniettato una coserella fredda dicendomi che si trattava di una piccolezza e non avrebbe danneggiato l'imene: stava tutto bene e gli sporadici crampi erano da attribuirsi a un lieve processo flogistico che interessava una piccola escrescenza sulla tromba destra: un bottoncino, una verruca che si poteva eliminare con un intervento di poco conto. Dopo avrei potuto aver figli? Ma signorina, vuole scherzare? Anche dieci, la tromba resta in ordine e per il resto tutto benissimo, quando sarà sposata torni a farsi vedere, tanto non c'è urgenza, la posso visitare meglio, ma stia tranquilla, un intervento da niente: si sposa presto?²¹

²⁰ Dalla quarta di copertina di *Principessa Giacinta*, dove è presentato un corto saggio d'accompagnamento di Garboli.

²¹ R. OMBRES, *Principessa Giacinta* cit., p. 83.

In una prospettiva femminista, notiamo qui un duplice movimento: lo spazio corporeo dell'esplorazione ginecologica in cui si descrive una lieve patologia che, nel timore della narratrice, potrebbe rendere impossibile la gravidanza; lo spazio culturale delle attese sociali, del matrimonio in cui esercitare una funzione riproduttiva ordinata, affermata anche dalla domanda conclusiva del ginecologo.

Anche in *Serenata*, del resto, il corporeo pare essere primariamente quello espresso dalla funzione sessuale-riproduttiva del femminile:

Sara, nuda, si rivelavano le forme dell'adolescenza che non erano state tradite, forse solo lievemente addolcite. Il grembo e le mammelle specialmente, scoprivano una donna restata a lungo vergine e che forse non aveva perso del tutto la verginità. C'era, infatti, qualcosa di profondamente incantato e pigro e tardivo a risvegliarsi che rivelava quanto Sara avesse preferito una scelta casta²².

Se in *Principessa Giacinta* l'universo della protagonista è essenzialmente claustrofobico e separato dalla realtà esteriore, in *Serenata* Ombres mette in luce l'esperienza evolutiva e travolgente di Sara, il cui transito in un sud arcaico e magico conduce a una profonda trasformazione a livello percettivo e sentimentale. Eppure, qualcosa ravvicina, comunque, i due romanzi di Ombres: in *Principessa Giacinta*, la protagonista è identificata come Caterina di Bora, in *Serenata*, invece, l'incontro con Gioacchino è paragonato all'annuncio della Vergine. Ed anche in *Serenata*, del resto, come possiamo notare in questo passaggio, largo spazio viene consacrato alla descrizione del corpo femminile:

Le era sembrato di essere fuori dal corpo e di vedere il suo corpo chiuso tra le onde come in una bara di vetro, perdere i movimenti propri e dondolare. [...] Fu subito dopo questa sensazione di dispiacere, che s'accorse che sanguinava da più parti. Una gamba, un braccio, le spalle, il ventre. Ovunque si toccasse raccoglieva sangue, era tutta dolente²³.

Queste tracce ci interrogano in merito al rapporto di Ombres con il femminismo e sull'eventualità di un'interpretazione femminista della sua narrativa sin dai primi anni Settanta. Narrativa che, come già evidenziato, non veicola istanze sociali e politiche assai lontane dalle sue preoccupazioni, ma che pare, tuttavia, raccogliere i caratteri di una particolare temperie militante. Prova di tale tendenza è soprattutto la rappresentazione dei personaggi femminili: soggetti autonomi e desideranti intorno ai quali

²² R. OMBRES, *Serenata* cit.

²³ Ivi, p. 119.

si articola lo sviluppo narrativo di romanzi dove alla ricerca delle radici si accompagna sempre un'istanza di soggettivazione e autonomia propria del femminile.

3.

I CONFINI DELLA POESIA

MARIO CIANFONI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

L'ESTATE DI GAIA DI ALESSIO PAIANO:
LA (IMPOSSIBILE) NARRAZIONE POETICA
NELLA «DISCARICA LINGUISTICA» ED ESISTENZIALE
DEI SOCIAL MEDIA. UN CASO DI STUDIO

Definito dall'autore come un «pantano», L'estate di Gaia fa emergere diversi aspetti linguistici, strutturali e contenutistici che sarebbe utile prendere in considerazione, soprattutto se rapportati alle diverse (e spesso contrastanti) espressioni poetiche prodotte in Italia negli ultimi anni. Ciò che Paiano propone è una scrittura altamente ibridata con le “dinamiche relazionali” e i linguaggi dei social media, tanto che in diversi punti della sua narrazione poetica sembra proprio che quella stessa lingua, sciatta ma anche superficialmente e tragicamente avvinghiata alla materialità dell'esistenza, si faccia biologia del relativo personaggio che la utilizza (che sia l'autore stesso, la fantomatica Gaia o l'anonimo utente Camicia Pezzata). La finalità dell'intervento proposto è quella di offrire una panoramica sintetica degli aspetti sopra citati, mettendo in evidenza anche alcuni passaggi che implicano delle dinamiche di straniamento, sia esso linguistico e/o esistenziale: tale aspetto fa sì che il rapporto tra realtà e finzione si configuri come altamente problematico, rivelando – a livello contenutistico – un impianto che convoglia in sé elementi vicini al grottesco e all'assurdo.

Definito dall'autore non come un poema compiuto bensì come un «pantano»¹, *L'estate di Gaia* fa emergere diversi aspetti linguistici, strutturali e contenutistici meritevoli di essere presi in considerazione sia in relazione alle diverse dinamiche interne del testo che in rapporto a tendenze generali presenti in alcune zone della scrittura poetica contemporanea, specialmente di ascendenza sperimentale. Il discorso che qui si proporrà sarà più che altro

¹ A. PAIANO, *L'estate di Gaia*, Musicaos Editore, Neviano 2018, p. 9. Per le successive citazioni si esplicita il titolo dato dall'autore ai diversi componimenti che formano il “poema” seguito dal rispettivo numero di versi. Per alcuni spunti critici sull'opera si rimanda alla postfazione del volume: A. DONAERA, *In un caotico e disperato Immaginario. Un tentativo di postfazione* (pp. 97-102).

illustrativo, rimandando ad altre sedi e ai relativi riferimenti bibliografici il compito di un approfondimento più compiuto di implicazioni notevolmente sfaccettate e complesse².

Tra i vari punti possibili di indagine, qui si vuole proporre quello che risulta più aderente rispetto alla proposta generale dell'occasione di riflessione critica offerta dal Convegno, ovvero quella relativa alla scrittura in rapporto ai fatti e alla finzione, dinamica – questa – specificamente evidenziata nel nostro caso di studio dall'insistenza (e dall'ingerenza) di alcuni moduli, siano essi retorici, contenutistici o concettuali, tratti dalla semiosfera del *social* e da lì riversati nel contesto di una narrazione poemica. Se è vero che ciò di cui si determina la realtà è la razionalità di fondo sottesa a questa e che la razionalità stessa è misura e garanzia della realtà, nell'opera di Paiano un impianto simile cade, lasciando voce ad un reale estremamente ambiguo e straniante, così come risulta essere la realtà filtrata dai dispositivi narrativi dei *social*. In più, la compresenza di più voci narranti porta inevitabilmente ad uno sbilanciamento del baricentro narrativo e, di conseguenza, all'impossibilità strutturale di configurare la narrazione come un fatto compiuto.

Prima di entrare nel merito di alcune questioni specifiche, vale la pena ripercorrere quanto Paiano stesso scrive nella nota di apertura del suo lavoro:

L'estate di Gaia, lungi dall'essere un poema compiuto, è un pantano in cui l'autore non può che sprogettare quanto ideato. Negata ogni paternità dell'opera, com'è per ogni azione digitale, che è il mondo anarchico dell'inconoscibile, la scrittura non è che programmazione meccanica di suoni elaborati da un lettore automatico; decaduta la storia non si può che constatare il decadimento dei propri propositi e di

² Per gli opportuni approfondimenti, pur nella consapevolezza di una bibliografia decisamente vasta e articolata, qui si ritiene più funzionale circoscrivere i riferimenti ai seguenti saggi: F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007; A. AFRIBO, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017; P. GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, Roma 2017; G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018; G. POLICASTRO, *L'ultima poesia. Scritture, anomalie e mutazioni di genere dal Secondo Novecento a oggi*, Mimesis, Milano-Udine 2021. Non potendo dar qui conto della ricchissima bibliografia per ciò che concerne fenomeni sociali, culturali e filosofici molto complessi, ci si limita a citare: J. DELEUZE, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris 1969, trad. it. di M. De Stefanis, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975; J. BAUDRILLARD, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris 1976, trad. it. di G. Mancuso, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979; Z. BAUMAN, *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge 2005, trad. it. di M. Cupellaro, *Vita liquida*, Laterza, Roma-Bari 2008; B.C. HAN, *Im Swarm. Ansichten des Digitalen*, Matthes & Seitz, Berlin 2013, trad. it. di F. Buongiorno, *Nello sciamano. Visioni del digitale*, nottetempo, Bologna 2015; A. BADIOU, *À la recherche du réel perdu*, Librairie Arthème Fayard, Paris 2015, trad. it. e cura di G. Tusa, *Alla ricerca del reale perduto*, Mimesis, Milano-Udine 2016.

ogni progetto riguardante la scrittura di un inetto digitale, Camicia Pezzata, scarto narrativo di un rapporto senza contatto, osceno, con un profilo digitale, Gaia³.

Nel suo non poter essere una scrittura compiuta, progettata, il magma narrativo assume i connotati di un pantano, ovvero di un territorio – così scopertamente vicino alle *paludes* delineate da Edoardo Sanguineti e Giorgio Manganelli – nel quale ogni oggetto e soggetto narrato è destinato a uno stato di sommersione e putrescenza. Lo «sprogettare», inoltre, viene posto in parallela analogia con lo statuto più invalso del *social*, cioè quello di essere un'espressione effimera, incontrollabilmente replicabile, ma anche alterabile e cancellabile. La scrittura, perciò, aderendo alla pelle del *social* diventa una “programmazione meccanica” nella quale cade inevitabilmente ogni valore ermeneutico: l'impalcatura instabile fondata sul fantasmatico rende impossibile ogni narrazione e perciò il tutto risulta essere uno scarto, ovvero un indicibile che non ha ulteriori piani di senso se non quello della sua (paradossale) evidenza concreta come iperfetazione, accumulo consumato e consumistico.

Se dunque è impossibile cogliere la realtà nella sua pienezza di senso, anche la lingua che la narra non può che essere una dimostrazione palese del persistente degrado, così come lo è la soggettività dei singoli “personaggi” chiamati in scena da Paiano:

non si danno personaggi ma anagrammi digitali – ricostruzioni difettose dell'umano degradato –, risultato di una disperata e vana opera di riciclaggio all'interno di una discarica linguistica incomunicante, la tradizione di ogni epoca, rinnegata e infine depravata. Resta un dettato zompettato, nel tentativo fallito di stabilire un rapporto tra oggetto e oggetto⁴.

Insistere sulla relazione *oggetto-oggetto* denota una profonda reificazione della realtà, all'interno della quale il soggetto non è più inteso nella sua problematica complessità (sia questa individuale, relazionata ad altri soggetti o al mondo), ma è colto nello statuto di “profilo”, ovvero il correlativo dell'assoluto annullamento di ogni implicazione concreta nella e sulla realtà, dal momento che la sua stessa configurazione si fa stereotipia, una coazione a ripetere minima che connota l'estremo malessere del sintomo che insiste su una realtà (interiore ed esteriore) profondamente inquinata già a partire dalle stesse parole che la narrano. Dato questo stato di cose, decade anche la ricerca della sacralità insita nel reale, di cui la poesia – almeno quella

³ A. PAIANO, *L'estate di Gaia* cit., p. 9.

⁴ *Ibidem*.

lirica – ne è generalmente testimonianza, almeno per un determinato settore che va dal primo Romanticismo fino al lirismo post-ermetico e neo-orfico⁵:

ma il tentativo autoriale di ricostituire il sacro, prettamente fonico- elettronico, non è che il pretesto di una resa inequivocabile da parte dell'autore-narratore. Non si dà autore senza personaggio, non si dà personaggio senza storia, non si dà storia senza l'umano, non si dà lettore-spettatore⁶.

In questa vertigine caleidoscopica e nullificatrice, la costruzione stessa dell'impianto poematico diventa paradossale e denota l'impossibilità non tanto di dire, quanto piuttosto di costruire un senso profondo delle cose che vada al di là delle manifestazioni effimere e grottesche della realtà costituita e restituita dal *social*. Ciò che rimane, perciò, è un residuo non dotato di significanza, e seppur ne *L'estate di Gaia* esistano uno o più autori, uno e più personaggi, una storia e un lettore, il tutto è inesorabilmente inautentico, che è dire ben oltre rispetto a finto. Nella finzione, infatti, permane uno statuto di verità e di senso, mentre nell'inautenticità il tutto si confonde nella neutralità che si fa paradigma. È inautentico l'autore che non sa determinare il senso della realtà circostante, è inautentico il narratore invischiato in una proliferazione di simulacri digitali, è inautentica la storia stessa ricalcata su un quotidiano che svela sempre più un bisogno di esposizione mediatica, così come il lettore e l'opera da questo letta⁷: lo schermo attraverso cui ogni giorno si osserva (e in parte si agisce) la realtà stessa diventa, conformemente al pantano citato all'inizio, una «discarica d'identità rinnegate, una marea umana in cui il pattume di ogni storia frana nell'irreparabile, nel mai accaduto»⁸.

Il nodo stesso del non accaduto, inoltre, determina il “filo narrativo” maggiore de *L'estate di Gaia*, ovvero il rapporto inesistente – al di fuori del solipsismo digitale – tra Camicia Pezzata e Gaia stessa. A questo punto può essere utile vedere da vicino come e quanto i moduli mutuati dalle strutture formali dei *social* trovino una loro evidenza all'interno del discorso letterario delineato dal poema-pantano. Innanzitutto, le figure presenti all'interno della narrazione non sono personaggi bensì profili e la loro caratterizzazione è data primariamente da una connotazione “al grado zero” o da parziali approssimazioni.

⁵ Per un inquadramento più dettagliato si veda, oltre al già citato saggio di Afribo, almeno G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.

⁶ A. PAIANO, *L'estate di Gaia* cit., p. 9.

⁷ Esposizione mediatica cui è soggetto anche l'autore, calato in un contesto più produttivo che creativo all'interno del quale una costante promozione è essenziale per sopravvivere. A tal proposito si vedano *QUESTIONE EDITORIALE I*, *QUESTIONE EDITORIALE II*, *SCENA 1*, *ESERCIZI DI RIEPILOGO*, *CONSIGLI AI MIEI AMICI (TESTAMENTO BIOLOGICO E UN TRISTE PRESAGIO)* e *BREVE SAGGIO CRITICO SULLA POESIA CONTEMPORANEA*.

⁸ A. PAIANO, *L'estate di Gaia* cit., p. 9.

Entrambi i profili sono delineati in una brevissima nota posta in posizione limitare, secondo la quale Camicia Pezzata è un uomo di cinquant'anni, «innetto dell'età digitale» e follower di Gaia che, da parte sua, è una venticinquenne «instagrammer, traveller, blogger»⁹. Tuttavia, se nel corso della narrazione si riesce a cogliere che Camicia Pezzata, nonostante la sua unidimensionalità¹⁰, ha un'interiorità potenzialmente articolata che ne avrebbe potuto determinare una ulteriore caratterizzazione, per quel che riguarda Gaia risulta evidente che è una figura ad uso e consumo della rete e dei simulacri che questa genera. La ragazza è prevalentemente descritta a partire dalla sua forma fisica e se si fa cenno all'interiorità della stessa è per evidenziare un piano emotivo “seriale” oppure un'emotività legata ai disturbi psicologici che si riversano sul corpo. Un esempio della rappresentazione superficiale di Gaia è dato dalla riproposizione di un *layout* che replica una schermata di profilo Instagram:

GAIA_91_

Traveller
 Blogger
 Fitness lover
 Model

Gaia beve il vino sporgendo l'orecchino	Gaia di profilo ha perso qualche chilo	Sulla spiaggia o sulla sdraio spunta il nuovo tatuaggio
Con il libro sulle gambe che ti copre le mutande	La tua treccia sul tuo seno e sei famosa in un baleno	Si solleva a Dismisura con la nuova imbottitura
So che l'occhio cartonato l'hai filtrato e colorato	E di spalle in riva al mare guardi il sole tramontare	Con l'addome palestrato vuoi eccitare un depravato

⁹ Ivi, p. 7. Per chi abbia una seppur minima esperienza di frequentazione dei *social*, soprattutto Instagram, non sarà difficile riconoscere nel binomio *traveller-blogger* una delle categorie identificative più invalse e neutre (in altre parole, un vero e proprio luogo comune) tra i diversi profili che popolano quella sezione di rete. In questo modo Paiano sottolinea l'anonimia endemica di uno stilema che, a tutti gli effetti, trova una sua reale concretizzazione anche fuori le strutture letterarie.

¹⁰ Nell'utilizzo di questo termine il riferimento va a H. MARCUSE, *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Bacon Press, Boston 1964, trad. it. di L. Gallino e T. Giani Gallino, *L'uomo a una dimensione*, Einaudi, Torino 1967.

Il corpo di Gaia è un simulacro dato in pasto al desiderio erotizzante del soggetto che guarda. In più, la marca erotica è data anche dalla presenza di particolari ai quali lo sguardo cupido di Camicia Pezzata attribuisce precisi significati di richiamo sensuale: il vino bevuto mostrando una posa lievemente vezzosa, il riferimento al peso perso come paradigma di una forma corporea maggiormente appetibile e desiderabile (così come «l'addome palestrato»), il libro che va a coprire le mutande, segno di un ammiccamento erotico che in un certo modo entra in dissonanza con il piano concettuale creato dal libro stesso, il seno messo in evidenza dall'imbottitura del *push-up*. A queste parti del corpo altamente erotizzate si associa l'elemento dell'occhio, colto in una conformazione artefatta di segno inerte, «cartonato», «filtrato» e «colorato», come a voler sottolineare – in maniera correlativa – quanto anche il modo d'essere più intimo di Gaia sia tanto rispondente a quei tre aggettivi. A conferma dei tratti reificati e conformi di Gaia, nella rappresentazione del profilo sono inseriti anche due *frames* che denotano ugualmente dei “luoghi comuni iconografici”: un'immagine che mostra un «nuovo tatuaggio» e una che raffigurerebbe il soggetto, di spalle e al tramonto, in riva al mare, posa che vorrebbe veicolare un “afflato lirico” abbastanza posticcio e – anch'esso – neutro se lo si considera in rapporto alle centinaia di fotografie simili che si possono riscontrare tra le pagine dei *social network*¹¹.

Sin dal primo momento di contatto, l'incontro con Gaia si articola sotto il segno del fantasmatico e del casuale: la ragazza appare «nel lemmario/ dei suggerimenti d'amicizia»¹² e l'iniziale approccio di Camicia Pezzata è un insistente e quantomai ossessivo voyeurismo. Il desiderio dell'uomo, perciò, è alimentato da una figura di permanente assenza, da una forma di solipsismo più che da un dialogo vero e proprio tra le parti. L'uomo, nell'osservare prepotentemente¹³ la vita di Gaia, immagina un contatto che non può che aversi su un piano immaginativo: «Cara Ofelia ti vedevo nel fiume/ toccavo le acque ritoccate/ se dirai – ormai mi dimenticherai –/ faremo la

¹¹ Per altri esempi di rappresentazioni fisiche di Gaia si possono vedere gli snodi narrativi intitolati *PRIMA DELLA TARANTA* (p. 26), *X AGOSTO* (p. 29), *BOOMERANG VIDEO* (p. 33) e *SCENA 6* (p. 81).

¹² *FOGLIO BIANCO DEL DATTILOGRAFO*, vv. 2-3.

¹³ «E Camicia Pezzata ancora naviga/ è un vecchio capitano a caccia;/ di tanto in tanto lo minaccia una marea/ d'informazioni che sempre l'annega// non può dormire senza un occhio/ sulla tua bacbeca e prega e prega/ che tu condivida la messa in piega/ il collo sudato il culo palestrato». In questo passaggio (*BOOMERANG VIDEO*, vv. 1-8) è la voce dell'autore a tratteggiare l'ossessione voyeuristica di Camicia Pezzata, senza però risparmiare un esacerbato punto di vista sulla stessa Gaia, ormai modella e – perciò – pienamente integrata in un contesto di estrema vacuità: «come ci piaci Gaia bella beota/ il tuo sguardo che si svuota/ in continuare la tua storia/ da te riavvolta riaggiornata/ in boomerang di cosa morta/ per apparire morta/ come t'hanno consigliato/ le modelle dal costato trucidato/ le puttane dello Stato-delle-cose» (vv. 9-17).

sera l'amore online»¹⁴. Allo stesso modo, la ragazza riafferma sempre più il suo statuto d'assenza negando a Camicia Pezzata ogni dialogo: «La notte Gaia scrivo e non rispondi/ scompari in una folla di bacheche/ di traffici che sfiorano le giacche/ nei silenzi immondi delle schermate»¹⁵. Se la notte e il silenzio sono generalmente correlati ai momenti di ripiegamento verso una certa confidenza e intimità, nel desiderio ossessivo di Camicia Pezzata diventano lo spazio della comunicazione mai cominciata, un soliloquio con sfumature da delirio allucinato che finisce per girare su sé stesso al pari della ricorsività del sintomo¹⁶:

Scorrere scorrere
 nel necrologio virtuale
 la tua foto ritoccata
 E sì ecco il mio like ♥
 tra file di ammiratori
 Stanotte è un addio domani chissà chissà

Dammi un segnale Gaia! Sono il tuo miglior cliente il tuo più grande pellegrino ma perché non rispondi più Dai che ieri scherzavo dai che ieri volevo solo Trovarci per prendere un caffè io e te soli Rispondi rispondi sei una bellezza rara brutta puttana M'incanto a contattarti i capelli zoommando E ti vengo a cercare T'intono un canto Sotto la finestra al modo di un tempo Non ci sono più le donne di un tempo T'ho vista a San Lorenzo sulla spiaggia com'una dea mi hai aperto il cuore spalmato sulle dune sei andata con quello Ho fatto qualcosa non dovevo Ti ho comprato un libro Non ti deve toccare non vorrei mai ti voglio toccare Possiamo uscire insieme Gaia parlare Noi due ti ricordi ti ho incontrata correvi in campagna la fermata del treno correvi avevi una sciarpa rossa e il seno fuori So che soffri sei chiusa nella tua stanza Non vivo senza te non puoi vivere senza me Mi ami mi ami mio amore muori mi ami mi ami mio amore muori Un'ultima occasione Usciamo usciamo da questa prigione

A controcanto di questo piano discorsivo emerge quello dell'autore, il quale evidenzia la fantasmaticità situazionale nella quale Camicia Pezzata è irrimediabilmente avvinto. Il corsivo autoriale, inoltre, mette ben in evidenza la dicotomia esistente tra il piano del digitale e quello più profondo

¹⁴ *DI RITORNO DALLA #SPAGNA*, vv. 14-17.

¹⁵ *NOTTE AL PORTO*, vv. 26-29.

¹⁶ Sintomo, tra l'altro, cui è soggetta anche Gaia, seppur con implicazioni diverse: se Camicia Pezzata è figura di ossessione e di desiderio interrotto, per ciò che concerne Gaia si intuisce che questa possa soffrire di disturbo anoressico. Nell'uno e nell'altro caso, i due profili sembrano as-sommare in loro quella che potrebbe considerarsi una connotazione più generale del corpo sociale contemporaneo.

dell'interiorità, il quale viene perennemente fagocitato dai simulacri virtuali: «*Nel fetore digitale delle cose/ perché vuoi parlar d'amore?/ Narciso fallito, che lamenti al bar?/ L'amare non è il tuo ciarlar di rose*»¹⁷. La voce di Camicia Pezzata, dunque, viene rubricata come un ciarlare, una chiacchiera che restituisce l'inautenticità del mondo e forse anche quella del piano emotivo dell'«inetto digitale». A ulteriore riprova di una inettitudine probabilmente più generale ma che è alimentata dal *social* stesso, l'autore interviene di nuovo riguardo l'agito di Camicia Pezzata:

*Chiudi la pagina Camicia Pezzata
è pericoloso per chi non sa il gioco
gettare anni e anni di decoro!
Ti piace ti piace questa libertà
schizzare tra scatti cibernetici
nel baratro sporco di felicità*¹⁸

Ma qual è il gioco cui l'autore allude? Rispondendo alla domanda si potrebbe riuscire a cogliere uno degli aspetti contenutistici più interessanti dell'opera in questione. Se la rete è vista come un baratro, un abisso popolato da simulacri che cambiano ad ogni aggiornamento di pagina, creando così serie plurime che sono non tanto uguali a loro stesse quanto piuttosto al modello a monte che le plasma, allora il gioco potrebbe essere proprio il vuoto. Un luogo, questo, che è apparentemente denso di insidie e misteri, di angoli riposti, di sfaccettature non sempre coglibili. Tuttavia, il vuoto associato al *social* e alle costruzioni fantasmatiche dell'utente pare abbia più le forme semplici di un deserto, così semplice – banale, si direbbe – da entrare a fatica nel novero di un dicibile che sottende l'esistenza di forme complesse: la sfida al labirinto¹⁹ sembrerebbe persa in partenza.

A questo punto è necessario un passo indietro e tornare al testo di apertura de *L'estate di Gaia*. In *PROLOGO: FRIGO-MARE [versione beta]* il corsivo dell'autore, parodiando Eliot²⁰, evidenzia l'impossibilità di scrivere un poema generazionale: il crollo delle narrazioni, il tramonto di una certa sicurezza retorica novecentesca, l'irruzione incontrollata della volgarità assurta a paradigma nel contesto della realtà quotidiana, l'evidenza sfacciata

¹⁷ FOGLIO BIANCO DEL DATTILOSCRITTO, vv. 11-14.

¹⁸ NOTTE AL PORTO, vv. 20-25.

¹⁹ Il riferimento qui va a I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Mondadori, Milano 1995.

²⁰ Attraverso l'espressione allusiva (e ricorrente nel testo) di «Agosto è il mese più crudele», esplicito richiamo all'aprile di *The Burial of the Dead*. Sotto questo segno, anche *L'estate di Gaia* diventa una contemporanea *waste land*.

dei corpi segnati dal consumo più immediato, l'accumulo dei rifiuti come il segno più evidente del passaggio e del contatto tra uomo e natura, lasciano lo spazio ad un ineludibile vuoto che diventa il riflesso della realtà stessa. Ed è lo stesso vuoto attraversato dall'opera di Paiano, che al tempo stesso nega e afferma il valore della scrittura nel percorrere il sentiero che porta dal fatto reale alla finzione letteraria e dalla finzione del reale al fatto letterario.

ANTONIO D'AMBROSIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "LA SAPIENZA" DI ROMA)

LA NARRAZIONE (DEL SÉ) IN *BIOGRAFIA SOMMARIA* DI MILO DE ANGELIS

Sin da Il pubblico della poesia (1975), Milo De Angelis ha convissuto con l'etichetta di «orfico», «sismografo dell'essere» che fa della parola «una realtà spesso enigmatica, fondata sul principio della difficoltà comunicativa» (Testa). Ma a leggerlo nella sua effettiva complessità, più che la tradizione «dei mistici» o «degli stoici» è un generale «sentimento del tragico» la costante del suo mondo poetico (Zublena). Se da Somiglianze (1976) a Distante un padre (1989) il dettato è certamente ambiguo, oscuro, a tratti indecifrabile, con Biografia sommaria (1999) «emerge una voce più lenta e distesa, per me nuova e credo irripetibile», che pure non rinuncia a lessemi, stilemi, temi già esperiti: «qualcosa si è offerto [...] alla possibilità di essere narrato», l'io poetico approda a una dimensione in cui scrittura elegiaca e dimensione tragica si armonizzano toccando «punte di trasparenza precedentemente sconosciute» (Baldacci). L'intervento propone una lettura della raccolta, di cui evidenzia la tendenza narrativa (l'organizzazione in strutture poematiche, un massiccio ricorso al dialogo perlopiù con interlocutrici) e il grado di incidenza del fatto biografico in quello poetico.

Che Milo De Angelis (Milano, 1951) faccia parte stabilmente del canone poetico del nuovo millennio è ormai un dato di fatto¹: presente già nelle due antologie capitali degli anni Settanta, *Il pubblico della poesia*² e

¹ Ne sia testimonianza la considerevole attenzione che la critica gli ha tributato: oltre alle numerose recensioni e ai vari contributi su rivista, cfr. le recenti monografie di M. VILLA, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019 e A. BALDACCI, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Mimesis, Milano 2020, il commento di F. JERMINI (a cura di), «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di Somiglianze (1976)*, Pensa Multimedia, Lecce 2015, nonché la miscellanea di A. RUSSO PREVITALI, J. NIMIS (a cura di), *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, Mimesis, Milano 2020.

² A. BERARDINELLI, F. CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza-Roma 1975, pp. 251-263, che di De Angelis antologizzava perlopiù testi inediti.

*La parola innamorata*³, debutta nel 1976 con *Somiglianze*⁴, che segna una frattura rispetto alle precedenti esperienze poetiche (dalla poesia *in re* della «linea lombarda», allo sperimentalismo di «Officina», alla rivoluzione neoavanguardistica).

Somiglianze fa rumore, perché «da una parte non accoglie i compromessi con una fragile disposizione comunicativa, dall'altra non prescinde da un rapporto stringente con la realtà»⁵, per cui la tendenza a una concentrazione analogica, pur imprescindibile nella costruzione poetica di De Angelis, non può tralasciare un saldo attaccamento ai referenti concreti. De Angelis di fatto restaura, con tutte le cautele del caso, una poesia votata all'intimità, fino al ripiegamento su se stessa: «non crede neppure per un attimo alla possibilità di organizzare razionalmente il discorso in un progetto ideologico, morale, ecc.: anche se, d'altra parte, non è l'ovvio visceralismo della Poesia a manifestarsi nella sua "idea centrale"»⁶. Requisiti, tutti questi, che gli hanno guadagnato la definizione di «orfico», «sismografo dell'essere», «medium»⁷, il cui modello più vicino è individuabile nella poesia di Dino Campana, Arturo Onofri, Mario Luzi.

Libro compatto, originale, maturo⁸, in *Somiglianze* il poeta elabora la grammatica di una poesia «indimenticabile»⁹, poiché basata sull'iterazione di lessemi e stilemi, che trasmigrano non solo da poesia a poesia, ma anche da raccolta a raccolta; enuclea i temi costanti della sua opera: l'adolescenza, intesa non in quanto tappa di passaggio, bensì come «smisurata esperienza interiore», «rivelazione definitiva del carattere, un punto (sanguinante) di non ritorno»¹⁰, momento cioè in cui l'io (si) conosce; lo sport, tangibile incarnazione del vigore giovanile; la città di Milano, con i suoi chioschi, le luci, le farmacie, le sue periferie, il «capogiro delle tangenziali»; la morte nelle sue

³ G. PONTIGGIA, E. DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 73-82.

⁴ M. DE ANGELIS, *Somiglianze*, Guanda, Milano 1976.

⁵ V. BONITO, *Milo De Angelis*, in N. LORENZINI (a cura di), *Poesia del Novecento italiano. Dal dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002, p. 286.

⁶ F. CORDELLI (a cura di), *Schedario*, in A. BERARDINELLI, F. CORDELLI (a cura di), *Il pubblico della poesia* cit., p. 287.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Cfr. S. VERDINO, *Postfazione*, in M. DE ANGELIS, *Tutte le poesie. 1969-2015*, Mondadori, Milano 2016 (d'ora innanzi abbreviato TP), p. 431.

⁹ A. AFRIBO, *Deangelisiana*, in ID., *Poesia italiana postrema*, Carocci, Roma 2018, p. 116.

¹⁰ A. BALDACCI, *Milo De Angelis* cit., pp. 141 e 144. «L'adolescenza è un tempo sospeso. La famiglia è alle spalle e la maturità è ancora lontana. Rimane questa terra di mezzo, con le sue leggi e leggende, dove tutto sembra possibile, dove si aprono infinite vie, corpi, passioni, miraggi. Infinite vie sono date. Qualche forza oscura ci spinge a percorrerne una e a trovare lì e solo lì le lettere del nostro nome» (M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, La Vita Felice, Milano 2008, p. 117).

varie manifestazioni, suicidio compreso; le presenze femminili. A dominarli, un pervasivo «sentimento del tragico»¹¹, «scandito tra l'istanza della "sommiglianza", ovvero della sovrapposizione e contatto tra vite, dell'"esserci", appunto, e lo scarto della perfetta solitudine»¹², sintomo dell'incapacità di coniugare la sensazione di «tempo sospeso», assoluto, della giovinezza con il contingente fluire dei minuti.

Al «libro di fondo» dell'esordio, segue una fase definita da Stefano Verdino, con un' incisiva metafora musicale, «allegro feroce»¹³, che da *Millimetri a Terra del viso* a *Distante un padre*¹⁴ si chiude in una maggiore concentrazione del linguaggio, il discorso si frantuma, si oscura. Una forte tensione che si stempera dalla successiva *Biografia sommaria*¹⁵, a inaugurare la fase dell'«allegro ma non troppo». È un momento di passaggio nella poesia di De Angelis, ora più disponibile a mescolare il dettato lirico all'espressione prosastica, a una più scoperta referenzialità. Un passaggio che può suonare anomalo, ma che al contempo può considerarsi segno di una più generale aderenza ai caratteri della cultura postmoderna, in particolare l'ibridazione dei codici linguistici e dei generi.

La raccolta scaturisce da una crisi acuta:

Nel mese di novembre del 1997 è avvenuto un episodio che nella mia vita rimane fondamentale. Ed è avvenuto in piena notte, come la conversione dell'Innominato. Abitavo da poche settimane in Corso Lodi – una stanzetta di pochi metri quadrati – e non riuscivo a prendere sonno. Ed ecco che verso le tre del mattino tutta la mia vita cominciò ad affollarsi come un incubo, assumendo il volto di un gravissimo errore, di un vero e proprio cosmico Errore. Tutto era veloce, troppo veloce: un'entità caotica mi vorticava nel cervello e non mi dava tregua. Dovevo fermarmi. A tutti i costi dovevo fermarmi. Dovevo allontanarmi dalla tempesta chimica che io stesso avevo innestato e cercare un rifugio in cui sostare, riflettere, approfondire, permettere alla vita di svolgersi nel suo tempo naturale. C'era in me, nascosta chissà dove, una spina da staccare. Dovevo trovarla. Dovevo scavare dentro di me e disinnescarla. Dovevo uscire dalla grande insonnia in cui

¹¹ P. ZUBLENA, *Milo De Angelis*, in G. ALFANO et al., *Parola plurale. 64 poeti fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, p. 173.

¹² S. VERDINO, *Postfazione* cit., p. 432.

¹³ «Uso "allegro" in termini musicali per suggerire [...] un testo dinamico e drammatico, necessitato perciò ad una partitura tesa e incalzante che accredita vari ingredienti: l'incisione del parlato e del dialogo, ad esempio, le tonalità della supplica e dell'esortazione, la gamma dei soggetti [...], la tendenza anaforica, la frequenza dei puntini sospensivi» (ivi, pp. 429-430).

¹⁴ M. DE ANGELIS, *Millimetri*, Einaudi, Torino 1983; ID., *Terra del viso*, Mondadori, Milano 1985; ID., *Distante un padre*, Mondadori, Milano 1989.

¹⁵ ID., *Biografia sommaria*, Mondadori, Milano 1999.

abitavo da tanti anni, camminando nel buio delle strade, inseguendo il neon di un chiosco o di un'edicola, senza mangiare e senza dormire, divorato da un'ansia febbrile che mi spingeva solo a scrivere, scrivere e nient'altro. Dovevo trovare appunto un rifugio [...] mi resi conto che il rifugio era lì. [...] Era lì al secondo piano di Via Lodi 103. Ed era lì che mi sarei fermato, avrei interrotto la frenesia, sarei ingrassato di venti chili, avrei ripreso a dormire, e soprattutto avrei scritto in un altro modo¹⁶.

L'«ansia febbrile» che attanaglia il poeta e lo induce a giudicare la propria vita un «gravissimo errore» può avere come solo sbocco salvifico la scrittura, che ora si fa «meno introversa, [...] trascorre naturalmente nei giorni e negli incontri», e potrebbe assumere la forma di «un lungo romanzo»: «solo un anno fa mi era impensabile, letteralmente, l'idea di un romanzo, l'idea stessa della lunghezza, di una costruzione a mano a mano, laboriosa, precisa. Allora sentivo solo il respiro mozzo della poesia»¹⁷. Un progetto che però verrà subito abbandonato: De Angelis è e rimane poeta¹⁸, ma ciò non gli impedisce di sentire che «qualcosa si è offerto alla sua comprensione, [...] alla possibilità di essere narrato»¹⁹: di aprirsi, insomma, a una lirica più comunicativa. È pur vero che

gli spezzoni rimangono. Brandelli di frasi, accostamenti di parole ancora informi, pensieri incompiuti, elenchi di aggettivi uniti da un'ombra. [...] Ci sono zone oscure, indubbiamente, passaggi saltati, risucchi e voragini, poiché questo fa parte del mio essere: non sarò mai un poeta che si spiega. Però c'è anche mi pare una visione più ampia, il senso di un cammino, di un porto, quel porto sepolto che vive in ciascuno di noi e a cui dobbiamo dare a tutti i costi un nome²⁰.

La maggiore disposizione narrativa è palese già dalla struttura quadripartita di *Biografia sommaria*, in cui la prima e la terza sezione paiono le più indicative della nuova maniera:

- I. L'oceano intorno a Milano
- II. Il Ringraziamento
- III. Capitoli del Romanzo
- IV. Annali

¹⁶ M. DE ANGELIS, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Mimesis, Milano 2017, pp. 144-145.

¹⁷ ID., *Colloqui sulla poesia* cit., p. 31.

¹⁸ Si ricordi che De Angelis è autore di un unico romanzo, *La corsa dei mantelli*, Marcos y Marcos, Milano 1979.

¹⁹ ID., *Colloqui sulla poesia* cit., p. 43.

²⁰ Ivi, p. 110.

In quindici frammenti, *L'oceano intorno a Milano* ci trapianta in una realtà geograficamente definita, con un lessico e una sintassi comprensibili, che pur indugiano talvolta in qualche ambiguità. Così il primo:

Milano lì davanti, lì davanti
 come un'idea a perpendicolo
 o uno sbocco di sangue
 nel centimetro più lungo tra le tempie
 guardiamo i pianeti della fortuna,
 le scatolette che ci danno un confine
 finché una strada ci conduce
 nel colloquio straniero
 mendicanti di hotel
 con l'idea e lo scisma nell'idea²¹.

Milano è di fronte al soggetto che osserva, come se costui fosse appena fuori dalla città e le apparisse di colpo, si stagliasse improvvisa davanti al suo sguardo. Ma dallo sfondo urbano, sempre «lì davanti», alza gli occhi, sente la necessità di distogliere lo sguardo verso l'alto, come quell'idea che piomba «a perpendicolo», mentre si è assorti nei propri pensieri, e ne interrompe il flusso, li sconvolge, li devia; o come una ferita lineare sul capo: «i pianeti della fortuna» giacciono nel firmamento, sono «scatolette» che segnano il nostro confine di esseri umani, relegati sulla terra. E così, dalla verticalità del trascendente, «la strada ci conduce» all'orizzontalità dell'immanente, in cui si riscontra ancora un retaggio della «somialtanza», nel legame con l'altro, con il diverso, nel viaggio senza meta, raminghi. Con l'unica compagnia di quella stessa «idea» prima menzionata, che al contempo provoca uno «scisma» (si noti la connotazione religiosa), scompigliando le certezze. Milano dunque come oggetto di osservazione, sì, ma anche come ostacolo (memoria leopardiana?), che eleva la vista, potenzia l'immaginazione. Milano come metropoli tragica.

[...] la metropoli non è soltanto quell'eterogeneo agglomerato, dominato da un'essenziale drammatica disomogeneità, che caratterizza l'esistenza plurima, multispaziale, multicentrica e, al tempo stesso, monadica del vivere contemporaneo. Nella Milano di De Angelis c'è soprattutto la radice figurativa dello sviluppo del pensiero tragico, che è la molla di questa poesia ferita dal dolore della vita, ma anche instancabile portatrice di domande che non concedono mai al nulla di esistere come un apriori assoluto e che non si sottomettono al nichilismo come fosse un destino predeterminato. [...] è una metropoli tragica perché incarna un'incessante interrogazione del

²¹ TP, p. 249.

soggetto sull'enigma, una parola che non parte dalla realtà, ma che alla realtà cerca di arrivare, che non accetta nessuno stato di necessità come fondamento dell'esistenza e affronta sempre il nulla come un problema che deve essere interrogato. È la città dei mille volti e delle mille dimensioni, delle periferie geometriche e labirintiche, della precisione del tormento, delle continue distruzioni e risurrezioni²².

Tuttavia, ritenere che «nella metropoli oceanica e in continuo divenire di *Biografia sommaria*, il tragico è quindi vissuto come una ricerca attiva delle identità»²³, pare poco condivisibile: Milano fa solamente da sfondo a una dimensione narrativa, che per essere tale ha bisogno appunto di uno spazio in cui l'azione drammatica possa attuarsi e in cui gli attanti possano agire. È lo stesso titolo, d'altronde, a richiamare una ricapitolazione, per sommi capi, delle tappe esistenziali dell'io, più che il suo «mendicare» alla ricerca di un posto nel mondo.

In *Capitoli del Romanzo*, titolo icastico di per sé, gli attori prendono parte attiva alla narrazione: sono perlopiù presenze femminili, atlete (si veda ad esempio *Donatella* o *Lezione di storia antica*), che agiscono in componimenti piuttosto ampi, dalla struttura narrativa – relitti dell'antico progetto –, in cui l'io si confronta col mondo e con l'altro, tramite principalmente strutture dialogiche. Tra tutti spicca *Cartina muta* (primitivo titolo del romanzo abbandonato), che tenta di restituire ordine (una mappa, appunto) a una città tentacolare, avvolta nelle spire delle sue sconfinite periferie; ma lo sforzo sfocia in una «cartina muta», incapace, cioè, di restituire la realtà nelle sue molteplici sfaccettature. L'esito, dunque, non può che essere tragico.

De Angelis descrive una passeggiata notturna con la poetessa Nadia Campana, suicidatasi nel 1985, un'alternativa, un'altra raffigurazione della presenza femminile, già presente in due componimenti di *Distante un padre*, «*Verso la mente*» e *Nadiella*. Ma se lì il linguaggio si presenta più concentrato, in *Cartina muta* il poeta fonde «scarto lirico e linguaggio quotidiano, epifania tragica e trama della memoria, nonché monologo e dialogo, con frammenti quasi di poesia narrativa», dandoci «le coordinate essenziali di una storia, di un'esperienza reale»²⁴, di un evento in forma narrativa. *Cartina muta* è il congedo definitivo da Nadia nella forma di un dramma teatrale.

Vita, che non sei soltanto vita e ti mescoli
a molti esseri prima di diventare nostra...
...vita, proprio tu vuoi darle

²² M. BORIO, *Metropoli e pensiero tragico: un'analisi dell'opera di Milo De Angelis*, in «Studi novecenteschi», LXXXIV (2012), n. 84, pp. 433-434.

²³ Ivi, p. 441.

²⁴ A. BALDACCI, *Milo De Angelis* cit., p. 152.

un finale assiderato, proprio qui, dove gli anni
si cercano in un metro d'asfalto...²⁵

Un'apostrofe alla «vita» occupa l'intera seconda strofa²⁶; vita intesa non soltanto come apatico susseguirsi delle funzioni biologiche dell'individuo, bensì come profonda comunione, indistinta mescolanza di «molti esseri», prima che il soggetto acquisti consapevolezza del proprio valore. Si sovrappone a una dimensione prettamente fisica, probabilmente anche erotica, l'idea di condividere con l'altro un intenso momento di fratellanza, di appartenere a un'armonia cosmica, da cui si sviluppano le singole esperienze, seguendo ognuna una traiettoria distinta. Ma è seguendo il proprio percorso che la «vita» riserva a Nadia un «finale assiderato»: la morte non solo raffredda il corpo, ma disintegra quelle relazioni naturalmente costituitesi. Un «finale» che lascia attoniti, rievocato di nuovo – e per l'ultima volta – nei suoi dettagli, ancora presenti, vividi nella memoria; che costringe gli eventi a presentarsi insistentemente «lì davanti», anzi, stavolta «proprio qui»: il deittico rafforzato traspone il passato nel presente, dove è ancora possibile vedere Nadia, con i suoi 31 anni, che la mattina del 6 agosto 1985 si getta nel vuoto dal ponte di via Corelli, sulla tangenziale di Milano, che non sconfessa mai la sua anima di città tragica.

[...] Milano torna muta
e infinita, scompare insieme a lei, in un luogo buio
e umido che le scioglie anche il nome,
ci sprofonda nel sangue senza musica. Ma diverremo,
insieme diverremo quel pianto
che una poesia non ha potuto dire, ora lo vedi
e lo vedrò anch'io... lo vedremo,
ora lo vedremo... lo vedremo tutti... ora...
... ora che stiamo per rinascere²⁷.

²⁵ TP, p. 265. Cfr. anche il quarto frammento della prima sezione: «Vita che è solo vita/ e non ci lascia prima di comprendere/ e batte sui segnatempo, sull'inverno/ intuito dalla scorsa mente. I camion/ restano lì, spirituali. Ora una città/ ci aziona il respiro» (ivi, pp. 250-251).

²⁶ Forse può sentirsi, per contrasto, l'eco dannunziana dell'apertura del primo libro delle *Laudi, Maia*: «O Vita, o Vita,/ dono terribile del dio,/ come una spada fedele,/ come una ruggente face,/ come la gorgona,/ come la centaurea veste;/ [...] non dirò io/ tutta la tua bellezza?» (cfr. G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, 2 voll., Mondadori, Milano 1984, vol. I, p. 13).

²⁷ TP, pp. 265-266. Cfr. anche il quinto frammento della prima sezione: «Ed è Milano: silenzio che chiama le cose,/ nostro diritto naturale, la stessa sensazione/ degli occhi che cercano un'orbita/ finché un passaggio obbligato tra le macerie/ ci porta il battito/ oltre l'Idroscalo, all'ombra dei reattori/ ci divide in memoria e mandragola/ ci sprofonda nel sangue senza musica» (ivi, p. 251).

È il silenzio, l'afasia, l'impossibilità della poesia che segue al «finale», che rinchiude Milano nella sua singolare oscurità, infittita dalla scomparsa della donna, in una inquietante comunione di destini, che sembrano trovare la propria ragion d'essere nello spazio ctonio. Ma proprio nel punto di massima tensione, senza soluzione di continuità nel verso, la congiunzione avvertiva spezza il discorso: la catena di iterazioni verbali al futuro riaccende la speranza, i timbri vocalici chiari stemperano i precedenti scuri e vanificano lo scontro espressionistico tra le consonanti «SCompore» e «SPRofonda». Il canto diventa pianto, un pianto di felicità, trasposto in prospettiva teleologica: «ora che stiamo per rinascere».

A questo punto, è possibile interpretare l'intera raccolta anche come una biografia del sé, poiché «*Biografia sommaria* rimanda infatti allo stesso tempo tanto alla ricapitolazione di un'intera vita, selezionando alcuni passaggi essenziali, quanto alla 'esecuzione sommaria' di una esistenza posta con le spalle al muro, sottoposta a un giudizio che sarà (deve essere) spiettato e finale»²⁸, quindi tragico. Si ricordi, comunque, che il legame biografico emergeva manifestamente anche in *Distante un padre*, con la rievocazione del padre – partito per la campagna di Russia durante la Seconda guerra mondiale e tornato grazie al prezioso aiuto di una donna – e della madre – le cui origini contadine nel Monferrato sono esaltate nell'ultima sezione, *Terre gialle*, dove, *unicum* nell'opera omnia di De Angelis, si leggono ben otto poesie in dialetto monferrino, esercizio linguistico, certamente, ma anche richiamo schietto al mondo incontaminato dell'infanzia, con evidente contrapposizione alla dimensione frenetica del presente.

In *Biografia sommaria* si dipana, insomma, una storia personale che non è svelamento del privato, bensì «approfondimento dei propri miti, portandoli in superficie, quasi in piena luce, senza addomesticarli, ma rendendoli, per converso, ancora più abbaglianti e incisivi»²⁹.

²⁸ A. BALDACCI, *Milo De Angelis* cit., p. 154.

²⁹ Ivi, p. 151.

MICHELA DAVO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA)

DALLO SPAZIO LIRICO AL PAESAGGIO PROSASTICO.
TRE LINEE LEOPARDIANE
NELLA POESIA NOVECENTESCA

Obiettivo del contributo è quello di approfondire, nel vasto panorama di forme e di modi, il progressivo smarcarsi della poesia italiana novecentesca dal codice lirico, con specifico riferimento alla descrizione e all'uso del paesaggio. Come è noto, a partire dalla rivoluzione montaliana, si è inaugurata una via di reificazione degli spazi in poesia, capace di condurre a esiti in certo senso estremi, testimoniati ad esempio dai casi di descrizione del cosiddetto «terzo paesaggio», la cui resa espressiva si situa spesso al bivio tra fatto e finzione. Tale transizione da una scenografia lirica, prettamente naturale, a un mondo contaminato dalla modernità si è concretizzata anche attraverso inevitabili mutamenti metrici e stilistici, segnati in particolare dalla propensione a un'ibridazione tra prosa e poesia che si è non di rado rivelata una delle modalità più efficaci di rappresentazione della modernità. Per circoscrivere il quadro e offrire una descrizione quanto possibile analitica, il fenomeno sarà analizzato muovendo da tre linee principali che sembrano prendere idealmente avvio da Leopardi.

L'oggetto tecnologico, da intendersi nella sua qualità di prodotto della tecnica, e dunque più come termine che come parola (secondo la nota distinzione leopardiana), è apparso sulla scena poetica italiana con discreto ritardo rispetto al panorama europeo e nord-americano. Con uno sforzo retrospettivo, si può dire che primi sintomi di una trasformazione in atto o almeno annunciata possono essere riconosciuti nella sensibilità pascoliana per il tecnicismo lessicale, soprattutto zoologico-botanico, la stessa che condusse alla nota "confutazione" del *Sabato del villaggio*. E quando, ormai in pieno Novecento, Sereni attribuisce a Montale la palma di «primo poeta nostro che abbia saputo rivelare, attraverso la propria intima problematicità, tutte le risorse di poesia che il nostro mondo moderno

racchiude»¹, lo può fare anche grazie ai molti altri scrittori, da Govoni ai Futuristi, che avevano percorso e precorso questa direzione. Ma se la presenza degli oggetti in una poesia non connotata in senso aulico era sempre stata possibile, ad esempio nella satira (ma anche qui, si profilerebbero alcune possibili eccezioni: è il caso, su tutti, di Parini), la svolta montaliana di inizio Novecento, e già magistralmente descritta da Luigi Blasucci, ha permesso di introdurre gli oggetti tecnici in una poesia di stile alto e tragico, una poesia “poetica”, nello stesso significato che la parola ‘poesia’ ha per Sereni nella recensione del 1940².

Nel contesto italiano la progressiva assimilazione dell’oggetto tecnico ha inevitabilmente contribuito a influenzare le modalità di rappresentazione del paesaggio, definitosi in seguito alla nuova attività industriale e della quale, tuttavia, non poteva non acquisire i dati di fondo: la mancanza di un linguaggio architettonico e di uno stile nazionali e omogenei; la maggiore concentrazione dell’industria al Nord; l’organizzazione del territorio in sequenze spaziali, in stanze, dai confini ben definiti; infine, la carenza di luoghi che permettessero la percezione dello sconfinato, e dunque, in certo modo, di occasioni di *Infinito* in senso leopardiano³. Nella ricerca di una cesura, inevitabilmente netta e almeno in parte convenzionale, appare

¹ V. SERENI, *In margine alle «Occasioni»*, in ID., *Lecture preliminari*, Liviana, Padova 1973, pp. 7-11, poi in ID., *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 2020, pp. 815-818, a p. 818.

² Parini, che pure viene generalmente considerato tra i poeti più oraziani del Settecento italiano, in realtà nei passaggi di maggiore impronta satirica delle odi è lontano dal modello latino e specialmente dalle sfumature conversevoli della satira di Orazio, cui preferisce uno stile più connotato in senso alto: a questo, corrisponde una netta preferenza (specialmente nelle odi civili e, con operazione parodica, nel *Giorno*) per l’ambientazione campestre, contrapposta a quella cittadina anche secondo un topos dell’epoca. Invece, il mutamento del paesaggio che è possibile registrare nel passaggio dall’orizzonte marino e ligure di *Ossi di seppia* a quello delle *Occasioni* non si riduce alla mera ambientazione: nella seconda raccolta, e ancor più nella *Bufera*, gli oggetti tecnologici e meccanici, tanto semplici quanto oramai distintivi dell’uomo moderno, vengono liberati dagli arcaismi e investiti di un potere attimale, di una capacità di suscitare delle epifanie dall’apparente sapore proustiano (ma per Montale sembra più opportuno parlare di rivelazione istantanea che di «intermittenze del cuore» o di ricostruzione del passato). A fronte di una pressoché inesistente consistenza del tema nello scenario nazionale, privo di precedenti paragonabili a quelli costituiti altrove da Baudelaire o Whitman, Montale agisce proprio muovendo dalla tradizione, e attingendo ad esempio a Dante, con comprensibile preferenza per quello petroso. In *Satura*, si registrerà per contro una forma di ritorno all’origine per cui l’oggetto tecnologico, tipico della società di massa, viene raffigurato in termini più bassi, satirici, per l’appunto («Sui nostri dialoghi muti non s’affaccia/ ‘giraffa’ o altoparlante», *A tarda notte*, vv. 1-4). Sull’argomento si rimanda a L. BLASUCCI, *Montale, Govoni e l’oggetto povero*, in «La rassegna della letteratura italiana», XCIV (1990), pp. 43-63, poi in ID., *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2022, pp. 15-47 e a G. MAZZONI, *Forma e solitudine. Un’idea della poesia contemporanea*, Marcos y Marcos, Milano 2002.

³ Cfr. almeno F. PURINI, *La misura italiana dell’architettura*, Laterza, Roma-Bari 2008, con particolare riferimento alle pp. 90-97 e 101-102.

evidente il ruolo della Rivoluzione industriale nella definizione di questo nuovo paesaggio, prima del quale lo spazio della poesia poteva essere soltanto uno spazio lirico.

Anche in quest'ottica, Leopardi risulta figura centrale e di snodo nel quadro della riflessione italiana sulla modernità e sul paesaggio moderno. Con sintesi forse brutale, è possibile dire che Leopardi sia stato se non il capostipite almeno il principale rappresentante di due linee di declinazione del paesaggio in poesia, entrambe (in diverso modo) accolte e poi sviluppate nel Novecento, sia pure con esiti divergenti; e in tal senso si può forse ipotizzare la sussistenza di una "funzione Leopardi". La prima linea, che ha conosciuto molta fortuna e che è stata privilegiata dalla critica, è quella che possiamo definire romantico-idealista e che, sviluppata sostanzialmente attorno a una lettura per così dire trascendentale dell'*Infinito*, ha portato lettori e interpreti a citare Schiller, Schelling e Fichte.

La seconda linea, meno apprezzata, è quella del Leopardi nomenclatorio: una direttrice che, pur sembrando perdente dal punto di vista storico (in quanto talora esibitamente antimoderna), non è meno rilevante o potenzialmente produttiva. Quando, nella *Palinodia al marchese Gino Capponi*, Leopardi nomina alcuni oggetti tecnici della modernità, compie un'operazione satirica che in prospettiva sincronica può riuscire misoneistica, ma che di fatto, se considerata su più vasta scala (l'«onda più lunga» di cui parlò Luporini) scavalca le inquietudini romantiche e apre la strada a Gozzano⁴. In questo senso, Leopardi rappresenta quindi un crocevia fondamentale, perché se da un lato sembra offrire la possibilità di isolare all'interno della tradizione poetica un capovolgimento del paesaggio *a parte subiecti*, dall'altro, attraverso la critica della modernità, rivela una profonda e lucida comprensione dei mutamenti in corso.

All'estremo contemporaneo della nostra storia letteraria, il primo Milo De Angelis costituisce un esempio della persistenza di una simile linea oggettuale. Anche per questo, in *Somiglianze*, De Angelis può fare catalogografia senza la necessità di legittimarla per mezzo dello stile satirico, ma ciò è possibile perché il catalogo era già stato perfettamente integrato nella lirica

⁴ La celebre definizione di Luporini si trova all'interno del saggio *Leopardi progressivo* pubblicato inizialmente in C. LUPORINI, *Filosofi vecchi e nuovi*, Sansoni, Firenze 1947, e poi parte dell'opera eponima (ID., *Leopardi progressivo*, Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 3-103, la citazione è a p. 103. Si rimanda inoltre alla nota iniziale, *Avvertenze. Dal 1980 al 1992*, per approfondimenti di natura editoriale sul saggio e per constatazioni di respiro più ampio sugli studi che, a partire dal 1947, sulla scia di un rinnovato clima storico-sociale, hanno contribuito a segnare una svolta importante negli studi leopardiani; ivi, pp. IX-XVI). Il caso della *Palinodia al marchese Gino Capponi* pone alcune questioni: l'eccentricità del genere epistolare, la collocazione del componimento all'interno del libro dei *Canti*, le rilevanti differenze stilistiche rispetto ai pur affini versi *Al conte Carlo Pepoli*.

da Pascoli e da Montale, per esempio. De Angelis può perciò raccontare, senza temere di fare prosa, di come «[...] i camion/ passano lentamente, carichi,/ in fondo alla curva/ e i muri di queste case, l'odore di cucina [...]»⁵.

Del resto, la percezione di un processo di disumanizzazione del paesaggio urbano perfino anteriore agli sconvolgimenti industriali era stata manifestata dal Leopardi ventiquattrenne, che il 3 dicembre 1822 scriveva alla sorella Paolina (sono parole celebri):

Tutta la grandezza di Roma non serve ad altro che a moltiplicare le distanze, e il numero de' gradini che bisogna salire per trovare chiunque vogliate. Queste fabbriche immense, e queste strade per conseguenza interminabili, sono tanti spazi gittati fra gli uomini, in vece d'essere spazi che contengano uomini⁶.

Lo spaesamento leopardiano, dettato dalla scoperta di una città enorme ma vuota, senza gli uomini, per certi versi anticipa i pur diversissimi paesaggi post-industriali di Milo De Angelis, dove la presenza umana è secondaria rispetto a quella delle entità inorganiche: si tratta di paesaggi costituiti da immateriali, da immagini e non più da meri oggetti, ma da oggetti dapprima divenuti idee e poi svuotatisi delle idee stesse. Franco Purini, ne *La misura italiana dell'architettura*, sostiene che questa seconda rivoluzione paesaggistica, ancora in atto, abbia reso tanto l'architettura pura comunicazione, quanto la città una spettacolarizzazione dell'architettura, una sorta di parco tematico in cui il vero e il falso sono indistinguibili e talvolta inscindibili, e dove l'immagine ha preso il posto della realtà⁷. Come l'architetto, il poeta è diventato *auctor* della nuova realtà e deve trovare il modo di cantare un paesaggio che da un lato è disseminato di oggetti tecnici, e dall'altro è già incline alla loro trasfigurazione in concetti e simulacri. De Angelis pare averlo chiaro quando scrive, sempre in *Somiglianze*: «[...] come questi marciapiedi/ che tentano di dividere/ ma uniscono alle automobili [...]»⁸, manifestando attenzione per un paesaggio in cui l'uomo non ha più valore dell'oggetto, ma gli è quantomeno pari. Anche per questo, la Milano di *Somiglianze*, pubblicato nel 1976, è già un paesaggio successivo rispetto a quello che Giovanni Raboni ricorda nel suo *Autoritratto 1977*:

⁵ M. DE ANGELIS, *La lentezza*, vv. 24-27.

⁶ G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1998, vol. I, pp. 575-577, a p. 576.

⁷ F. PURINI, *La misura italiana dell'architettura* cit., pp. 84-85. Sono constatazioni che, pur declinate all'interno di una prospettiva d'altro tipo, ricordano certe teorizzazioni di J. Baudrillard e G. Debord.

⁸ M. DE ANGELIS, *Dove tutto è in relazione*, in ID., *Somiglianze*, Guanda, Modena 1976, p. 79, vv. 18-20.

Quando io sono nato [...], a Milano, i miei genitori abitavano in via San Gregorio. [...] dalla finestra della stanza dove dormivo con mio fratello più grande si guardava su un terreno vago che ricordava la periferia anche se, in realtà, non eravamo in periferia⁹.

Via San Gregorio, oggi, si trova in una zona centrale della città, tra Porta Venezia e Repubblica, in un quartiere borghese. La sensazione di essere in periferia, provata da Raboni attorno agli anni '40, e risoltasi (da un punto di vista architettonico) con la forsennata attività edilizia dei successivi anni '50 e '60, è diventata però la cifra distintiva di molte aree della Pianura Padana e del loro paesaggio, trasformatosi in una gigantesca città diffusa, una città atopica dai confini aperti, una sterminata periferia, secondo una formulazione proposta ancora da Franco Purini che ha trovato in poesia numerose conferme¹⁰.

La Milano di *Somiglianze* è già una città-periferia, tanto che De Angelis può raccontarla con queste parole: «È scomparsa l'ombra delle case/ in questo esterno di autocarri e di calce/ e lo spazio è troppo/ perché le parole siano lì», (*Solo compenso a questa perdita non ti sia dato conoscere i limiti precisi di ciò che hai perso*, vv. 9-12); è una città in cui il poeta può, per un verso, descrivere gli oggetti e i luoghi tecnici che vi vede, e, per un altro, già generare paesaggi fittizi, muovendo dagli stessi oggetti svuotati sia del loro significato tecnico sia di quello metaforico, e dunque divenuti irreali (sembra dirlo De Angelis stesso in alcuni versi de *La frazione*, «[...] Le luci tremano, nella vetrina/ e vorrebbero entrare in un significato», vv. 2-3). Si tratta, talvolta, di oggetti-contenitori, con cui il soggetto può instaurare una conversazione umana, che pare invece impossibile intrattenere con altre persone, come ad esempio in *Questo o qualcos'altro* («[...] e qui la facilità l'incredibile/ facilità del racconto (le sue, "queste"?)/ contro la verità/ che ieri/ si sarà detta da sola, tra il pettine/ e lo specchio», vv. 9-14). Tutto questo al punto che la soggettività rischia di venire riversata in modo assoluto all'interno dell'oggetto, trasmutando in altro da sé e in altro rispetto all'oggetto stesso («"resteremo nelle nostre cose"», è scritto in *Questo poco*, v. 29).

Secondo un procedimento analogo, tanto il paesaggio quanto il soggetto di *Somiglianze* possono essere irreali, a patto che nel testo vi sia comunque almeno un elemento che dia contorni umani alla narrazione (che non è mai totalmente fittizia): ci sono infatti paesaggi reali abitati da soggetti ipotetici, per cui si vedano a titolo d'esempio i versi «Fingendoci veri/ anche fuori,

⁹ G. RABONI, *Autoritratto 1977*, in «L'approdo letterario», XXII (giugno 1977), nn. 77-78, poi in ID., *Tutte le poesie*, a cura di R. Zucco, 2 voll., Einaudi, Torino 2014, vol. I, pp. V-XI, a p. V.

¹⁰ F. PURINI, *La misura italiana dell'architettura* cit., p. 106.

nelle strade [...]» (*Un secondo*, vv. 9-10), «Qui è falso/ anche chi esiste [...]», (*Il sorriso*, vv. 5-6), «Certo, eri già falsa, coi capelli corti, anche tu/ ma bisognava credere/ e mentivamo nella realtà necessaria [...]» (*La vincitrice*, vv. 1-4); e ci sono poi soggetti che si muovono in spazi ingannevoli, apparenti, come nella poesia *Un* («Lo sforzo era per diventare reale/ ma il mondo dei luoghi e delle misure/ martedì mattina/ non può/ perché rifiuta il passo qualunque», vv. 1-5), oppure in paesaggi che cercano di resistere all'epoca post-industriale e all'elusione della forma viva («[...] mentre fuori, tra i semafori, l'europa/ che ha inventato il finito/ resiste/ lontana dall'animale, difende/ concetti reali e irrilevanti/ lungo le autostrade, nel tempo lineare/ verso un punto/ e gli occhi non si chiudono contro le cose [...]», *Ogni metafora*, vv. 6-12).

Gli oggetti di De Angelis, che definiscono e deliniano il paesaggio, non sono già più quelli di Montale, che hanno sdoganato l'acquisizione della tecnologia e dei suoi portati all'interno dell'universo lirico: sono, piuttosto, elementi di un paesaggio in cui la forma tende a perdere non solo significato, ma anche il proprio significante, andando nella direzione di una realizzazione possibile solo grazie alla mediazione delle facoltà immaginative del soggetto.

Un'altra conferma poetica di questo paesaggio post-industriale, schiacciato su una periferia estesa, viene da Elio Pagliarani. Alla voce *Pagliarani Elio*, nell'*Autodizionario degli scrittori italiani*, racconta di come la sua città natale, Viserba, sorta sulla spinta di un'attività industriale ottocentesca, sia stata poi inglobata da Rimini, perdendo il proprio centro e diventando una Rimini nord, riplasmata dal turismo estivo e dal suo paesaggio di alberghi e pensioni¹¹. In un primo momento, a dividere Viserba da Rimini sarebbero state la cosiddetta «Pantira», una striscia di sabbia con poca vegetazione, e alcune abitazioni di fortuna. Questa linea di confine, reale e involontaria (forse perfino inconsapevole) ricorda per molti versi il parco Ravizza de *La ragazza Carla*, ambientata in una Milano dai confini architettonici chiari: il centro città è segnato dall'ombra del Duomo, e via Ripamonti, che conserva qualcosa di agreste, non è ancora diventata periferia. La «Pantira», le abitazioni di fortuna e il parco Ravizza possono nella loro dimensione ibrida essere considerate delle anticipazioni poetiche della definizione di terzo paesaggio proposta da Gilles Clément nel 2004¹², con modalità e tempisti-

¹¹ Cfr. E. PAGLIARANI, *Pagliarani Elio*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Leonardo, Milano 1990, pp. 249-251, poi in ID., *Tutte le poesie. 1946-2011*, a cura di A. Cortellessa, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 475-476 (ma per ulteriori ragguagli si veda anche la nota al testo alle pp. 520-521).

¹² G. CLÉMENT, *Manifesto del Terzo paesaggio* [2004], a cura di F. De Pieri, Quodlibet, Macerata 2005.

che che riportano alla mente la celebre considerazione di Adorno secondo cui le forme dell'arte registrano la storia degli uomini con più esattezza dei documenti. Il terzo paesaggio di Pagliarani assume la funzione della soglia, della porta simmeliana che la città diffusa annulla. Ma l'operazione di Pagliarani è interessante anche per un secondo motivo: la metrica e la sintassi poetica della *Ragazza Carla* non si limitano ad accogliere il paesaggio prosastico, ma in certo senso si lasciano modellare dallo stesso, rinunciando alla più tradizionale forma poetica e traducendosi in un poemetto, lontano dalla lirica moderna anche per ragioni di lunghezza e più sensibile a tentazioni per l'appunto prosastiche.

C'è però, per tornare un'ultima volta a Leopardi, una possibile terza linea di rapporto con il paesaggio, che può essere considerata una costola della prima, ossia quella riconoscibile nell'*Infinito*. Quest'ultima linea ha dinamiche ed esiti mnemonico-memoriali, perché lavora sostanzialmente sull'interpretazione del paesaggio a partire da sensazioni individuali che sono quasi sempre legate a parole chiave («ricordanza»; «anniversario»; etc.): per riprendere una formula che Leopardi stesso utilizza per descrivere gli *Idilli*, sono «avventure storiche dell'animo»¹³. A ben vedere in effetti, l'*Infinito*, che può suggerire (e ha suggerito) interpretazioni all'insegna della contemplazione panica, mistica del paesaggio, non ha in realtà sbocchi analoghi nella restante produzione leopardiana, nella quale rimane sostanzialmente isolato; mentre ne ha quella linea che da *Alla luna* va sino alle *Ricordanze*. È probabilmente lungo questa direttrice che si situa buona parte dell'ambientazione poetico-paesaggistica di Vittorio Sereni, in cui il paesaggio ha spesso un valore commemorativo: è il caso, per fare alcuni esempi, dell'autostrada della Cisa, delle strade di Creva e di Zenna, della Brescia di *Mille Miglia* e di *Anni dopo*, di Bocca di Magra, di Parma, città dell'amico Attilio Bertolucci. Ma queste sono, appunto, altre strade.

¹³ Si cita dal XII dei *Disegni letterari*, ora riproposto come XIV nella recente edizione 2021; cfr. G. LEOPARDI, *Disegni letterari*, a cura di F. D'Intino, D. Pettinicchio e L. Abate, Quodlibet, Macerata 2021, p. 214.

MARTINA DI NARDO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “G. D’ANNUNZIO” DI CHIETI-PESCARA)

LA MESSA A PUNTO DELLA «RIDUZIONE DELL’IO»
NE IL CUORE ZOPPO DI ALFREDO GIULIANI

L'intervento intende analizzare la «riduzione dell'io», che Giuliani identifica come unica categoria pre-testuale predicabile trasversalmente per le eterogenee esperienze dei Novissimi, in relazione – ma relazione problematizzata – alla possibilità di applicare a tale «riduzione» il significato di una messa in crisi di quello che la narratologia definisce «autore implicito». La prima raccolta di Giuliani, Il cuore zoppo, ponendosi a cavallo tra l'esperienza della lirica nuova e quella novissima, è campo d'indagine fertile relativamente ai meccanismi che regolano la messa a punto di tale «riduzione». Se, sulla scorta del recente Theory of the Lyric di J. Culler, la riconquista da parte della lirica di un terreno autonomo di produzione e interpretazione, pur entro un confronto con le teorie narratologiche, passa attraverso il riconoscimento del suo slegarsi dall'essere prodotto della «voce piena di un locutore»-narratore (nelle parole di P. Giovannetti), mi sembra che Il cuore zoppo possa essere esemplare in tal senso: ridurre l'autore implicito genera infatti, come contropartita in positivo, «l'ultima possibilità storica di esprimersi soggettivamente», e dunque liricamente in senso proprio.

La lettura che intendo in questa sede proporre della prima raccolta di Giuliani, il *Cuore zoppo*¹, si lega alle più recenti prospettive di ricerca riguardo lo statuto dell'io lirico, che negli ultimi anni hanno conosciuto un rinnovato, e in parte anche innovativo, interesse, e non solo in Italia, anche sotto la spinta delle aperture delle teorie narratologiche all'analisi del testo poetico.

In uno dei più recenti studi italiani dedicati allo statuto dell'io in poesia, la miscellanea *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, il saggio introduttivo di Christine Ott fissa i cardini

¹ A. GIULIANI, *Il cuore zoppo. Con sette versioni da Dylan Thomas*, Magenta, Varese 1955 (d'ora in poi CZ).

dell'indagine entro le due categorie «connesse» ma «non totalmente coincidenti» della «soggettività» e della «autenticità»²; sugli stessi concetti si riflette del resto anche in ambito tedesco e americano relativamente all'applicazione delle teorie narratologiche alla poesia (nello specifico inglese)³. Tuttavia, a differenza di quanto accade in ambito tedesco e americano negli studi sulla poesia inglese, che legano a stretto filo la lettura narratologica della poesia, e i concetti di *soggettività*, *identità* e *coscienza*⁴, a teorie cognitive e «psico-antropologiche», come messo in evidenza da Paolo Giovannetti⁵, nel volume *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico* non si abdica a una prospettiva propriamente ermeneutica che analizza la voce che dice io in poesia nel suo edificarsi testuale, e cioè nel suo costruirsi o decostruirsi dentro le maglie della dizione-strutturazione poetica: si evitano pertanto quei rischi di totale inglobamento della poesia nel concetto generale di *narrativity*, rischi riguardo ai quali mette in guardia sempre Giovannetti nella sua articolata recensione al volume di Culler. Con i termini «soggettività» e «autenticità» Christine Ott si riferisce, rispettivamente, al «punto di vista unico, irripetibile, singolare» dentro la lirica da una parte e alla «coincidenza di io lirico ed io empirico»⁶ dall'altra, incrinata nella loro reciprocità relazionale dalle poetiche novecentesche (e forse già ottocentesche), a partire dalla parcellizzazione vociana dell'identità, passando per la cancellazione futurista dell'io lirico, per la montaliana necessità di un tu che sopperisca al «delirio d'immobilità» dell'io, per le «interposte persone», propriamente finzionali, del secondo Novecento (la definizione come è noto è di Enrico Testa⁷) fino alle poetiche che fanno idealmente capo alla lezione fenomenologica banfiana e anceschiana: la linea post-montaliana della poesia *in re* fatta propria dalla lirica *Lombarda* e la Neoavanguardia.

² Cfr. C. OTT, *Introduzione* a AA.VV., *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di C. Ott, D. Frasca e C. Luderssen, Cesati, Firenze 2015, pp. 7-14.

³ Mi riferisco, per citare solo alcuni studi, a E. MULLER ZETTELMAN, M. RUBIK (a cura di), *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*, Rodopi, Amsterdam-New York 2005; a P. HÜHN, J. KIEFER (a cura di), *Narratologia. The Narratological Analysis of Lyric Poetry. Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*, trad. di A. Matthewst, De Gruyter, Berlin 2005; e al più recente J. CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge-London 2015.

⁴ Cfr., per esempio, S. COELSCH-FOISNER, *The Mental Context of Poetry. From Philosophical Concepts of Self to a Model of Poetic Consciousness (Ethos - Mode - Voice)*, in E. MULLER ZETTELMAN, M. RUBIK (a cura di), *Theory into Poetry* cit., pp. 57-79.

⁵ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Narratologia vs Poetica. Appunti in margine a Theory of the Lyric di Jonathan Culler*, in «Comparatismi», I (2016), pp. 33-39.

⁶ C. OTT, *Introduzione* cit., p. 11.

⁷ Cfr. E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

Mi ha sorpresa l'assenza nel volume di un saggio specificatamente dedicato a Giuliani e ancor più il fatto che egli non sia nemmeno citato, nonostante sia il teorico di quella «riduzione dell'io» individuata forse come unica categoria pre-testuale, o comunque una delle pochissime, che sia predicabile trasversalmente per le eterogenee esperienze dei *Novissimi*, per quanto poi anch'essa declinata in maniere affatto specifiche e poeticamente individualizzanti.

Anche questa assenza mi ha spinto ulteriormente a indagare le modalità non solo applicative ma propriamente costitutive (e cioè *strutturanti*, per usare un termine caro a Giuliani e alla Neovanguardia) di quella riduzione dentro la «prassi» poetica di Giuliani, e non nel momento in cui quella riduzione si è già fissata come nucleo inalienabile della sua lirica, ma nel momento in cui si origina dall'incontro-scontro con altri momenti statutari della definizione dell'io lirico propri delle poetiche novecentesche precedenti e contigue.

Mi riferisco soprattutto al passaggio dai *Lirici nuovi* ai *Novissimi*, che mi pare caratterizzarsi⁸ tra le altre cose, e forse soprattutto, proprio per il diverso trattamento riservato alla categoria dell'enunciazione lirica, dalla quale dipendono per diretta implicazione le diverse possibilità non solo di pronuncia poetica (“chi e come dice io?”) ma anche di (re)istituzione o (ri)costruzione della realtà cantata che si misurano con le macro-tipologie dell'evocazione, dell'oggettualizzazione e del contatto: mi riferisco ovviamente alla notissima distinzione che Anceschi pone a fondamento della lirica *nuova* tra «diafana analogia» e «corposa allegoria»⁹, cui Giuliani oppone e insieme giustappone la possibilità interpretativa e creativa del “contatto”¹⁰.

⁸ Come già ho avuto modo di notare di recente nel mio intervento al Convegno “Alfredo Giuliani. Poesia, critica, arti visive”, tenuto nel maggio 2022 e di cui sono in uscita gli atti.

⁹ Cfr. «“It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works”, ha detto qualcuno, e tutto il nostro studio, per diversissime vie, ci portava alla speranza dell'Immagine, di una immagine, dico, che confida nelle possibilità poetiche della presenza degli oggetti, e che preferisce la corposa allegoria alla diafana analogia» (L. ANCESCHI, *Prefazione a Linea Lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Magenta, Varese 1952, p. 10).

¹⁰ Cfr. «Nessuno di noi vuole dimostrare o limitarsi a denunciare alcunché: ognuno ha coltivato senza pietismi la propria capacità di *contatto* con le forme linguistiche della realtà»: A. GIULIANI, *Introduzione a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Id., Rusconi e Paolazzi, Milano 1961; si cita dalla riedizione Einaudi, Torino 1978 [1965], corredata di una ulteriore nuova *Prefazione* sempre firmata da Giuliani, p. 16 (corsivo mio); d'ora in poi rispettivamente *Introduzione* (1961) e *Prefazione* (1965); Giuliani torna più compiutamente sul concetto di contatto nel 1965, legandolo non più semplicemente al superamento della poesia neo-crepuscolare e pasoliniana dei «contenuti» – cfr. *ibidem* – ma più in generale a una nuova concezione «schizofrenica» della realtà e dell'io, in cui, con estremizzazione della matrice fenomenologica, «sono altrettanto impossibili la soggettività e l'oggettività del mondo», se non nella forma del contatto non aprioristico tra un io jungghianamente allacciato alla propria dimensione umbratile, e puramente ingaggiata in rapporto emotivo attivo con il dato esterno, e una realtà come registrazione esperienziale anti-aprioristica: «Essendo la poesia non tanto una forma di conoscenza

Cosa comporta liricamente e in merito alla messa in opera dell'io, e della sua riduzione, la nozione di contatto? E in che modo corregge, anche in virtù della sua natura fenomenologica, i domini dell'io, e dunque anche dell'evocazione e dell'oggettualizzazione che pure resistono, in maniere diverse, nella prima raccolta di Giuliani? Sono queste le domande a cui il presente studio tenta di dare una qualche, seppur provvisoria, risposta, anche in relazione, ma problematizzata, con i recenti studi americani.

La «riduzione dell'io» messa in opera da Giuliani, e solo fugacemente teorizzata nelle due introduzioni ai *Novissimi* è infatti non tanto nella trama lessicale o grammaticale (per esempio in un io disseminato nel *noi*, o in un io che trova i suoi correlativi negli epifenomeni del reale), com'era già nella poesia vociana (si pensi solo al «forse vado mineralizzandomi» di un *Truciollo* sbarbariano) ma nella progettazione strutturale che disvela la scollatura tra io empirico e io lirico, ironicamente enfatizzandola (come avverrà, per esempio, con le maschere attoriali sanguinetiane) o cancellandola. Si tratta a ben vedere, come ha messo in luce Stefano Colangelo, di una scollatura appartenente all'intera esperienza della lirica occidentale, a partire da Cavalcanti, e lo stesso concetto di «io lirico», da quando è stato introdotto da Margarete Susman nel saggio *L'essenza della lirica tedesca moderna* del 1910 valeva proprio a formulare la distinzione tra io individuale e io della poesia¹¹. La riduzione dell'io significa allora per Giuliani destituire quella soggettività fittizia che dice io in poesia, e poco ha a che vedere con la parcellizzazione dell'io di matrice vociana, e ancora agente in Montale, per la quale l'io autoriale fa dell'io lirico insieme il soggetto e l'oggetto della propria pronuncia lirica (come del resto accade anche quando non è la riduzione dell'io a essere messa in poesia ma il suo titanismo evocativo, spiegato o residuale, come accade nella linea propriamente novecentista della poesia dello scorso secolo).

Cancellare quel patto finzionale costitutivo della lirica fin dalle sue origini significa allora per Giuliani intervenire sui processi costruttivi e strutturali che presiedono all'atto poetico, ridefiniti, e anch'essi ridotti, per mezzo di quell'«inclinazione a far parlare i pensieri e gli oggetti dell'esperienza» non prestando loro la voce come fa l'io lirico montaliano (sono parole di Giuliani¹²), ma trasformando gli oggetti da correlativi in

quanto un modo di *contatto*, i suoi rapporti con l'ombra sono probabilmente un “venire a capo”, sia pure provvisorio e ambiguo, di quella realtà che l'ippocampo, il “visceral brain” collegato con la vita ideativa e i processi emotivi, filma ininterrottamente», cfr. *Prefazione* (1965), pp. 7-8, a p. 8 (corsivo mio).

¹¹ Cfr. S. COLANGELO, *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Mondadori, Milano 2009, p. 5.

¹² Cfr. «Il poeta [*scilicet* Montale] è padrone delle cose, non degli oggetti; ha uno schietto gusto analitico narrativo, ma una fantasia da metafisico simbolista» (A. GIULIANI, *Il fantasma di Montale* (1965), in ID., *Immagini e maniere*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 40).

esperienziali e parificandone così lo statuto con quello dei pensieri stessi. È in tal senso che la riduzione non significa allora «nascondere la [...] soggettività», ma costituisce anzi l'«ultima storica possibilità di esprimersi soggettivamente»¹³.

La lirica *Io fo per te un campo d'erbe canute* mi sembra esemplare del processo attraverso il quale si mettono a punto i meccanismi di riduzione dell'io:

Io fo per te un campo d'erbe canute
 E di cruda ortica
 Con lo splendore d'ottobre
 E come per una merenda
 Tovaglia nuda
 Noi vi stendiamo la nostra giovinezza.

Sull'amorosa collina
 Sciamava la bandiera del riposo
 E la banda dei ragazzi gioca guerra.

Io fo per te un vespro di colombe
 Nel vento di serpi
 Col favore della sera,
 E delle bocche nostre
 Per ogni grido di questa scena
 Una polpa che nutre.

Modellato per morire
 Tu, domani remoto,
 Con duplice forza
 Questo volo precipiti in pietra
 E guidi nel murmure degli astri
 La mano del cieco maestro
 Sull'amorosa collina¹⁴.

Nonostante non tra i più riusciti della prima raccolta, è un testo decisamente interessante per il suo scoprire, in un sarcastico gioco di sovrapposizioni tra io autoriale e io lirico, l'impossibilità della sopravvivenza di una *finzione* lirica: chi è che in questa poesia dice «io» in maniera tanto sorprendentemente perentoria, data la concretezza esibita del verbo fare (cioè *poiein*) e l'anafora di «Io fo per te» alla prima e alla terza strofe? Quello che a prima vista parrebbe un io lirico tradizionale, che crea un canto per un tu dietro

¹³ *Introduzione* (1961), pp. 21-22.

¹⁴ *CZ*, p. 13.

il quale sembra celarsi la donna oggetto d'amore, un io al quale si oppone in conclusione l'inesorabilità della trascorrenza a cancellarne la voce e il volo lirico (altra immagine propria della tradizione pre-ermetica ed ermetica), si rivela a ben vedere l'oggetto di un *requiem* che ne decreta la morte in quanto feticcio e surrogato di un io autoriale pre-esistente a lui e al testo. Il «cieco maestro» in conclusione della lirica si invola infatti, con la sua mano e la sua arte creatrice, sparendo nel «mormure degli astri», con declinazione tragica della ripresa da Eliot della figurazione del poeta-vate Tiresia: in *The Waste Land*, pur nella riduzione a voyeur impossibilitato ad agire sul reale, egli valeva comunque a registrare e denunciare, con la sua sola presenza come voce narrante alternativa, lo svilimento in annoiato consenso e libido inumana dell'atto sessuale tra una dattilografa e un uomo foruncoloso. Qui invece il volo lirico è precipitato e metamorficamente concretato in pietra e con forza uguale e opposta il poeta è privato di dimensione identitaria e sopravvive solo nella sineddoche della mano, perdendo persino la sua voce nell'indistinto mormorare degli astri.

Gli indizi di questa contraffazione parodica della costruzione di un poema d'amore sono disseminati all'intero del testo a più livelli, soprattutto quelli della «discontinuità del processo immaginativo» e della «violenza sui segni» che sono, nelle parole stesse di Giuliani, due dei caratteri con cui la «poesia schizomorfa contemporanea prende possesso di sé e della vita»¹⁵. Al cortocircuito messo in atto nella poesia, che si consuma poi nell'ultima strofe, concorrono per esempio l'aggettivo «canute» riferito a «erbe» e la coppia aggettivo-sostantivo «cruda ortica». La creazione poetica di un luogo mitico-edenico è infatti ostacolata dall'immagine ossimoricamente difficile dell'«erba canuta», nella quale non solo l'erba è, con distorsione denotativa, bianca, ma anche connotativamente vecchia: siamo qui lontani dal *dérèglement* espressionistico nell'allegorizzare, con la figurazione, la cronicità della prossima fine dell'erba come della stessa dizione lirica tradizionalmente affidata a un io cantore. Anche l'immagine felice e sottilmente erotica della «tovaglia nuda» della «giovinezza» è incrinata di nuovo, a livello fonico, dalla rima interna cruda-nuda. Il ritmo disteso e il lessico piano della terzina allo stesso modo sono investiti dalla semantizzazione di un'interferenza che cancella il riposo con la banda dei ragazzi che giocano alla guerra (sintomatica la cancellazione della preposizione che già va verso l'asintattismo). L'immagine richiama apertamente i «bambini guerrieri» di *Concerto in giardino*, ma la fisicità fenomenologica dell'immagine sereniana qui già sfuma in una (ri)fondazione tutta intra-poetica della realtà, in questo

¹⁵ Cfr. *Introduzione* (1961), pp. 19-20.

caso con scopo chiaramente ironico: la «guerra» non è qui minaccia storica esterna ma è concretata interamente dentro una figurazione poetica che si crea da sé le proprie minacce. E una nuova minaccia viaggia anche sull'alito del «vento di serpi», che travalica il canonico riferimento sonoro e fonico al fruscio del vento, tipicamente lirico, e conferisce un tono sinistro che avverte proprio di un possibile raggio, stante la serpe come allegoria di inganno e demoniaca seduzione (inganno disvelato infatti dall'explicit, in cui non a caso la prima persona è sostituita dalla terza che, con Benveniste, «rappresenta [...] il membro privo di demarcatore della correlazione di persona»¹⁶).

Si costruisce pertanto nel testo una nuova messinscena in cui l'io tradizionalmente lirico e il tu suo diretto referente (nel sintagma «io fo per te») si svuotano fissandosi in meri gusci pronominali, come se la terza persona della conclusione agisse retrospettivamente, e sta al lettore riempirli di referenti di secondo grado, scoperto il tranello che l'autore gli tende: e allora il guscio vuoto dell'io si colma della voce dell'autore astratto e quello del tu del lettore stesso, in una *mise en abyme* del ruolo finzionale dell'io lirico, o del «parlante-narratore» – per usare una definizione narratologica. E mi pare di trovare una possibile conferma di questa ipotesi nell'analisi di Francesco Muzzioli, soprattutto quando afferma:

L'aggancio *antropomorfo*, che riporta la scrittura all'autore e al suo *alter ego* viene interrotto dall'avanguardia che comunica, ossia “mette in comune” [...] piuttosto un oggetto spaesante, defunzionalizzato, enigmatico. Non che l'autore venga eliminato, anzi, tutt'altro. Il soggetto rimane fondamentale, ma è il soggetto dell'enunciazione a sottrarre prerogative al soggetto dell'enunciato o, per meglio dire, a riprendersi le sue, per solito nascoste. [...]

Il soggetto abbandona la funzione espressiva per assumere chiaramente una funzione operativa¹⁷.

E in questa *funzione operativa* poi il soggetto andrà anche oltre nell'esperienza neoavanguardista, fino ad arrivare a quello «scrivere in condizione segnica» che Giuliani così definisce:

La consapevolezza teorica di che cos'è la scrittura tende a identificarsi con l'esperienza sensibile del guardarsi scrivere, e scrivere un certo metodo di leggere ciò che si viene formando non soltanto sulla pagina, ma su quel simultaneo rovescio che è l'essere guardati dal linguaggio. [...] Lo scrittore diventa un semplice vettore grammaticale che ignora leggi e destinazione del messaggio. Scrivere in condizione

¹⁶ É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale* [1966], il Saggiatore, Milano 2010, p. 306.

¹⁷ F. MUZZIOLI, *Il gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odadek, Roma 2013, p. 22.

segnica vuol dire sentirsi sostituiti, attraversati nell'attraversare una natura, diventare termini di una significazione discontinua ma incessante¹⁸.

Già nel *Cuore zoppo*, tuttavia, accanto a reviviscenze dell'io lirico tradizionale, e confondendosi con esse, capita di trovare un io che coglie se stesso nel momento in cui trapassa «in quel simultaneo rovescio che è l'essere guardati dal linguaggio», facendosi di quello mero «vettore grammaticale»:

[...] Lo scrimolo del mare, oltre di me
Nel mio canto si sporge.

Segreto è il lavoro che a farmi l'occhio sereno
Nomina il mare distante. [...]

Io vedo le mie parole
Le mie terre brucate dal silenzio mortale, schierarsi
Lungo l'ultima ora del giorno tormentato di vele,
E rievocarmi¹⁹.

Qui l'individuazione da parte di Giuliani della «vita» già come «scrittura» e della «scrittura» come un «forzare» la vita «a risciversi» «scompigliando e rimontando i segni memoriali in nessi inediti»²⁰, in processi accumulatori, seriali e tutt'altro che laconici, rovescia i termini dell'opposizione parola-silenzio, vita morte rispetto alla tradizione poetica precedente: non è l'io a stagliare una parola contro il nulla (come accadeva ancora, per esempio, nel *Diario sereniano*) ma è il silenzio-morte a brucare i pascoli della scrittura-vita senza mai poterli fagocitare interamente. È così che anche la morte, il nulla sono riassunti in poesia non in senso dialettico rispetto alla vita-lingua (ma nel *Cuore zoppo* questo processo è appena agli inizi) ma per via inclusiva, contro l'espunzione cui la costringe il mondo post-industriale²¹. Trovare un senso positivo alla morte²² è un altro elemento che sottolinea allora la cancellazione non solo del tono elegiaco ma di quell'io che lo pronunciava liricamente, per retrocedere (tutta qui mi pare la questione della «riduzione») a quel lasciarsi attraversare dalla lingua, vero e unico dominio di esistenza possibile per l'uomo e per la realtà, per il soggetto lirico e il suo oggetto, parificati come «esseri-di-linguaggio».

¹⁸ A. GIULIANI, *L'avventura dentro i segni*, in ID., *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano 1977, pp. 21-22.

¹⁹ *I giorni aggrappati alla città*, in CZ, p. 12.

²⁰ *Prefazione* (1965), p. 12.

²¹ Cfr. A. GIULIANI, *La poesia, che cosa si può dire* [1962], in ID., *Immagini e maniere* cit., p. 149.

²² Ma in «stato areligioso», cfr. *I novissimi* cit., p. 72.

GABRIELLA DIOZZI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

«CI TOCCA VIVERE IL NO»: LEZIONE DI FISICA
DI ELIO PAGLIARANI

La proposta di comunicazione nasce dal lavoro di tesi di chi scrive e analizza il percorso costitutivo dell'opera che segna il punto di svolta nella poetica di Elio Pagliarani: Lezione di fisica (1964). Lezione di fisica è edita da Scheiwiller nel 1964 ed è costituita da sei componimenti sotto forma di lettere ad amici e conoscenti del poeta. Il tentativo dichiarato dell'autore è quello di affrontare questioni teoriche e tecniche in merito all'acceso dibattito degli anni Sessanta sul ruolo e sul significato della poesia, del poeta, e più in generale dell'intellettuale nella società dei consumi. Nella sua opera Pagliarani attraversa le maggiori correnti sperimentali italiane di quegli anni, evitando comunque ogni cristallizzazione. Per questo la sua versificazione si modifica continuamente attraverso una ricerca che non fissa regole. Nel 1968 esce per Feltrinelli la seconda edizione dell'opera che presenta un'ulteriore sezione: Fecaloro. Qui Pagliarani integra nella complessa stratificazione del linguaggio dell'opera il codice linguistico che deriva dalla psicoanalisi e dall'analisi dei fatti economici e sociali.

Elio Pagliarani esordisce sulla scena poetica nel 1954 con *Cronache e altre poesie*, ma i suoi testi erano già stati pubblicati su riviste o raccolte in *plaquettes*, col tempo accresciute in una stratificazione di materiali. La sua poetica rielabora il neorealismo lombardo e si concentra sul linguaggio comune, il *sermo humilis* del quotidiano, riassembleto metonimicamente per eludere ciò che egli definisce la «tirannia dell'io»¹. In *Cronache e altre poesie* Pagliarani descrive lo squallore della provincia italiana del dopoguerra, i cui personaggi, provenienti da una realtà contadina, tentano un improbabile inserimento nella vita della città.

¹ E. PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, in ID., *Tutte le poesie. 1946-2011*, a cura di A. Cortellesa, il Saggiatore, Milano 2019, p. 480.

La seconda raccolta di Pagliarani, *Inventario privato*, pubblicata nel 1959, come indica il titolo stesso, è incentrata su testi che presentano un contenuto quasi esclusivamente privato. Si riscontrano degli eccessi di lirismo che, tuttavia, sono una parentesi isolata nella poesia di Pagliarani. La lingua di questi testi tende spesso all'aulico, a preziosismi stilistici e metrici, ma sarà smentita dal poeta nei suoi lavori successivi.

Il nome di Elio Pagliarani diventa proverbiale sulla scena poetica nel 1960 con la pubblicazione de *La ragazza Carla*. Con il suo poemetto sulla giovane impiegata milanese alle prese con una città neocapitalista, Pagliarani diventa un «classico moderno»². Ambientato nella Milano del 1948, il poemetto racconta il lento e doloroso inserimento della protagonista, Carla, nel mondo del lavoro e della città, che, agli occhi della giovane, si presenta come una giungla insidiosa. Ricorrendo alla frequente tecnica del monologo interiore, è possibile seguire i pensieri di Carla, i suoi sogni, i suoi turbamenti, la sua maturazione sentimentale e la progressiva accettazione della realtà lavorativa, con le sue gratificazioni minime e umiliazioni giornaliere. Dal punto di vista linguistico la versificazione all'interno del poemetto è discontinua. In molti casi sono individuabili ampi frammenti che rivestono la funzione di coro: l'azione viene sospesa, il metro cambia, e, a volte, interviene l'autore stesso quasi in funzione di spettatore esterno. Nuova per Pagliarani, poi impiegata notevolmente nelle opere successive, è la tecnica dell'inserimento nel testo di estratti di conversazione, o di testi scientifici, economici, commerciali, che, isolati in contesti del tutto atipici, si rivelano vuoti di senso, o, al contrario, carichi di significati stravolti e assurdi.

Nella raccolta successiva, *Lezione di fisica*, edita da Scheiwiller nel 1964, il trattamento del lessico tecnico-scientifico si intensifica. L'opera segna la piena maturazione e realizzazione di alcuni filoni della poetica di Pagliarani, innanzitutto di quello satirico. La satira del poeta presenta dimensioni e forme più estese dell'epigramma, dal gusto della battuta finale, all'attacco e all'aggressione diretta a persone e istituzioni, e si esplica a un livello più propriamente linguistico. Infatti, è il linguaggio (politico, scientifico, letterario), in quanto fondamento essenziale della comunicazione tra gli uomini, l'oggetto principale di una sottile, ma sferzante ironia, ideologicamente colorita, nonostante qualsiasi tipo di professioni di fede politica siano del tutto assenti nei versi di Pagliarani. Si spiegano, in questo senso, alcuni testi in cui vengono inseriti, in maniera più o meno cospicua, brani tratti da opere scientifiche, fondi di politica interna o estera, o anche

² W. PEDULLÀ, *Per gli ottant'anni di Elio Pagliarani*, in «Figura nel tappeto: letteratura, spettacolo, traduzione», (inverno 2007), p. 37.

discorsi alla buona, stralci di parlato. La volontà di riproporre al lettore questi testi è guidata dall'intento di stravolgerne il significato originario, anche nel caso in cui questo ci fosse, e di presentarli invece come vuoti di senso. *Lezione di fisica* è costituito da sei componimenti sotto forma di lettere ad amici e conoscenti. Il tentativo dichiarato dell'autore è quello di affrontare questioni tecniche e teoriche in merito all'acceso dibattito degli anni Sessanta sul ruolo e sul significato della poesia, del poeta, e, più in generale, dell'intellettuale nella nascente società dei consumi. L'utilizzo della "lettera" come genere letterario, però, sovrappone a questa autoriflessione la sostanziale impossibilità di giungere a una conclusione definitiva. Viene, così, innescato una sorta di movimento dialettico che può essere funzionale non solo in corrispondenza di una risposta, ma anche *in absentia* di qualsivoglia interlocuzione.

Il nuovo genere, "lettera in versi", si dimostra convincente: questo meccanismo secondo il quale «postulando, in teoria, risposta, cioè un prosieguo di discorso, permette di lasciare impregiudicate quelle conclusioni»³ consente a Pagliarani di aprire dei processi dialettici che possono raggiungere, come in questo caso, la controversia, ma che permettono, ogni volta, di tornare sull'argomento affrontato al fine di approfondirne l'interpretazione, senza l'obbligo di dover giungere immediatamente a risposte definitive.

La continuità della nuova raccolta con la precedente è ribadita dal titolo della prima poesia, indirizzata a Franco Fortini, *Proseguendo un finale*, da collegare alle ultime due strofe di *Ragazza Carla*. Il legame è piuttosto evidente: «L'angoscia intellettuale della gioventù quando scopre insufficiente | l'intelletto»⁴ ricalca il «Ma non basta comprendere per dare | empito al volto e farsene diritto»⁵ dell'ultima strofa del poemetto.

Ciò che muta in *Lezione di fisica*, rispetto all'opera precedente, è il riaffacciarsi dell'io poeta e l'ipermetropia del verso. La poesia di Pagliarani si avvicina sempre di più alla prosa, ma non è una prosa poetica, è poesia a tutti gli effetti. È come se il poeta continuasse il coro del finale e, allo stesso tempo, indagasse le ragioni per cui quel coro non cessi e non permetta nuovamente alle eroine del quotidiano di tornare in scena. Il poeta, l'io poetico, l'"io personaggio", occupa il testo con i suoi dubbi. Quest'ultimo, come già accennato, è indirizzato a Franco Fortini, il poeta che, in quegli anni, analizzò gli istituti e gli strumenti poetico-letterari alla luce della società di massa e delle sue forme di potere. Pagliarani pone un problema centrale per il poeta nel periodo della contestazione, ovvero

³ E. PAGLIARANI, *Lezione di fisica e Fecaloro* cit., p. 202.

⁴ Ivi, p. 143.

⁵ ID., *La ragazza Carla* cit., p. 138.

quello dell'impegno politico. Riprendendo Gramsci, se l'intellettuale è un prodotto della borghesia dominante, in che modo è possibile un suo impegno politico in chiave rivoluzionaria? E, ammesso che tale lotta sia possibile, in che modo l'intellettuale, isolato e abbandonato dalla società della produzione, può riuscire a non rinchiudersi in una torre d'avorio, ovvero perdersi nella sterilità del gioco letterario, ridotto a pura teoria? La polemica Fortini-Pagliarani si sposta, tuttavia, anche su un altro terreno. La questione, che potrebbe sembrare una controversia rispetto al ruolo e alla tecnica della poesia in generale, nasconde, in verità, un'attenta contestazione che coinvolge gli stilemi poetici di Pagliarani. Più di un critico aveva sottolineato, già al tempo della *querelle*, il legame delle prime opere del poeta con la tradizione crepuscolare e con il suo linguaggio. Lo stesso Giuliani aveva sentito il bisogno di segnalare una serie di distinguo per evitare possibili incomprensioni da parte dei lettori.

Calcolando la ricaduta in ambito personale presente nella polemica, sembra di poter sostenere che soltanto con i risultati poetici di *Lezione di fisica* Pagliarani chiarifichi la propria precisa scelta in direzione "novissima", evidenziando quella presa di distanza da quella che i neoavanguardisti definiscono la "piega del neocrepuscolarismo", e poggiandosi saldamente sulle distinzioni evidenziate da Giuliani. La polemica con Fortini si dimostra, così, una premessa fondamentale alla costruzione della nuova raccolta: gran parte degli sforzi teorici che sostengono la *Lezione* sembrano indirizzati nel tentativo di sciogliere i dubbi sulla presenza di quel più o meno programmato "intimismo dismesso" del linguaggio, che, in qualche modo, poteva accostare la poesia di Pagliarani, fino a *La ragazza Carla*, a quanto Giuliani individua come neocrepuscolare.

La seconda lettera, *La pietà oggettiva*, è indirizzata a Luigi Pestalozza, musicologo e critico musicale della seconda metà del Novecento. Pagliarani, però, non si occupa di musica in questi versi, ma ragiona sull'amore e su come questo sentimento sia poco adatto a definire sé stesso senza la forza e l'intelletto. Con questo secondo componimento il poeta esprime il suo sentire dominante, analizzando la possibilità di rendere comune il sentimento di pietà laica, nata dall'aver osservato le estreme possibilità dell'uomo ora definito *essere, creatura*.

La pietà oggettiva compie quell'attraversamento che *Proseguendo un finale* aveva iniziato, regolando i conti con il nodo decisivo del linguaggio neocrepuscolare, prima di affrontare il problema della stessa creazione poetica e della figura di quel poeta-creatore che, dotato della tecnica della poesia, si colloca, al di là del suo volere, in una condizione sociale, allo stesso tempo, privilegiata e inutile.

La chiusa dell'epistola, setacciate finalmente le possibilità del registro neocrepuscolare, può rinvenirne l'esaurimento, interrompendo bruscamente l'andamento dell'intera composizione:

Meglio sciupare la composizione
 con un brutto commiato. Certo
 qui non si salva la tua né la mia faccia
 vorrei vedere che non fosse così
 che si compisse nei versi la catarsi che bastasse
 questa pietà oggettiva che ci agghiaccia⁶.

Affrontare con Alfredo Giuliani, a cui è indirizzata la terza lettera della raccolta, il tema della morte in *Oggetti e argomenti per una disperazione*, significa prendere coscienza che quel linguaggio poetico non ha più l'efficienza ricercata dallo scrittore. La dichiarazione «Poeta è una parola che non uso | di solito»⁷, pur ricalcando le proclamazioni di quei poeti inscrivibili nel contesto del crepuscolarismo quali Gozzano, Corazzini e Palazzeschi, non si pone come affermazione di auto-poetica. La scelta di campo riguarda, semmai, quella “vergogna del poetare” tipica degli anni Sessanta, corroborata da improvvise manifestazioni di ironia, laddove lo stile dimesso documenta la sua pesantezza, la propria retorica, per usare un gioco di parole, “antiretorica”. È per questo motivo che l'andamento della composizione risulta continuamente spezzato proprio in quei luoghi in cui non solo è ormai impossibile esprimersi attraverso quel particolare vocabolario e quella specifica sintassi, ma anche dove il processo richiederebbe maggiore sforzo retorico. Pagliarani offre l'esempio di una poetica che, nel tentativo di negare la superiorità del linguaggio tecnico della poesia, fosse anche nella forma del *sermo cotidiano* crepuscolare, si nega continuamente.

Questo è il punto di partenza di *Lezione di fisica*: il lavoro riflessivo sulla poesia viene da qui approfondito e si accompagna alla necessità di una nuova prassi. Alla negazione, insomma, si tenta di sommare una nuova affermazione, seguendo la rotta costruttiva del processo dialettico.

La quarta lettera della raccolta di poesie si intitola proprio come l'opera, *Lezione di fisica*, e sembra contenere il cuore dell'operazione poetica che Pagliarani porta avanti in questi anni. Qui diventa evidente come il poeta assuma, nel microcosmo delle relazioni quotidiane, le leggi del macrocosmo. Le leggi della fisica equivalgono a quelle supreme che regolano la storia e la dinamica dei corpi. In questa lettera il poeta verifica la

⁶ E. PAGLIARANI, *Lezione di fisica e Fecaloro* cit., p. 149.

⁷ Ivi, p. 150.

possibilità di organizzare intorno a un corpo, quello della donna amata, lo spazio della storia. Il poeta scrive rivolgendosi ad Elena, indirizzando a lei questa lettera:

Elena oh le sudate carte la luce
 è una gragnuola di quanti, provo a dirti che esiste opposizione
 fra macrofisica e microfisica che il mondo atomico delle particelle elementari
 è studiato dalla meccanica quantistica – scuola di Copenaghen –
 e da quella ondulatoria del principe di Broglie che ben presto i fisici
 si accorsero come le due nuove meccaniche benché basate su algoritmi
 differenti
 siano in sostanza equivalenti: entrambe negano
 negano che possano esistere precisi rapporti di causa e effetto
 affermano che non si può aver studio di un oggetto
 senza modificarlo⁸.

Una volta compiuto il definitivo attraversamento del linguaggio tecnico della poesia crepuscolare e dei suoi toni, interviene nel tessuto linguistico quello che potremmo chiamare “metalinguaggio scientifico”. Pagliarani estrapola dai codici linguistici di alcuni ambiti della conoscenza scientifica porzioni di testo che intervengono nella composizione poetica sia nella forma eclatante della trascrizione (come totale o parziale riscrittura di un intero testo preesistente), sia nella forma più moderata del *collage* tra porzioni trascritte di testi differenti, che, infine, in una composizione personale, definibile calco o imitazione, in quanto effettivamente mima strutture e vocaboli di tali ambiti linguistici senza riprodurre testi preesistenti.

In questo modo le poesie vengono composte con un linguaggio “altro”, certamente derivante da un desiderio di liberazione del gioco formale, che ha in sé una doppia particolarità: da una parte Pagliarani può impiegarlo in forma riflessiva al fine di indagare il codice linguistico pertinente la tradizione poetica (onde metalinguaggio); dall'altra quel linguaggio “altro” risulta il tramite di comunicazione con un lettore non più solo fruitore, ma creatore del testo. Come già accennato, ponendosi questo come una sorta di documento, si rende necessaria la produzione del senso da parte di chi fruisce dell'opera, così che qualsiasi lettura si tramuti in interpretazione. In altri termini, il metalinguaggio scientifico è lo strumento metapoetico di studio della scrittura e della composizione e dei contenuti della poesia, nonché il tramite indispensabile per trasformare un testo da leggibile in scrivibile.

⁸ Ivi, p. 154.

L'utilizzo strumentale del codice linguistico della fisica, così decontestualizzato, serve al poeta per arrivare a dire, in accordo con le due diverse meccaniche, che non si può avere studio di un oggetto senza modificarlo. Ciò significa che Pagliarani non può interrogarsi sulla costruzione poetica e della stessa studiare i rapporti interni, linguistici, ed esterni, in relazione ai fruitori, senza modificarla. In un ambito metapoetico tale alterazione è, però, già avvenuta dal momento che lo studio della poesia risulta essere, in realtà, la poesia stessa. Pagliarani sembra conscio del fatto che l'assenza di un riscontrabile rapporto causa-effetto riguardi anche l'opera dell'avanguardia. Per questo verso, l'opposizione, non potendo essere niente di più di una scommessa, non deve interrompersi di fronte allo sterile alibi dell'"essere stata contro", ma, al contrario, manifestarsi come azione:

e invece non ci basta nemmeno dire no che salva solo l'anima
ci tocca vivere il no misurarlo coinvolgerlo in azione e tentazione
perché l'opposizione agisca da opposizione e abbia i suoi testimoni⁹.

Si tratta in fondo di proseguire nel dar voce a questa poesia che, allo stesso tempo, riflette su sé stessa, si nega e si afferma attraverso il metalinguaggio, la poesia come azione.

La quinta lezione, *Dalle negazioni*, è indirizzata a Giò Pomodoro e si mantiene in bilico tra due necessità: rispondere ancora a Fortini sulla questione della "negazione radicale" e il problema della forma. Con lo scultore Pomodoro, quest'ultimo problema si traduce nella questione della misura. La necessità majakovskiana di riconoscere l'arte e la poesia come "prodotti", in polemica con quelle interpretazioni che vorrebbero fare dell'arte qualcosa che sfugge alla storia, si ripresenta unita alle necessità strutturalistiche e della nuova semiotica in direzione di un'apertura cosciente e voluta del significato dell'opera d'arte. La *Lezione* di Pagliarani risulta soprattutto una lezione di poesia che non esita a giocare allo scoperto, e a chiamare in causa il lettore, per renderlo partecipe della sua personale responsabilità che è, in definitiva, quella della scelta dei mezzi con cui il poeta lavora.

Così in *Come alla luna l'alone*, dedicata ad Achille Perilli, che chiude la prima sezione delle *Lezioni di fisica*, il dato metapoetico e quello strettamente politico raggiungono insieme, compenetrandosi, il loro massimo grado. In questo senso, la produzione di nuovi significati spetta per Pagliarani alla società nella storia, mentre la letteratura può assumere un compito di "progettazione" che vuol dire addentrarsi laddove il poeta riesce, cioè nel campo

⁹ Ivi, p. 157.

di un certo tipo di linguaggio, di comunicazione, ovvero fare proposte che altri possono raccogliere.

La seconda edizione di *Lezione di Fisica* esce per Feltrinelli nel 1968 come *Lezione di fisica e Fecaloro*, con l'aggiunta, evidente, sin dal titolo, di una terza sezione, appunto *Fecaloro*. Il neologismo risulta dall'unione dei termini "feci" e "oro", svelandosi immediatamente per la provenienza di ascendente psicoanalitico. Pagliarani integra nella complessa stratificazione linguistica della *Lezione* l'ulteriore codice linguistico offertogli dalla psicoanalisi, che, negli anni Sessanta, conosce anche nella refrattaria Italia un momento di grande fortuna. L'interesse ricade, in particolar modo, su alcuni punti di contatto tra la teoria psicoanalitica di rimozione e quelle marxiane di plusvalore e reificazione. Merito, forse, di un clima culturale che aveva prodotto e continuava a produrre opere sociologiche e filosofiche in cui marxismo e una certa psicoanalisi venivano mostrati nei loro comuni propositi liberatori e, potremmo dire, rivoluzionari. Ci si riferisce genericamente a studi anche considerevolmente differenti l'uno dall'altro, ma la cui rilevanza risulterà straordinaria soprattutto nell'ambiente culturale delle neoavanguardie.

In particolare, Pagliarani sembra interessarsi a quella congiunzione riferita chiaramente da Norman Brown al concetto di razionalità, tra il pensiero del giovane Marx e la critica psicoanalitica, secondo cui il desiderio di denaro prende il posto di tutti i bisogni genuinamente umani. In questo modo, l'apparente accumulazione di beni, in realtà, è l'impoverimento della natura umana, e la moralità che le è propria è la rinuncia alla natura e ai desideri umani. In altre parole, l'uomo perde il contatto con il proprio corpo, e più specificamente con i propri sensi, con la sensualità e con il principio di piacere. E questa natura umana disumanizzata dà luogo a una coscienza inumana, la cui sola moneta è costituita da astrazioni separate dalla vita reale, lo spirito industrioso freddamente razionale, economico e prosaico. Quanto avviene nella società capitalistica è il mascheramento dell'escremento con l'alimento, dunque del superfluo col necessario e, perciò, dell'irrazionale col razionale. A partire da questa trasformazione di ciò che non ha valore in ciò che non ha prezzo, e dell'incommestibile in cibo, l'uomo diventa l'animale che non vive di solo pane, che sublima e che acquisisce un'anima. Producendo più di quanto consuma, in un'ottica che rimanda continuamente il momento del beneficio di tale accumulazione, il tempo assume la funzione di unità di misura del lavoro, divenendo simile al denaro e legandosi indissolubilmente con l'istinto di morte.

GIOVANNI GENNA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO)

SANGUINETI TRA KERÉNYI, MANN E BARTHES: FATTI E FINZIONI DELLA POIESI MITOLOGICA

Contrariamente a quanto si possa pensare, nel novero degli autori della neoavanguardia che con estremo interesse dialogano con la dimensione mitica è presente Edoardo Sanguineti, il quale, a partire da quello che può essere considerato un vero e proprio manifesto teorico, vale a dire Poesia e mitologia (1961), inaugura una lunga riflessione sulla riattualizzazione dell'immaginario simbolico del mito, sulla poiesi mitologica, e, più in generale, sull'intersezione tra letteratura e mito: prendendo le mosse dalle "lezioni" moderniste di Karoly Kerényi e Thomas Mann (Romanzo e mitologia, 1960), Sanguineti contrasta le teorie sulla mistificazione mitologica di Barthes (Mythologies, 1957), individuando nella "verità" del mito (ossia nella sua metamorfosi in antropologia) lo strumento fondativo (e proprio per questo inalienabile) di ogni costruzione letteraria.

La mitologia è da considerarsi come un "oggetto" dalla natura multiforme, eternamente sospeso su un filo sottilissimo che tiene a sé intrecciate le misteriosità del verosimile e gli incanti figurali della menzogna: per mezzo del suo straordinario armamentario simbolico, la mitologia ha esercitato continuamente il suo fascinoso potere sull'immaginario di ogni appassionato lettore, penetrando così nella totalità dell'esperienza umana, tanto da riuscire a viaggiare al di là di qualsivoglia confine spazio-temporale.

È con quest'oggetto dalle origini ancestrali che il Novecento artistico e letterario si confronta soventemente: dapprima, in epoca modernista, (ri)evocandone la sua perennità teleologica – in larga misura laica, s'intende –, alla quale l'artista o lo scrittore di turno cerca di tendere attraverso la complessità della sua opera¹, mentre poi, nella temperie culturale postmodernista, in un

¹ Sulla rievocazione dell'universo mitologico in epoca modernista rimane tutt'ora essenziale il rimando a G. CIANCI (a cura di), *Modernismo/modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano 1991.

tempo che si appresta all'omologazione, all'esplosione del boom economico e mercificatorio, analizzandone le forme mediante un analitico processo di antropologizzazione, quindi studiandone scientificamente e storicamente le origini per poi farne oggetto di dialettica storica, come spiega bene Dorflès:

[...] questa situazione – che costituisce, in certo senso, un rifiuto del passato per un accoglimento incondizionato del presente, e addirittura per un proiettarsi verso il futuro – trova un esatto equivalente in tutti quegli studi [...] che vengono rivolti all'analisi delle popolazioni primitive (odierne) o di popolazioni civili, ma di un "passato indefinito", che appunto sfugge ai consueti rigori cronologici della storia [...].²

In virtù della rinnovata scoperta collettiva della storia³, la verità della dimensione mitica non sarebbe più rintracciabile negli incanti immaginifici di un eterotopico oltre, bensì nella storia etnografica, etnologica e, più in generale, antropologica delle popolazioni primitive dal «passato indefinito», i cui miti e riti sono ora letti alla luce di precise coordinate storico-culturali, siano esse di natura religiosa, politica, linguistica o sociale: come avevano già ben compreso Kerényi e Mann, la mitologia deve essere considerata un fatto puramente umano in cui la "finzione" figurale del mito convive con la "verità" espressa dalle proprie ragioni (e radici) storiche.

Il connubio tra simbologia e poiesi mitologica di cui discorrono Kerényi e Mann nel carteggio intitolato *Romanzo e mitologia* (1960) – la corrispondenza intercorsa tra il 1934 e il 1945, che a giudizio di Debenedetti anticipa le «intersezioni tra umanesimo e antropologia»⁴ tipiche degli studi etnoantropologici del secondo Novecento – attrae non poco l'immaginario critico e letterario di Edoardo Sanguineti, il quale si sofferma a lungo su questo nodo teorico, in particolare dal 1961, l'anno in cui, sollecitato dalla lettura dei loro dialoghi, pubblica sulle pagine della rivista «Il Verri» l'articolo *Poesia e mitologia*, presto destinato a diventare un vero e proprio manifesto teorico della propria poetica letteraria, come del resto suggerisce la posizione incipitaria occupata all'interno dell'importante raccolta *Tra liberty e crepuscolarismo*, anch'essa pubblicata nel 1961.

² G. DORFLES, *Nuovi riti, nuovi miti*, Skira, Ginevra-Milano 2003, p. 11.

³ «[...] gli interessi più accesi, da parte d'una larga parte del pubblico che abbia a cuore il destino dell'umanità e del suo evolversi (o involversi?), si rivolgono a episodi, circostanze, eventi, che si vengono svolgendo sotto i nostri occhi, che sono ancora *in fieri*, e sui quali, appunto, abbiamo, o crediamo d'avere, una qualche – sia pur minima – possibilità d'intervento. [...] Ecco la ragione del contemporaneo accendersi di interessi e ricerche che riguardano tanto un presente-futuro, quanto un particolare passato non del tutto "esaurito", perché molte delle nozioni che sono legate a popolazioni come quelle barbariche [...] si svolgono entro un tempo "non consumato" [...]» (ivi, pp. 11-12).

⁴ G. DEBENEDETTI, *Nota*, in K. KERÉNYI, T. MANN, *Romanzo e mitologia*, trad. it. di E. Pocar, il Saggiatore, Milano 1960, p. 8.

L'articolo *Poesia e mitologia* mostra bene fin dal principio analogie e differenze tra le posizioni in gioco. Pur condividendo gran parte delle riflessioni espresse dai due intellettuali, Sanguineti prende le mosse da un'importante affermazione del mitologo Kerényi riguardo alla prassi della poiesi mitologica per poi ribaltarla:

«Il romanzo, avendo raggiunto il culmine, ritorna alle sue scaturigini e rivela la sua originaria natura»: che è natura mitica. Sono parole, queste, come è noto, di Kerényi, in una lettera a Mann del 1934, e noi qui vorremmo assumerle come un libero pretesto iniziale⁵.

Sanguineti fa riferimento a una lettera indirizzata a Mann e datata 13 marzo 1934⁶ nella quale Kerényi discorre di ciò che unisce romanzo greco (si tenga infatti a mente che il mitologo inizia i suoi studi sul mito a partire da *La letteratura narrativa greco-orientale dal punto di vista storico-religioso* del 1927) e romanzo moderno, rilevandone le concordanze sia nell'utilizzo delle medesime strutture narrative impiegate al fine di ordinare la tessitura del racconto sia nella sorprendente corrispondenza tra i numerosi simboli evocati (per esempio il ciclico ripetersi di amore e morte)⁷: in sostanza, per Kerényi sarebbe proprio Mann colui il quale, pur non avendo nozioni di storia delle religioni, attraverso *La montagna incantata* (1924) e i primi due volumi della sua opera mitologica in quel momento pubblicati (*Le storie di Giacobbe*, 1933 e *Il giovane Giuseppe*, 1934) a inaugurare il ritorno alle strutture mitologiche della narrazione⁸.

Tuttavia, come anticipato, alla luce del passo sanguinetiano sopracitato emerge una differenza sostanziale tra la posizione di Kerényi e quella del critico organico: se per il mitologo è con Mann che il romanzo, una volta raggiunto il grado più elevato della sua sperimentazione, torna alle proprie

⁵ E. SANGUINETI, *Poesia e mitologia*, in Id., *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1990, p. 7.

⁶ Cfr. K. KERÉNYI, T. MANN, *Romanzo e mitologia* cit., pp. 31-33.

⁷ «Era pretendere troppo che si notasse l'importanza del fatto che nel romanzo greco la morte recita con l'amore una parte collegata nel profondo e slegata in superficie. Senonché proprio qui appare chiaro il contatto col mito di Iside e Osiride» (ivi, p. 31).

⁸ Per Kerényi l'*exemplum* del romanzo greco, in particolare il modello offerto da Petronio, dimostra come attraverso l'intersezione tra psicologia del profondo (fatto) e simbolismo mitologico (finzione), il modernismo letterario sia così naturalmente vicino alle strutture del racconto delle origini: «[...] sarebbe persino così universalmente umano che non si dovrebbe parlare di derivazioni, ma soltanto di concordanza...», se i romanzi greci in fatto di psicologia non fossero tanto meno profondi della *Montagna incantata*, e gli artifici, insieme con i punti di agganciamento nel testo nella storia delle religioni, non fossero anch'essi palesi. Anche in seguito, ma in modo meno evidente, il romanziere si trova sempre sul medesimo confine tra la sfera del mito egizio – mito della morte e dell'amore – e tutte le altre emozioni di una primitiva concezione del mondo da una parte e, dall'altra, il regno dello spirito» (ivi, p. 32).

origini remote affinché possa rinnovare le sue forme di rappresentazione dell'esperienza umana, per Sanguineti quel «culmine» non solo non è ancora arrivato, ma non deve neppure essere pensato come il raggiungimento di una svolta epocale, infatti sarebbe piuttosto da intendersi come una sorta di “epifanica consapevolezza”, o meglio, una rinnovata presa di coscienza sul fatto che il romanzo (o la poesia, per Sanguineti il discorso non cambia) è da sempre (e perciò continua a esserlo) struttura mitologica, tant'è che il critico tiene subito a precisare:

Nella proposizione da cui siamo partiti sarebbe subito necessario correggere, a noi pare, quella nozione di «culmine», estremamente precaria in sede storica, se intesa, come lì si vorrebbe, in senso oggettuale: potrà trattarsi, in linea di ipotesi, di un “culmine”, se vogliamo, di coscienza, di un recupero di quella consapevolezza di una “originaria natura” (del fatto poetico, aggiungiamo subito, non meno che della creazione romanzesca) [...]?

Prendendo le mosse dal carteggio tra Kerényi e Mann, Sanguineti affronta quella che si rivela essere una delle questioni centrali all'interno del dibattito sullo sperimentalismo della neoavanguardia: non è un caso infatti che l'assunto esposto in *Poesia e mitologia* – ossia la necessità di prendere coscienza della natura mitologica della poiesi letteraria –, si ripresenti qualche anno più avanti, precisamente nel settembre del 1965, nell'ambito del convegno palermitano che rappresenta il consueto appuntamento di ritrovo del Gruppo '63.

Dal taglio degli interventi dei convegnisti si comprende che le riflessioni ruotino attorno alla definizione di romanzo sperimentale, tant'è che le domande di fondo parrebbero essere essenzialmente due: che cosa si intende con la parola sperimentale? (domanda alla quale nessuno sembrerebbe riuscire a dare una risposta precisa) e ancora: quando il romanzo (o la poesia) della neoavanguardia giunge a una svolta rispetto alla tradizione modernista?

Una soluzione al riguardo è offerta da Sanguineti, il quale, intervenendo in un momento in cui il dibattito sembra ormai avviarsi a una “non-risoluzione”, individua la possibile svolta sperimentale proprio nella «radice mitologica del narrare»¹⁰, una cosa, sottolinea Sanguineti, che «è inutile dire quanto mi stia a cuore»¹¹, e continua:

⁹ E. SANGUINETI, *Poesia e mitologia* cit., p. 7.

¹⁰ ID., *Intervento*, in N. BALESTRINI (a cura di), *Il romanzo sperimentale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 116.

¹¹ *Ibidem*.

[...] se il romanzo è sempre struttura mitologica o modello di comportamento o educazione sentimentale o sistema di significati organizzati, il punto di crisi si ha da ricercare nella zona in cui (cito un passaggio a me carissimo del famoso epistolario Kerényi-Mann) si riprende coscienza del ritorno del narrare alle originarie strutture mitologiche. Questo è il primo momento decisivo: Kafka, Joyce, Mann¹².

A questo punto Sanguineti aggiunge un tassello fondamentale rispetto a quanto scritto in *Poesia e mitologia*, dal momento che stavolta cerca di spiegare in cosa consista la differenza tra la prima e la seconda avanguardia, trovando la possibile risposta ancora una volta nella poiesi mitologica, in particolare nella diversa concezione che di essa si debba avere nella nuova temperie culturale postmodernista:

[...] nel primo caso la mitologia viene assunta come mitologia, ossia proprio come trama metafisica su cui leggere il significato profondo e concreto della narrazione [...] rimarrà romanzo della prima avanguardia qualunque romanzo operi sopra metastorici schemi mitologici, che possono al limite configurarsi esplicitamente come mistici [...]¹³.

Per contro, nel secondo caso, vale a dire nell'ambito di ciò che dovrebbe essere la prassi della poiesi romanzesca della seconda avanguardia, la mitologia dovrà liberarsi da uno schema di omologia passiva (metastorica, se vogliamo pure citazionistica), per divenire omologia attiva, il solo modo che consentirebbe alla stessa struttura mitologica di contestare il sistema precedente (modernista): è così facendo che l'opera potrà definirsi finalmente sperimentale. È bene tuttavia sottolineare che per Sanguineti, affinché questa operazione poetica si possa realizzare, è necessario che la mitologia si spogli primariamente della condizione "falsificatoria" tipica dell'eterotopia metastorica per approdare finalmente a una dimensione storica, cioè antropologica, e proprio per questo "vera":

[...] nel momento in cui la mitologia si trasforma in una antropologia come storia, forse in questo momento e in questo modo, non dico unicamente ma certo in modo tipico, si cerca veramente di uscire dall'orizzonte di una omologia passiva. A me non pare di vedere oggi altra via¹⁴.

Secondo Sanguineti antropologizzare la mitologia sembrerebbe voler dire pensare quest'ultima come un fenomeno sincronico, quindi presente e anche

¹² Ivi, p. 117.

¹³ Ivi, pp. 117-118.

¹⁴ Ivi, p. 118.

futuro, dunque non come elemento dalle fattezze ancestrali relegato nelle nebbie di un passato indefinito, come del resto lo stesso autore pareva anticipare già in *Poesia e mitologia*:

Allorché una società storica accolga, entro i propri sistemi di mistificazione mitica, i prodotti mitici di società anteriori o diverse (strutturalmente), o di classi diverse o gruppi, costituendosi, per questo appunto, come società storica cosciente della propria storicità estetica (in grazia di una struttura tale da determinare, nella sua dialettica, una siffatta possibilità ideologica in generale), questi prodotti, in quanto siano immediatamente esposti alla fruizione, essendo manifestatamente alienati dal contesto sovrastrutturale e ideologico in cui sono apparsi, e distratti dalla particolare posizione che in tale contesto occupavano, deformano immediatamente la portata mitica di cui appunto sono portatori (il che si dice muovendo dall'ipotesi che tra le possibilità di deformazione non si sia verificata la più immediatamente frequente, cioè il puro e semplice manifestarsi del prodotto come immediatamente destituito di possibilità mitiche, di mitica significazione)¹⁵.

In sostanza per Sanguineti la mitologia si configurerebbe per prima cosa come *un* modo di narrare (e poetare) e quindi organizzare la tessitura del racconto, una tipologia narrativa (o lirica, giova ripeterlo) nella quale trovano posto miti, riti e gli immaginari simbolici a essi legati, e che, ora come un tempo, si ripropongono grazie alla loro sincronicità storica, come del resto dimostrano gli stessi studi antropologici ai quali Sanguineti allude, ragion per cui quando al convegno palermitano il critico parla di mitologia come storia si riferisce proprio a questo, cioè alla maturata consapevolezza della sincronicità della dimensione mitica, la quale antropologizzandosi diviene *uno* degli strumenti sul quale lo storico e il critico possono fare affidamento per interpretare il proprio tempo *in fieri*. Da ciò ne consegue che il mitologo contemporaneo (che poi secondo Sanguineti è il corrispettivo del critico nel campo letterario)¹⁶ non ha altra via che prendere coscienza (per dirla con Kerényi e Mann) del fatto che ogni poiesi letteraria è sostanzialmente poiesi mitologica.

In virtù di ciò non resterebbe altro da fare che tentare di abbozzare un discorso estetico attorno alle strutture mitologiche, cosa che Sanguineti parrebbe essere riuscito a fare, almeno in parte, nel saggio *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* (1961) in cui afferma in conclusione:

¹⁵ E. SANGUINETI, *Poesia e mitologia* cit., p. 13.

¹⁶ «Colui che, come mitologo, assume la funzione (“en démasquant l'intention du mythe”) dèmystifiante è semplicemente lo storico (nel versante esemplare nostro, ovviamente, in ambito di critico letterario). Onde, rettamente, “il déchiffre le mythe”» (ivi, p. 7).

[...] la poesia nasce dall'incontro di una disposizione psicologica (e dunque psicologico-stilistica in concreto) e di una condizione di dialettica storica che, per così dire, aspira a riconoscersi in quella disposizione, a ritrovarvi il simbolo di un suo momento essenziale, dopo averlo prodotto, o almeno condizionato, così da generare quella che altrove ci è avvenuto di definire come una adeguata "mistificazione mitopoietica"¹⁷.

Se per Sanguineti la poiesi non è altro che struttura mitologica, allora è vano ogni tentativo di condannare qualsiasi forma di arte quale costruzione simbolica *sub specie* del mito, in sostanza aggredendola a causa delle sue innate capacità mitopoietiche, come tenta di fare Roland Barthes (*Mythologies*, 1957), per il quale «la mitologia non può che concepirsi che come mistificazione e, del pari, il comprendere non può concretarsi che come intelligenza e denuncia della deformazione operata»¹⁸.

Questa operazione è tuttavia impossibile (ancora una volta Sanguineti in accordo con Kerényi), dal momento che comporterebbe un inevitabile fallimento: condannare la «mistificazione mitica»¹⁹ o, quel che è peggio, auspicare la «restaurazione di una poiesi incontaminata»²⁰ si tradurrebbe «immediatamente nel rifiuto della poesia come tale»²¹, decretando l'inizio di una «lotta contro ogni sorta di mitopoiesi, e cioè ancora in lotta con la poesia»²².

¹⁷ E. SANGUINETI, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in ID., *Tra liberty e crepuscolarismo* cit., pp. 104-105.

¹⁸ ID., *Poesia e mitologia* cit., p. 8.

¹⁹ Ivi, p. 16.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

SAMUELE MAFFEI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

BIOGRAFIA E LINGUAGGIO
NEL TRIPERUNO DI SANGUINETI

«[P]er preparare una poesia, si prende “un piccolo fatto vero” (possibilmente/ fresco di giornata)»: è l’inizio di quel ricettacolo di poetica (o ricetta poetica) che è Postkarten 49, cronologicamente riconducibile, secondo la maniacale acribia con cui Sanguineti soleva annotare le date dei suoi componimenti, fatto vero nel fatto vero, al marzo del 1976. Tra il labirinto del ’56 (Laborintus) e le cartoline del ’78 (Postkarten), c’è una Palus Putredinis di mezzi espressivi diversi, a loro volta espressione di una ideologia fissa (o quasi: considerando il giovanile afflato anarchico) sul materialismo storico. Il binomio ideologia e linguaggio, dunque, teorizzato nell’omonima e fortunata raccolta di saggi, è agito, nei fatti poetici del Nostro, da un’equazione che lega una costante (il primo membro) a una variabile (il secondo). Fissate le coordinate, la materia d’indagine che si propone è solo conseguenza: analizzare i vari espedienti biografici che costellano i testi del Triperuno sanguinetiano (Laborintus, Erotopaegnia, Purgatorio de l’Inferno), considerandoli come materiale plastico che avvolge la rigidità del nucleo ideologico, da cui pure è modellato il linguaggio.

La sostituzione coinvolta nel titolo di questo contributo – lo scambio del primo membro del binomio sanguinetiano *Ideologia e linguaggio*¹ con il termine “biografia” – oltre a voler esaurire una serie permutativa polemicamente innescata dallo stesso Sanguineti su *Passione e ideologia* di Pasolini², sembra autorizzata da quel ricettacolo di poetica (o ricetta poetica) che è *Postkarten 49*³, secondo cui «per preparare una poesia, si prende “un piccolo fatto vero”

¹ E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965; ora nell’edizione rivista e ampliata a cura di E. Rizzo, Feltrinelli, Milano 2001.

² P.P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960.

³ Tutti i testi poetici di Sanguineti saranno citati da E. SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981* [1982], Feltrinelli, Milano 2021.

(possibilmente/ fresco di giornata)». Il componimento è cronologicamente riconducibile, garante la maniacale acribia con cui l'autore soleva annotare le date dei suoi testi, fatto vero nel fatto vero, al marzo del 1976. Tra il labirinto del '56 (*Laborintus*) e le cartoline del '78 (*Postkarten*), c'è una *Palus Putredinis* di mezzi espressivi diversi, a loro volta manifestazioni di una ideologia, da intendersi in senso gramsciano, che sensibilmente evolve, dal giovanile afflato anarchico al definitivo, ma sempre *in fieri*, approdo al materialismo storico. Fissate le coordinate, l'intento di questo contributo potrà apparire più chiaro: analizzare i vari elementi biografici che costellano i testi del *Triperuno* (*Laborintus*, *Erotopaegnia*, *Purgatorio de l'Inferno*), considerandoli appannaggio dell'ideologia e subordinati al linguaggio. Perché questa operazione abbia senso, occorre anzitutto vidimare l'organicità della trilogia, riconoscendole la sua funzione di *natural burella*, finalizzata com'è a lasciarsi il fango alle spalle, dunque – fuor di metafora – a immettere una più chiara ideologia, un più chiaro linguaggio, una più chiara funzione degli elementi biografici nel testo poetico. In tal senso, uno sguardo alla vicenda editoriale potrebbe essere d'aiuto. La pubblicazione delle tre raccolte, infatti, è animata da un andamento fagocitante: *Laborintus* esce nel 1956 per Magenta, *Erotopaegnia* nel 1960 in *Opus metricum* insieme a *Laborintus* per Rusconi e Paolazzi, *Purgatorio de l'Inferno* nel 1964 in *Triperuno* insieme a *Laborintus* e *Erotopaegnia* per Feltrinelli. Ed è proprio da questa progettualità che deriva una prima conferma della struttura unitaria del sistema, di quella *reductio ad unum* già largamente espressa dal titolo folenghiano. A livello intertestuale, le prove riscontrabili sono di tipo linguistico, filologico e (auto)biografico. Sul piano linguistico, sarà sufficiente osservare almeno tre occorrenze: 1) la ripetizione del pronome personale «essi» in posizione proemiale, attestata in *Laborintus 1* e *Purgatorio de l'Inferno 1*; 2) la presenza del «morbido fango» in *Laborintus 25*, lasciato alle spalle solo in chiusura di *Purgatorio de l'Inferno (17)*; la citazione rovesciata di *Laborintus 11* in *Purgatorio de l'Inferno 4*, per cui il verso «la nostra sapienza tollera tutte le guerre» diventa, con negazione rafforzata dal carattere maiuscolo, «NON sopporta tutte le guerre». Per quanto riguarda la prova filologica, basterà ricordare che una variante di *Erotopaegnia 1*, pubblicata nel '57 su un foglio d'arte, cita esplicitamente incipit ed explicit di *Laborintus*: «quel “composte terre in strutturali complessioni...”!/ (la saliva; il sudore); quel “...(λ); quae pingitur:”!»⁴. Infine, a livello autobiografico, vanno ricordati il riferimento all'«equus» di *Erotopaegnia 17*, che, stando alla nota di Giuliani nell'antologia dei *Novissimi*,

⁴ Cfr. N. LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 137.

adombra un personaggio maschile, lo studente che troveremo nella sezione 17 (un amico del protagonista che, dice l'A., ha una dentatura da cavallo e frequenta le corse ippiche) e che già era presente nel *Laborintus* (nella sezione 24, per es., come "mendax Equus")⁵

e la progressiva agnizione della moglie, in *Laborintus* cripticamente celata sotto il segno "λ", in *Erotopaegnia* pronominalizzata in un generico "tu" e, finalmente, in *Purgatorio de l'Inferno* svelata nella sua identità di «moglie» e nella sua identità *tout court* di «Luciana», con conseguente politicizzazione del matrimonio, fino a considerarlo «una cellula [...] di resistenza» (3). Consapevoli della sistematicità del *Triperuno* e delle tre variabili che ne garantiscono l'esito – ideologia, linguaggio e biografia – ci accingiamo a verificare come queste interagiscono tra loro nelle singole raccolte poetiche.

Partiamo da *Laborintus*. Le già menzionate posizioni anarchiche del giovane Sanguineti trovano nella *Palus* un ottimo solvente per avviare quella reazione con la storia che sarà indispensabile allo spostamento verso una più ferma coscienza materialistica. Citazioni artaudiane («impossibile parlare di due cose (di una c'est avoir le sens de l'anarchie)», 3⁶) ed esplicite dichiarazioni di anarchismo («noi stessi i santi anarchici», 7), convivono, grazie anche all'allestimento della triade dialettica anarchia-alienazione-complicazione («anarchia come complicazione radicale», 6; «complicazione come alienazione come aspra alienazione», 15; «anarchia come alienazione», 15), che riconduce l'irrazionalismo anarchico a condizione storica, con dei rari ma quanto mai radicali riferimenti al marxismo, dal prelievo staliniano di *Laborintus 1* («le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni»), alla carica marxiana del «mundus sensibilis» della sezione 16⁷, alla funzionalizzazione del capitalista in potenza del *Capitale*, «Moneybags», in *Laborintus 18*. La complicazione, che abbiamo visto essere il principale vettore di questo movimento ideologico, è restituita da un linguaggio polisenso («non deve avere un senso/ ma molti sensi estesi», 5), che, con Curi⁸, funge da soggetto autonomo, attraverso alcune soluzioni retoriche, come il travestimento e l'automatismo paronomastico e allitterante («ferro filamentoso lamentoso», 1)⁹. Ne consegue una totale deflagrazione dell'io e la sua

⁵ A. GIULIANI (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino 2003, p. 94.

⁶ Il numero in corsivo definisce le sezioni delle raccolte.

⁷ Cfr. E. RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2006, pp. 236-237.

⁸ Cfr. F. CURI, *Laborintus*, in ID., *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 263-264.

⁹ Cfr. G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 118-119.

dissipazione in identità molteplici¹⁰ («la rottura di una personalità», 2; «io sono io sono una moltitudine», 2), pronte a rimescolarsi con l'anonimato di una comunicazione interrotta e alienata, a sua volta espressione di una situazione fattuale, quella del capitalismo avanzato¹¹.

Il soggetto, in quanto soggetto linguistico, può al più disseminare tracce biografiche codificandole accuratamente o riportandole senza travestimenti ma senza mai dichiararle, anzi attribuendo a esse una funzione nel processo alchemico-materialistico in atto: così sotto λ c'è la moglie Luciana, sotto Ellie una compagna di scuola dell'autore, Ruben è il «vero nome di un compagno di liceo di Sanguineti», la cui «vera biografia viene azzerata» fino a diventare «il co-protagonista, l'aiutante del processo alchemico»¹².

Se il *Laborintus* può essere visto ideologicamente come il tentativo di superare l'anarchia attraverso l'anarchia stessa, e dunque di far fede – previa installazione della diade anarchia-alienazione – ai dettami marxisti secondo cui l'alienazione deve essere superata attraverso l'alienazione stessa, gli *Erotopaegnia* costituiscono un importante passo verso la conquista razionale e integrale del materialismo, conseguita soltanto nel *Purgatorio de l'Inferno*. Superata, almeno parzialmente, la palude, gli scherzi d'amore di leviana e novissima memoria (o programmaticità) inscenano «la fatica della creazione di un nuovo soggetto»¹³, preparano cioè mitopoieticamente, attraverso la dimensione onirica e l'immagine del parto, alla costruzione di un nuovo mondo storicamente determinato, di una nuova ideologia, di un nuovo linguaggio. Il fanciullino storico fresco d'utero che ne esce (dall'utero, dal testo) contribuisce linguisticamente all'edificazione di una realtà secondo un meccanismo che direi antipascoliano: se per Pascoli il poeta-fanciullo sapeva vedere le cose con la meraviglia della prima volta, per Sanguineti si tratta di far dire al pargolo le cose per la prima volta, di farle esistere perché dette, e finalmente di vederle, di riceverle, di catalogarle. Le strategia retorica che supporta questa dinamica di produzione-attestazione-ricezione del mondo prevede l'alternanza di *verba dicendi* (produzione: «oh equus (**dissi**)!/ oh corpus (sopra quell'erba, in quella nebbia, **dissi**)! oh corpus!/ (**dissi**) oh!; (**dissi**)»), 10), di affastellamento deittico (attestazione: «**questo** mercurio, **questa** fredda gengiva,

¹⁰ Per un'analisi della ricomposizione dell'io dopo *Laborintus*, cfr. E. TESTA, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*, Interlinea, Novara 2011.

¹¹ Cito da F. CURI, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Liguori Editore, Napoli 2001, p. 170: «Scrivendo la sua prima opera, *Laborintus*, uscita nel 1956, Edoardo Sanguineti è costretto a misurarsi, piuttosto che con un'abnorme dilatazione dell'Io, con un linguaggio depauperato e stravolto dall'alienazione che ha colpito, nei suoi vari settori, l'intera società borghese».

¹² E. RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento cit.*, p. 36.

¹³ G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti cit.*, p. 145.

questo miele, **questa** sfera», 3), di *verba videndi* e di cataloghi (ricezione: «ma quali **vipere** ci vengono incontro? e **gamberi**? e **mosche**?/ il **cocodrillo vedi!** lo **scorpione vedi!**», 11). Si tratta, però, a questa altezza, ancora di una dinamica transeunte, riprodotta verbalmente da un'incalzante insistenza su gerundi e participi presenti, che rendono bene l'idea plastica di una materia *in progress*: «non i tuoi denti, **coogliendo**, i tuoi datteri! **comprendendo**, anzi/ amari!/ una sciocca, nel tuo fiato, **disciogliendo**, gomma; **ardendo**» (13); «forse, **delirante**, lei faticosa, lei strenua vidi; lei **esplorante**,/ la fenditura **premente**» (14). Alla stregua del reale, anche il soggetto, cosa nel mondo tra le cose nel mondo, oltre che agire linguisticamente, è dal linguaggio prodotto e agito, e – essendo ancora imbevuto di liquido amniotico – da un linguaggio bassocorporale, perentoriamente antipetrarchesco, con tutte le valenze politiche che ne conseguono: si tratta cioè, travisando consapevolmente Benjamin e data per buona l'identificazione corpo-storia, di «passare a contrappello»¹⁴ il (linguaggio del) corpo. Così, contentandoci della prima sezione, ecco alcuni esempi di un lessico ben lontano dagli aurei equivoci d'apostrofo che nei *Rerum vulgarium fragmenta* contribuiscono a sublimare Laura: «placenta», «defecatio», «testa», «capelli»¹⁵, «saliva» (due occorrenze), «sudore», «piedi». Passando alla variante autobiografica di questa seconda raccolta, oltre agli espedienti che fungono da perno tematico e di cui si è detto – il concepimento e la nascita del figlio¹⁶ –, vale la pena di sottolineare che iniziano a intravedersi timidamente i primi segnali di una referenzializzazione precisa di situazioni private, e in particolare, forse anche per la valenza proemiale, nel componimento incipitario, dove la scena della gravidanza fa da sfondo ai prematuri natali di quella poetica fattuale accennata in apertura, che vuole nel testo «una data precisa» e «un luogo scrupolosamente definito»: «quel ventun giugno (in erezione!) in piazza Chanoux, la sera» (1).

Questa attenzione circostanziale trova il suo definitivo compimento nel *Purgatorio*, come stretta conseguenza della esplicita adesione al marxismo, ribadita a chiare lettere dalla citazione sartriana della sezione 3, secondo cui «il [le marxisme] est indépassable». E la chiarificazione ideologica coincide linguisticamente con un tentativo faticoso di purificazione del dettato, per quanto la sintassi sia ancora – e, a ben vedere, lo sarà per quasi tutta la

¹⁴ W. BENJAMIN, *Geschichtsphilosophische Thesen* (1940), trad. it. di R. Solmi, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, p. 76.

¹⁵ Non già «i capei d'oro» e «l'aureo crine» di petrarchesca ascendenza, ma capelli avviluppati negli erotici «abbracciamenti» come «nostri capelli», desublimati anche dall'evidente simmetria con «i nostri crampi ai piedi» della chiusa.

¹⁶ Per una dettagliata ricognizione sulla rappresentazione della paternità nell'opera di Sanguineti, cfr. E. O'CEALLACHAIN, «Pessimo me, come padre». *Paternity in Sanguineti and the Novecento tradition*, in «Modern Languages Open», I (2020), n. 1, pp. 1-27.

produzione dell'autore – sporcata da interferenze interpuntive e parentetiche. A voler sintetizzare con un esempio tratto dalla prima poesia purgatoriale, citando Carrara,

Il verso in latino del testo [...], “il Petrus amat multum dominam Bertam”, allude alla conquista di un *ordo naturalis* nella *constructio* del discorso, ma è programmaticamente disatteso dalla ripetizione del sintagma con dislocazione a sinistra (“questo lo prendono”), a volte complicato dallo spostamento a destra del soggetto (“questo lo prendono (essi)”)¹⁷.

Sempre restando sul piano del linguaggio, viene riconfermata quella triade dialettica *verba dicendi*-deissi-catalogo¹⁸, come produzione-attestazione-ricezione del mondo, già riscontrata negli *Erotopaegnia*, con la differenza che, il reale coincidendo ora con la storia, il meccanismo non è più arbitrato da verbi significanti processo, ma per lo più da azioni la cui profondità cronologica (e quindi storica) è sottolineata dal tempo passato:

così (nella soffitta di via Pietro Micca) io e mia moglie/ **scrivemmo**: W PCI (in ogni angolo); e io lo **scrissi** tre volte (sopra/ il caminetto); e mia moglie **disse**: ma questo/ è un covo di missini/ – e **scrivevamo** W PCI, rabbiosamente, sui muri/ (e io **incidevo** la scritta con una chiave) (3);

poi Edith **disse** che non **ero** gentile (perché non **scrivevo**, come Pierre,/ per lei, quelques poèmes); e che non **dovevamo** partire);/ Micheline/ ci **giudicò** molto semplici; e Edith e Micheline, quando io **dissi** che non l'**avevo**/ **tradita** (mia moglie), **vollero** crederlo (8).

Avviandoci alla conclusione, non resta che rintracciare trasversalmente nel *Purgatorio* gli ingredienti imprescindibili per la realizzazione della ricetta *Postkarten* 49, verificando così l'ipotesi di lettura del *Triperuno* come di un'opera (una e trina) benjaminianamente tendente alla poetica dei fatti veri. Ecco allora date precise, storiche («1901», «1905»,

¹⁷ G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti* cit., p. 171.

¹⁸ Alcuni esempi. *Verba dicendi*: «poi Calvino mi disse/ (al Norman) che Pavese diceva; allora dissi (a me stesso): spiegherò/ proprio le medesime cose (di Paz); anche questo (spiegherò); (anche/ questo non poter[ti] amare); di altro si deve, dunque, parlare (io dissi):/ di altro (ormai) dire (dirò): spiegherò; una poesia (dissi) scriverò: sul/ fascismo», 2. *Deissi*: «in questo PURGATORIO DE L'INFERNO; perché in questo (noi)/ siamo redenti (a mia moglie dissi): in questo matrimonio; ah/ in questa (dissi), (noi) siamo redenti, ah questa dovevamo (anche)/ coscienza (questa coscienza politica) ritrovare: mordente, questa/ (indépassable, questo: le marxisme)», 3. *Verba videndi* e catalogo: «questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona/ fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco/ fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro,/ ci vedi il denaro», 10.

«il 13 maggio e il 24 gennaio», «1907», 1; «1848», 2; «1844», 12; «'29», 14) e – soprattutto – autobiografiche («il 12 luglio», «il 5 luglio», 2; «il 4 luglio», «il 7 luglio», «il 9 luglio», 3; «l'8 maggio», 5; «il 9 maggio», 6; «il 10 settembre», «il 19 settembre», 7; «il 12/ luglio», 8; «il 30/ settembre», 16). Ecco luoghi scrupolosamente definiti: «abbazia di Hambye», «giardino pubblico di Coutance», «spiaggia di Hauteville», «soffitta di via Pietro Micca», 3; «Verona», «Albergo Centrale», «Roma», «Albergo Locarno», 4; «Roma», «Orvieto», 5; «Ostia», «Firenze», «Pensione/ Ducale», «Civitavecchia», «Torino», 6; «Donville», «Grandville», «Casino», «St.Lô», «Parigi», 7; «Hebecrevon», «Lessay», «Portbail», «St. Sauveur», «Cerisy», «Canisy», «Coutances», «Regnéville», «il Louvre», «Gap», 8; «Gap», 11; «Galerie Vivienne», 15; «Cerisy», «Palermo», 17. Ecco «personaggi, da designarsi rispettando l'anagrafe:/ da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili», tra cui personaggi storici («Hans Pfeiffer», «ministro/ Pella», 1; «Octavio Paz», «Weber», «Fautrier», «Calvino», «Pavese», 2; «Tintoretto», 4; «Ridoni», «Berio», «Stalin», 6; «Memmi», «Lapassade», «Alain Borne», 8; «Carlo V», «Clemente VII», 10; «Sollers», «Ollier», «Thibaudeau», 14), personaggi autobiografici di secondo ordine («monsieur de Gandillac», «Roberto», 3; «monsieur Bens», «madame Garache», «madame Toussaint», «Mocky», «Philippe», 7; «Edith», «Micheline», «Micha», 8; «Anne», «Françoise», «Odile», «Edith», «Roche», 14; «Madame Heurgon», 16) e personaggi appartenenti al nucleo familiare («mia moglie», 3, 5, 6, 8, 13, 16, 17; «Luciana», 16; «mio figlio», 2; «Federico», 1; «Alessandro», 10, 11; «Michele», 9). Sazi dei numerosi riscontri testuali fin qui esposti come conferma del ruolo della biografia nella riformulazione linguistico-ideologica operata dal e nel *Triperuno*, ci limitiamo a riportare un passo del colloquio di Sanguineti con Fabio Gambaro su *Purgatorio de l'Inferno*, confessione d'autore oltremodo foriera della disamina che ormai andiamo chiudendo:

Il discorso politico non viene mai proposto come una serie di enunciazioni in prima persona, ma come registrazione di enunciazioni date: c'è un personaggio "io" che parla con altri personaggi, che fa alcune azioni, ma tutto appare sempre in modo distanziato, attraverso uno straniamento di tipo frantumatamente narrativo. [...] Questo modulo mi permetteva quindi di dilatare in direzione del materialismo storico quello che in *Laborintus* si esprimeva ancora come pulsione anarchica. In tale contesto, espressioni così esplicite come "scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui muri" non sono più la manifestazione di una qualche oratoria politica, ma un nudo fatto di racconto e quindi non hanno più nessuna connotazione retorica. Più tardi, riferendomi a procedimenti di questo tipo, parlerò in versi di una poesia del "piccolo fatto vero"¹⁹.

¹⁹ F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, p. 80.

FABRIZIO MARIA SPINELLI
(ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

FATTOGRAFIE. LA «DOCUMENTAL TURN» NELLA POESIA NORDAMERICANA IPER-CONTEMPORANEA

Il presente intervento intende mappare l'azione di una serie di scritture sempre più diffuse negli Stati Uniti in questo scorcio di secolo e che potremmo derubricare, secondo la terminologia di Michael Leong, come «documentali» (e non «documentarie»), per il largo ricorso ad elementi solitamente allogeni al linguaggio poetico (verbali giudiziari, deposizioni, articoli di giornale, saggi scientifici, trascrizioni di telecronache sportive o di trasmissioni radiofoniche, interviste, and so on: si può parlare, in poesia, di nonfiction?). Se un secolo fa William Carlos Williams poteva affermare che «it's difficult/ to get the news from poems», il fondamentale studio di Ramazani (Poetry and its Others, 2014) ha mostrato come, a partire dal modernismo, la poesia americana abbia fatto ampio ricorso al linguaggio demotico e a materiali documentali (erodendo le tradizionali definizioni hegeliane e formaliste di poesia). Il mio intervento prende le mosse da una breve ricostruzione genealogica, che intende fare chiarezza su continuità e differenze nell'uso dei documenti nella poesia moderna nordamericana (dai Cantos di Pound, alla Language Poetry, al concettualismo, passando per il fondamentale insegnamento di Reznikoff). Infine si concentrerà sui quattro modi principali in cui gli autori contemporanei fanno uso del materiale documentale (montaggio, appropriazione, interpolazione e cancellazione).

1. Introduzione

Fin dall'inizio del XXI secolo si è parlato nelle arti (tanto in quelle plastiche che in quelle letterarie) di «documental turn», ossia di un rinnovato interesse verso la realtà e le tracce demotiche lasciate dagli esseri umani all'interno delle pratiche artistiche. Lo scrittore statunitense David Shields ha parlato di «fame di realtà»¹; Nicolas Bourriaud ha dedicato molti suoi

¹ D. SHIELDS, *Reality Hunger. A Manifesto*, Knopf, New York 2010.

lavori alle pratiche di post-produzione²; Hal Foster, nel suo studio seminale, di una vera e propria «febbre da archivio»³. Questa svolta, se in Italia sembra aver interessato soprattutto la narrativa (nonfiction novel, autofiction, biofiction), in Nord America ha riguardato le tendenze più innovative della poesia del nuovo millennio.

Con il termine «documental», che mutuo dallo studioso Michael Leong, intendo racchiudere una pletora di movimenti poetici (tra cui la poesia investigativa, la poesia documentaria, la poesia concettuale), anche diversissimi tra loro (soprattutto per le prospettive estetiche ed etiche che gli autori dichiarano programmaticamente di abbracciare), i quali però condividono il semplice fatto di rielaborare, remixare, ricontestualizzare, rifunzionalizzare dei documenti preesistenti (verbali giudiziari, deposizioni, interviste, saggi accademici, notizie di giornale e così via)⁴. La poesia, per come è stata intesa fino al XXI secolo, dovrebbe rappresentare l'esternalizzazione di un linguaggio interiore (il quale rimanderebbe a una precisa visione del mondo da parte dell'io poetante – per banalizzare quanto dice Hegel nell'*Estetica*), ossia la produzione di un documento originale e unico. La *documental poetry* invece, è la riproposizione di un'iscrizione demotica fatta da altri, dispersa nel cloud dell'infosfera, e riattivata da un autore secondo, che le rimette in circolazione cambiandola di cornice. Qui sembrerebbe calzare a pennello il concetto di dialogicità di Bachtin (o più precisamente, di eteroglossia), ossia l'appropriazione da parte dell'autore della parola d'altri, un fenomeno (erroneamente) considerato estraneo alla poesia e tipico solo del romanzo⁵. Ed è proprio a Bachtin che più volte torna il teorico che per primo ha avanzato una teoria non essenzialistica della poesia, Jahan Ramazani, il quale – in *Poetry and Its Others* – ha dimostrato come anzi sia tipica della lirica una costante negoziazione non solo con gli altri generi letterari ma anche con le altre tipologie di discorso⁶.

² Si veda perlomeno N. BOURRIAUD, *Postproduction. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les presses du réel, Dijon 2002.

³ H. FOSTER, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of Century*, The MIT Press, Cambridge 1996.

⁴ M. LEONG, *Contested Records. The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*, University of Iowa Press, Iowa 2020.

⁵ M. BACHTIN, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, trad. ing. di M. Holquist e C. Emerson, University of Texas Press, Austin 1981.

⁶ J. RAMAZANI, *Poetry and Its Others. News, Prayer, Song, and the Dialogue of Genres*, University of Chicago Press, Chicago 2014.

2. *Documento e monumento.*

Scrive bell hooks: «quando la psicostoria di intere popolazioni è segnata da perpetue perdite, quando la loro intera storia è negata, nascosta, cancellata, la documentazione può diventare un'ossessione»⁷. Questa ossessione sembra essere condivisa dalla gran parte dei poeti di cui ci occuperemo. Il loro compito è proprio quello di riattivare una conoscenza morta, scivolata fuori dalla memoria attiva della cultura egemonica, per riscattare l'identità e la dignità di gruppi sociali marginalizzati e vulnerabili: le vittime di stupro, le persone di colore vittime di razzismo sistemico all'interno di società che si raccontano come democratiche, i prigionieri di guerra, i lavoratori di una miniera, gli schiavi africani all'interno di una nave mercantile nel XVIII secolo, e così via.

Se la burocrazia e la documentazione hanno il potere di traumatizzare in quanto diretta espressione del potere (si pensi all'immigrazione clandestina), una poetica documentale può funzionare come una pratica contro-egemonica che autentica l'esperienza di intere comunità. Essa ri-media il passato e lo risocializza utopicamente nel presente, creando una memoria affettiva partendo da tracce storiche (da documenti) che vengono collettivizzati. E questo avviene, vale la pena ricordarlo, in una società tanto ossessionata dalla memoria quanto affetta da amnesia, in cui ogni cosa è immediatamente archiviata/documentata solo per essere dimenticata più rapidamente. Solitamente, insomma, la poesia documentale si occupa di storie traumatiche che hanno a che fare con l'oggettivizzazione dell'essere umano, e vuole far emergere dal lato oscuro della storia voci anonime, annegate (letteralmente), inarticolate, oppresse.

Due sembrano essere le dicotomie chiave all'interno della costellazione teorica della poesia documentale. La prima è quella documento/monumento, la seconda archivio/canone. Per i concetti di documento/monumento riprendo gli studi di Panofsky, Le Goff e John Guillory⁸. Stando a quest'ultimo, i documenti comprendono tutta l'accumulazione di artefatti umani, idee, eventi ecc. mentre i monumenti sono quegli oggetti che hanno un'urgenza di significato precisa per una cultura in un determinato momento. Se un'iscrizione (qui ci limitiamo a testimonianze scritte) è un documento

⁷ B. HOOKS, *Art of My Mind. Visual Politics*, The New Press, New York 1995, p. 59. Tutte le traduzioni sono mie.

⁸ E. PANOFSKY, *Meaning and the Visual Art. Papers in and on Art History*, Anchor, New York 1955; J. LE GOFF, *History and Memory*, trad. ing. di S. Rendall e E. Claman, Columbia University Press, New York 1992; J. GUILLORY, *Monuments and Documents. Panofsky on the Object of Study in the Humanities*, in «History of Humanities», I (2016), n. 1, pp. 9-30.

o un monumento dipende dalla nostra prospettiva. La *Divina Commedia* è un monumento (letterario, filosofico, storico), ma per un dantista che cerca di studiare la datazione, per dire, dell'*Inferno*, una particolare terzina che contiene una particolare informazione storica rappresenta per lui non più un monumento bensì un documento utile per il suo lavoro. *Declino e Caduta dell'Impero Romano* di Gibbon può essere tanto un monumento (un memorabile lavoro letterario e storico) quanto un documento (ad esempio una manifestazione del pensiero illuminista). Un oggetto testuale è insomma variamente situabile su un asse che ha come due poli da un lato la monumentalità dall'altro la documentalità, in base alla prospettiva del fruitore, allo spazio-tempo o al contesto d'indagine. Quest'asse con due polarità può facilmente trasformarsi in un cerchio con due direzioni. Non troppo differentemente vede le cose Panofsky: se un oggetto sia monumento o documento dipende da se questo sia il nostro «materiale primario» o il nostro «materiale secondario»: siamo degli storici dell'arte e ci stiamo occupando di un polittico realizzato in una chiesa in Renania (il monumento) e studiamo un foglio di carta in cui il parroco della chiesa appalta questo lavoro a un tale, che quindi presumiamo essere l'autore del polittico (documento). Per un paleografo o per uno storico del diritto questo contratto è invece il monumento (ossia il materiale primario) mentre il polittico è il documento (il materiale secondario).

A questa dicotomia aggiungo quella tra archivio e canone avanzata da Aleida Assmann⁹. La parola archivio, nella sua terminologia, indica una memoria passiva, sedimentata e inerte che conserva il passato come passato. Il canone, invece, seleziona pochi elementi dall'archivio e li trasforma in memoria attiva così facendo preservando cioè il passato come eternamente presente.

Anche da queste poche parole credo che si possa intuire come i processi di monumentalizzazione e canonicizzazione non siano affatto pacifici, e siano oggetto di vere e proprie guerre ideologiche. E credo che risulti anche più facile comprendere il senso della famosa affermazione di Benjamin: «Non c'è mai documento di cultura senza essere, nello stesso tempo, documento di barbarie»¹⁰.

Va da sé, credo, che i poeti documentali siano interessati ai primi termini delle due coppie («documento» «archivio») piuttosto che ai secondi («monumento» «canone»), e che uno dei loro obiettivi sia proprio quello di

⁹ A. ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*, Cambridge University Press, New York 2011.

¹⁰ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 31 (trad. modificata).

fornire un argine alla dimenticanza attiva a cui è abbandonato il materiale d'archivio, il nudo documento, oscuro e marginalizzato, per riattivarlo come monumento di un canone contro-egemonico.

3. *Genealogie*

L'uso di citazioni e di materiale documentario non è nuovo in poesia (per uno studio adeguato al riguardo, almeno in area anglofona, si vedano sempre gli studi di Ramazani). Da un lato, possiamo pensare a un passato archeologico, quello dell'epica o della lirica arcaica, in cui la dicotomia documento/monumento non esisteva: la memorabilità della metrica era una tecnologia che permetteva la diffusione delle informazioni non genetiche, di tradizioni, usanze e leggi¹¹. Havelock ha a lungo parlato dei poemi omerici come di una enciclopedia dei saperi, e a tal punto potremmo intendere il catalogo delle navi nel II canto dell'*Iliade* come il primo esempio di poesia documentale o concettuale. Dall'altro lato, è stato il modernismo a introdurre l'uso di materiali tradizionalmente avvertiti come allogeni all'interno del discorso poetico (si pensi a Pound e Eliot, per quanto riguarda la poesia in lingua inglese, a Breton per quanto riguarda quella francese: lui sì un poeta concettuale a tutti gli effetti, che trasforma una pagina di un elenco telefonico in una poesia).

Limitiamoci però all'Eliot di *The Waste Land* e soprattutto al Pound dei *Cantos* (soprattutto a quello dei *Cantos* «cinesi» o dei cosiddetti «malatestiani»). Qui l'uso dei documenti e delle citazioni è molto creativo e straniante, oltre ad essere, rispetto ai poeti di cui ci stiamo occupando, molto limitato. Eliot e Pound intendevano, tramite l'incorporazione di materiale allogeno, includere la storia all'interno dei loro poemi, in una prospettiva totalizzante e universalistica. In una maniera *epica* in senso forte. I collage modernisti rispondevano a un'estetica della distorsione, non erano interessati alla storicità dei materiali che incorporavano. A questa storicità, alla loro fattualità sono invece interessati i poeti documentali, che si appropriano di materiali documentali non per richiamare (formalisticamente) l'attenzione sull'artigianalità o la particolare elaborazione della scrittura, ma sulla qualità del documento in sé, sul suo contenuto.

Anche la Language Poetry (penso soprattutto a Ron Silliman, Charles Bernstein e Lyn Hejinian) ha fatto un ampio uso di materiali extrapoetici,

¹¹ Bibliografia sterminata. Si vedano perlomeno E.A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* [1963], trad. it. di M. Carpitella, Laterza, Bari-Roma 2019; G. FRASCA, *La lettera che muore. La «letteratura» nel reticolo mediale*, Luca Sossella, Roma 2015.

però, in questo caso, in una prospettiva decostruzionista e meta-poetica. I *langpo* si appropriavano di *object trouvé* (slogan pubblicitari, cliché mediatici e così via) per testimoniare l'impossibilità di formare un discorso autentico e coerente, per mettere in discussione la presunta trasparenza del linguaggio, per decostruire il tradizionale io lirico. Per contro, la poesia documentale non è interessata a decostruire il senso, ma a ricostruirlo. Ritenere la poesia una pratica post-individuale, come fanno i *langpo*, è un privilegio che molti dei poeti documentali (che fanno parte di comunità vulnerabili e marginalizzate o sono a loro legate – un'eccezione è ovviamente rappresentata dai poeti concettuali) non si possono permettere. Perciò, all'uso epico e formalistico del modernismo, e a quello metanarrativo e decostruzionista della Language Poetry, si oppone un uso micro-narrativo (i poeti documentali sono appunto interessati a ricostruire delle microstorie di trauma ed emarginazione, non a caso i loro libri spesso assomigliano a delle monografie) e ricostitutivo della pratica poetica. E al di là di quest'opposizione profonda se ne aggiunge una di sostanza: il citazionismo e l'incorporazione modernisti e post-modernisti sono portati, come vedremo a breve, a un parossismo senza precedenti.

C'è un solo poeta nel corso del XX secolo che può essere assunto a modello tout-court della poesia documentale, ossia Charles Reznikoff. Reznikoff, insieme a Oppen, è uno dei padri dell'oggettivismo degli anni '30/'40, ma è soprattutto autore di due libri documentali. Il primo è *Holocaust* (1975), in cui l'autore mette in versi delle testimonianze estratte dalle pagine dei processi di Norimberga: Reznikoff, che non a caso è un avvocato, consulta migliaia di pagine di testimonianze e le aggruma in un libro di più o meno 100 pagine, in cui non c'è neanche una parola scritta di suo pugno¹². L'autorialità si esaurisce in un'operazione di montaggio e di filtraggio. Lo stesso procedimento è alla base di *Testimony* (una prima versione viene pubblicata nel '34 ma l'edizione definitiva – in due volumi – è del '78. Solo nel 2015 l'opera viene stampata in un solo volume), in cui in più o meno 600 pagine Reznikoff addensa migliaia e migliaia di testimonianze di processi in cui è incappato redigendo un'enciclopedia legale, processi che vanno dal 1885 al 1915¹³. Reznikoff non è interessato, come nel caso che a breve vedremo di Vanessa Place o di NourbeSe Philip, alla ricontestualizzazione del linguaggio legale, ma nel riesumare la voce dei testimoni, da cui ricava delle micro-narrazioni in versi.

¹² C. REZNIKOFF, *Holocaust*, Black Sparrow Press, Santa Barbara 1975.

¹³ ID., *Testimony. The United States (1885-1915): Recitative*, Balck Sparrow Press, Santa Barbara 2015.

4. *Documental Poetry: casi esemplari*

Passiamo ai casi-studio. Di seguito ho selezionato alcune opere documentali divise in quattro categorie, stabilite in base al rapporto che l'autore o l'autrice ha con il materiale di partenza.

- 1) *Re-mixing*. Il caso più comune è quello del montaggio. Il poeta prende una fonte primaria, la riesuma dalla memoria passiva dell'archivio e la riattiva rendendola maggiormente fruibile per il pubblico: la taglia e la monta in modo più o meno creativo, la interpola con altri documenti, aggiungendo un senso ulteriore a quello dei documenti di partenza. È chiaramente la strategia più "politica", quella usata dagli autori maggiormente coinvolti nei testi che si vogliono presentare. Non esiste un montaggio che non sia ideologico. Il primo esempio è quello di Mark Nowak, autore, tra le altre cose, di un saggio intitolato *Note per una poetica anti-capitalista*, che nel suo *Coal Mountain Elementary* monta delle testimonianze fornite dallo United States Department of Labor a proposito della tragedia della miniera di Sago, in West Virginia – un crollo che condusse alla morte di decine di minatori – e le accompagna con degli articoli di giornale che si occupavano di un disastro simile capitato nel nord della Cina¹⁴. La tecnica è qui coerente a quella di Reznikoff: Nowak ha letto centinaia di file PDF e ha presentato al lettore gli *excerpta* che ha ritenuto più interessanti, giustapponendoli con articoli di giornale.

In *Drift* di Caroline Bergvall, un libro stampato con caratteri bianchi su pagine nere, vengono alternate revisioni "creative" di brani dell'antico poema anglosassone *The Seafarer*, del X secolo d.C., contenuto nel manoscritto noto come *The book of Exter*, a citazioni forensi (testimonianze di sopravvissuti e documenti giudiziari) tratti dal caso della tristemente famosa *Left To Die Boat*, una barca che nel 2011 veniva dalla Libia diretta a Lampedusa, scortata da navi della NATO e da elicotteri, in cui morirono di stenti e sete 72 africani senza che le autorità li soccorressero¹⁵.

Infine, il caso forse più singolare di manipolazione di un testo preesistente, è quello di *Zong!* di NourbeSe Philip, che trasforma in un libro di notevole lunghezza una perizia giudiziaria di poche righe¹⁶. L'opera si interessa al caso della nave *Zong*, un'imbarcazione che nel 1781 trasportava

¹⁴ M. NOWAK, *Coal Mountain Elementary*, Coffee House Press, Minneapolis 2009.

¹⁵ C. BERGVALL, *Drift*, Nightboat, Brooklyn-Callicoon 2014.

¹⁶ M. NOURBESE PHILIP, *Zong!*, Wesleyan University Press, Middletown 2008.

schiavi dal Gabon alla Giamaica, un viaggio di 9 settimane che per colpa degli errori di navigazione del capitano ne durò invece una ventina. Con la conseguenza che non c'era più abbastanza acqua per la sopravvivenza di tutti. Soprattutto gli schiavi rischiavano di morire di sete. Il capitano Collingwood ebbe però un'idea brillante: convinto che se gli schiavi – che erano considerati dalla giurisdizione alla stregua di merce – fossero morti all'interno della nave, di morte naturale, i danni (della perdita di merce, come se si trattasse di sacchi di zucchero) li avrebbe dovuti pagare il proprietario della nave, concluse che nel caso fossero stati gettati in mare ancora vivi, il costo dei danni se lo sarebbe dovuto assumere la compagnia assicuratrice. 200 schiavi vennero così gettati in mare, mentre la nave consegnò i pochi sopravvissuti in Giamaica, prima di far ritorno a Liverpool e iniziare un processo per capire chi avrebbe dovuto pagare i danni, i quali ovviamente né gli assicuratori né i proprietari volevano addossarsi. Nessuno ovviamente pensò di accusare Collingwood di omicidio. Non ci è rimasto nessun documento di questo processo se non una breve perizia di tre giudici. Philip parte solo dalle parole contenute in questo documento e scrive un poema lunghissimo, disarticolato, spezzando le parole, smembrandole fino al non senso, disponendole in modo caotico sulla pagina (gli spazi bianchi sono per lei il respiro dei morti), cercando di far emergere la voce degli annegati, in un atto che lei chiama di «documanzia».

- 2) *Re-framing (ricontestualizzazione)*: in questa categoria rientra il caso dei poeti concettuali, primi su tutti Kenneth Goldsmith e Vanessa Place, i quali si rifiutano di intervenire sul testo del documento e lo ripropongono tale e quale a come lo hanno trovato: *Day* di Kenneth Goldsmith è la trascrizione parola per parola di una copia del «New York Times» dell'1 settembre del 2000, un volume praticamente illeggibile di 800 pagine¹⁷; *Statement of Facts* di Vanessa Place, che è una penalista, è composto interamente da verbali e documenti provenienti da venticinque casi di molestia sessuale di cui si è occupata l'autrice in prima persona¹⁸; *The Body of Michael Brown*, sempre di Goldsmith, è la riproposizione letterale (in realtà scopriremo che Goldsmith ha mentito, ma questo è un altro discorso)¹⁹ dell'autopsia fatta al giovane studente afroamericano

¹⁷ K. GOLDSMITH, *Day*, The Figures, Great Barrington 2003.

¹⁸ V. PLACE, *Tragodia 1: Statement of Facts*, Blanc Press, Los Angeles 2010.

¹⁹ Si veda M. PERLOFF, «What Really Happened? Goldsmith's "7+ Deaths and Disasters"», *Sophie Calle's "Take Care of Yourself"*, in «Synthesis», XI (2018), pp. 72-87.

ucciso ingiustamente e brutalmente dalla polizia del Missouri²⁰. Questo testo, che porterà a una vera e propria *shitstorm* su Goldsmith, ebreo, bianco, fautore di un nichilismo estetico in netto contrasto con le opere documentali di Nowak o della stessa Place²¹, doveva far parte di un libro più ampio, *Seven American Deaths and Disaster*, titolo apertamente warholiano (Duchamp, Warhol e Kosuth sono del resto i numi tutelari dei concettualisti), che trasformava in un libro di poesia la copertura mediatica di alcuni degli omicidi più famosi della storia americana, da John F. Kennedy, appunto, a Michael Brown²².

- 3) *Cancellazione* (alla Isgrò). Qui invece assistiamo, almeno nel caso di *The 0-Mission Repo* di Travis Macdonald (2008) a un procedimento opposto²³. Un documento che fa parte del canone, quindi che partecipa alla memoria attiva della cultura egemone, viene de-monumentalizzato tramite un atto di sciacallaggio tipografico. Vengono cancellate gran parte delle frasi che costituiscono il documento (in questo caso degli estratti del *The 9/11 Commission Report*, cioè il rapporto d'indagine sugli attacchi terroristici dell'11 settembre, che è diventato un libro, finalista al National Book Award per la saggistica: e che è l'esposizione della verità di stato su quegli attacchi), per lasciare leggibili solo poche parole, su cui l'autore chiede di concentrare l'attenzione del lettore. Altro esempio, che trovo particolarmente interessante è quello del libro di Philip Metres, *Sand Opera* (2015) in cui sono invece cancellate le parole da un documento molto singolare, reso pubblico grazie a Wikileaks, e cioè le linee guida per la traduzione dei documenti sensibili rinvenuti nelle operazioni di antiterrorismo oppure nei campi di detenzione da parte dell'esercito americano²⁴.

²⁰ Il testo non è mai stato pubblicato in seguito alle accuse che ha suscitato dopo una lettura pubblica alla Brown University nel 2014. Online era presente un video della performance, poi rimosso su richiesta di Goldsmith. L'autopsia di Michael Brown è però facilmente reperibile in rete. Se si confronta questa agli attacchi ricevuti dal poeta per aver falsificato in chiave patetica alcuni punti (attacchi avvenuti soprattutto tramite tweet e stati Facebook che conservano perciò parte del testo incriminato) è possibile farsi un'idea sulla questione. Insomma, una storia da primordi della filologia nel pieno dell'epoca digitale. Una storia di documenti, appunto. Si veda, per la ricostruzione della vicenda, D. KAUFMANN, *Reading Uncreative Writing*, Palgrave Macmillan, London 2017.

²¹ Che verrà anche lei accusata di razzismo per un'altra opera, *Miss Scarlett*, tratta dal film *Gone with the Wind*. C'è tutto un acceso dibattito in America tra i due sottogruppi della poesia documentale, ossia i concettualisti e poeti documentari come Nowak: disimpegno e impegno, l'ennesima riproposizione della lotta tra quelle che Adorno chiamava la capra sartriana e la pecora valeriana.

²² K. GOLDSMITH, *Seven American Deaths and Disasters*, powerHouse Books, Brooklyn 2013.

²³ T. MACDONALD, *The 0-Mission Repo*, Fact-Simile Editions, Denver 2008.

²⁴ P. METRES, *Sand Opera*, Alice James Books, Farmington 2015.

- 4) *Interpolazioni liriche*. Veniamo infine all'ultima categoria, quella del ri-
uso lirico delle fonti. Anche il re-mix di *Zong!* può essere definito lirico
visto il ricorso che l'autrice fa alla lallazione e alla sonorizzazione, ma
qui voglio intendere però il termine «lirica» in senso più vulgato e tradi-
zionale, come sinonimo di «personale» e di «soggettivo»²⁵. Due esempi.
Il primo è sempre di Nowak, stavolta in *Shut Up Shut Down* (2004)²⁶. Il
libro parla sempre della condizione del proletariato, in questo caso delle
conseguenze della deindustrializzazione nel Minnesota, soprattutto degli
effetti della chiusura della LTV (un conglomerato che lavorava l'acciaio)
nel distretto chiamato Iron Range, la cui vita si basava sull'esistenza di
quell'industria. Ogni pagina presenta tra flussi distinti di testo: il primo,
in tondo e tra virgolette, riporta notizie di giornale; il secondo, in gras-
setto, riporta delle interviste di ex lavoratori; mentre il terzo, in corsivo, è
la narrazione autobiografica dell'infanzia proletaria dello stesso Nowak.
Chiudo infine questa breve rassegna con quello che sicuramente è il libro
più famoso tra quelli citati ossia *Citizen* di Claudia Rankine²⁷. *Citizen* usa
diverso materiale documentario al suo interno, ad esempio degli articoli
di giornale su Serena Williams, è farcito di elenchi «concettuali» (come
quello delle vittime afroamericane decedute per colpa della violenza del-
la polizia), ma soprattutto *Citizen* è famoso per la raccolta di esempi di
microaggressioni razziste subite dalla cerchia di conoscenti di Rankine,
che l'autrice ha montato e ha modificato in modo che tali resoconti appa-
rissero in seconda persona, aggiungendo anche vicende autobiografiche,
in modo che risulta impossibile distinguere ciò che è personale e da ciò
che è collettivo.

²⁵ Niente di più errato.

²⁶ M. NOWAK, *Shut Up Shut Down*, Coffee House Press, Minneapolis 2004.

²⁷ C. RANKINE, *Citizen*, Greywolf Press, Minneapolis 2014.

ASSUNTA TERZO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

IL DESTINO DELLA POESIA TRA AVANGUARDIE E CONTEMPORANEITÀ

Dagli esordi del Novecento ad oggi si è discusso sullo stato della letteratura, della critica e dell'editoria. Nella maggior parte dei casi si è trattato di una successione di cahier de doléances: rottura con la tradizione, impoverimento del linguaggio letterario, quantità soverchiante ma effimera della produzione libraria, il tutto mentre l'Italia reclama di custodire un'identità letteraria riconoscibile. È opportuno ragionare su questa svolta che assomiglia ad una “mutazione” in cui il segno passatista espone in modo preoccupato o polemico le sorti delle humanae litterae all'indomani della rivoluzione informatica, insieme ai desideri standardizzati di un pubblico del ceto medio. Nel panorama letterario negli ultimi due secoli si celerebbe l'inconoscibile: provare ad indagarne la natura è utile anche a costo di sostituírne i consueti strumenti d'analisi, in cui, accanto al binomio letteratura-intrattenimento si cercherà di discutere della “normalizzazione” dei fenomeni letterari, che adeguandosi al senso comune, sacrificano la “bibliodiversità” e condannano la critica ad un imbarazzo perenne perché non più in grado di “distinguere” tra modelli, generi, stili, livelli. Si cercherà di argomentare attorno alla contemporaneità, in particolare sul destino della poesia, per la quale va fatta un'analisi per comprenderne i presupposti che sono tramontati e quali categorie li hanno sostituiti, che ambiscono, se non a tracciare un perimetro più o meno frastagliato, quantomeno a costruire nuove genealogie per un maggiore discernimento.

Fare il punto sulla poesia, sulla sua condizione e sul suo destino può apparire oggi troppo canonico e allo stesso tempo debordante, eppure basta poco per avvertire che tale conversazione nasce nel fuoco della controversia perché presume di fare il punto su quella che è la sorte della poesia oggi, nell'era duemillesca, in relazione a quella che è stata in precedenza, lungo tutto il Novecento.

In questa sede si tenta sommariamente di pesare e distinguere all'interno delle *patrie lettere* (secondo un'affermazione di Cesare Cases) il ruolo della poesia a cavallo tra due secoli, che è di per sé un'operazione assai problematica e al contempo bisognosa di rinegoziare la propria posizione.

Si potrebbe cominciare con l'osservazione che le scritture in lingua italiana sono oggi percepite dal senso comune come una periferia dell'intrattenimento, una specie di zattera reduce da un naufragio, una indefinita congerie di materiale anglofono e digitale. Appare dunque naturale chiedersi quale punto di vista rifletta una simile intuizione, ovvero, che cosa mette a fuoco e cosa lascia in ombra questa immagine della cultura contemporanea.

Attorno al discorso sulla dissoluzione e ricomposizione dell'io-lirico e sulle forme alogiche che assume la poesia contemporanea si può cominciare dalle Avanguardie nel Novecento: la *Poesia Visiva*, se da un lato rappresenta, nei primi anni del Novecento una emancipazione della funzione della parola, dall'altra ne trascende quella primigenia, presentandosi con una prospettiva a doppia faccia; l'obiettivo è quello di dominare la realtà scrittorica fino a controllarla, col privilegio però di inserirla con fiducia in quelle categorie del sapere, della scienza ma anche del progresso, della letteratura. I poeti verbo-visivi tentano, in questi anni, di strutturare un codice linguistico alternativo in cui le pratiche di visualizzazione del materiale verbale si intensificano il segno grafico attraverso l'associazione di altri tipi di segni, e le modalità con cui il messaggio 'poetico' viene espresso pongono l'accento sulla sua semanticità. Si è trattato, in definitiva, del *riscatto estetico* della parola poetica che va incontro a una radicale trasformazione verso le forme della "scrittura visuale", ibrida linguisticamente. "La scrittura verbo-visiva", come hanno dimostrato Stefania Stefanelli e Lamberto Pignotti – può essere considerata come la modalità espressiva che ha teso alla comprensione:

[...] sia quelle forme di comunicazione verbale che intendono anche farsi vedere [...], sia quelle forme di comunicazione visiva che intendono anche farsi leggere [nella] consapevolezza che fra Letteratura e Arti visive, fra Pagina e Quadro, fra Parola e Immagine, non ci sono frontiere precise e neppure occasionali sconfinamenti, ma piuttosto sistematiche sovrapposizioni e integrazioni nel segno della continuità¹.

In questo contesto s'inseriscono i *ready-made* di Duchamp, i *poèmes-objet* di André Breton, i fotomontaggi dadaisti, i collage prettamente pittorici dei futuristi e dei cubisti.

¹ S. STEFANELLI, L. PIGNOTTI, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, Editoriale L'Espresso, Roma 1980, pp. 9-10.

La promozione del significante sul significato presuppone, infatti, uno sfruttamento intensivo del corpo grafico che può essere visualizzato secondo modalità di incidenza semantica diverse di volta in volta: la pertinenza linguistica del segno può essere azzerata, ridotta oppure anche soppressa del tutto, approdando sia a forme di “multigrafia” che di “agrafia”.

Il risultato di tali procedimenti è un “interlinguaggio” capace di sottolineare il passaggio da un significato connotativo della “parola industrializzata” a quello denotativo, sono ad arrivare a privilegiare il significante.

Di conseguenza leggere le Poesie Visive non è semplice, infatti tali pratiche separano la percezione linguistica da quella iconica. Al lettore è richiesto un approccio sommario e globale, e una ‘lettura simultanea’ del quadro, dove il tutto prevale sulle singole parti.

I filoni della poesia visiva sono stati principalmente di due tipi: uno, proveniente dalle tavole parolibere delle avanguardie futuriste, usa la dislocazione delle lettere (l’ampiezza, il carattere tipografico; insomma, la “materialità del significante”) per ottenere effetti grafici e figurativi.

Il primo celebre esempio di poesia visiva è un componimento rivoluzionario di Stéphane Mallarmé, intitolato *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*

Il testo, composto alla fine del 1800, fu uno dei primi e straordinari esempi di “rottura” della canonica disposizione delle parole e influenzò i contemporanei. Guillaume Apollinaire nel 1918 pubblicò una raccolta intitolata proprio *Calligrammes*:

Secondo me – scrive Apollinaire – un calligramma è un insieme di segno, disegno e pensiero. Rappresenta la via più corta per esprimere un concetto e per obbligare l’occhio ad accettare una visione globale della parola scritta.

Chiaro che non ci si può affacciare (in questa sede) su tutta la vasta pinacoteca letteraria che interessa la poesia visiva, e a questo proposito sorvolando il parolibero più gettonato tra i Futuristi è interessante soffermarsi su un esperimento molto originale ad opera di Francesco Cangiullo, definito dallo stesso Marinetti, “primo altissimo poeta napoletano e primo umorista d’Italia”.

Questi si cimenta nella sperimentazione della Poesia Pentagrammata, componimento parolibero che prende corpo su un vero e proprio pentagramma e che viene rappresentato musicalmente.

È opportuno però ricordare che la critica interpreta e valuta le opere secondo un’operazione differente da chi invece si dedica alla sola lettura; e in questo periodo si fa sempre più spazio una “critica della critica” cioè, una

verifica delle forme saggistiche delle idee sulla letteratura e sulla poesia: il critico deve essere capace di puntare su ciò che potrebbe essere degno di durare.

Va però anche detto che la legittimazione pubblica della critica non è costante nel tempo, infatti negli ultimi decenni la sua funzione è percepita come un ostacolo all'immediatezza di cui necessita l'industria dell'intrattenimento, anche per questa ragione, per essere al passo coi tempi, applica la regola del *too soon* cioè del troppo presto, e ci si chiede se in fondo è giusto fare critica su una letteratura che appartiene all'era duemillesca.

L'ossessione espansionistica dell'audience e una malintesa nozione di democrazia culturale, dalla fine del Novecento fa assoluto divieto di distinguere tra una letteratura di serie A e una di serie C, modificando così le condizioni di legittimità del critico e le forme del suo intervento pubblico, per cui, la funzione della poesia sembra essere decaduta o superata; questo non è sufficiente puntare il dito contro i media, più certo sembra invece che il nostro tempo sia nemico del difficile, non perchè siamo più pigri di chi ci ha preceduto, ma il difficile oggi è ciò che deve essere rimosso; il difficile non si può nominare, *easy* è la parola d'ordine perfino quando la facilità non sarebbe di per sé credibile e consiste in una rimozione: nel negare l'innegabile: *easy learning*, *easy english*, corso facile di chitarra. La "parola d'ordine" viene ripetuta anche quando è falsa e non è una trovata pubblicitaria, ma che è una caratteristica dell'epoca in cui viviamo lo dimostra la controprova: nessuno acquisterebbe un corso "difficile" di chitarra o pianoforte.

Nel Novecento chi intendeva esaminare le opere del presente aveva alle spalle un capolavoro come la *Storia della letteratura italiana* di Francesco De Sanctis; Benedetto Croce nelle *Note sulla letteratura della nuova Italia* dicendo la sua su Gabriele d'Annunzio, Giovanni Pascoli, Matilde Serao o Salvatore Di Giacomo era consapevole dell'importanza estetica e storica della propria operazione. Negli stessi anni giovani de *La Voce* scoprivano per la prima volta la radicalità di una crisi di mandato della letteratura e della critica misurando la propria distanza dai miti risorgimentali e proponendo opere sperimentali basate sul frammento, sull'autobiografia. Eppure l'Italia è il paese in cui alla letteratura è stato dato il compito di custodire l'identità culturale; da qualche decennio molti di questi presupposti sono tramontati. Cosa li ha sostituiti?

Alla fine del Novecento e nei primi due decenni del ventunesimo secolo si è discusso nei convegni, sulle riviste accademiche e sui quotidiani dello Stato della letteratura, della critica e dell'editoria italiana, in particolare della poesia: nella maggior parte dei casi si è trattato di una serie di *cabier de doléance* e si è insistito sulla crisi della critica sull'impoverimento del linguaggio poetico e sull'interruzione della tradizione, sull'egemonia di modelli

non italiani o non letterari e sulla quantità soverchiante della produzione libraria. Il punto di svolta viene perlopiù attribuita a eventi epocali come la rivoluzione informatica, il consolidarsi della cultura dei consumi, il formarsi di aree culturali e linguistiche più ampie, ma soprattutto ai desideri standardizzati del nuovo pubblico del ceto medio.

In ogni caso sia l'atteggiamento nostalgico o apocalittico che quello disinibito sono accomunati dall'idea che con la perdita di prestigio della poesia e quindi col tramonto della "letteratura di una volta" venga meno ogni criterio tradizionale condiviso di distinzione o di valore, per cui la letteratura del nuovo millennio non si lascerebbe più conoscere o indagare dai consueti strumenti d'analisi.

Quello che certo è che siamo di fronte a uno dei desideri della modernità: l'alienazione della parola che da Mallarmé in poi è stata spesso vagheggiata e auspicata. Tuttavia una simile parola totalmente alienata si confonde quasi senza residui con la parola di basso profilo della rete e che si parli di poesia tra docenti di scuola o dell'Università o coi ragazzi della generazione Z dobbiamo bisogna fare letteralmente i conti con questa condizione: partire da un radicamento duemillesco sarebbe il modo più concreto per non rimanere attaccati alle immagini nostalgiche del Novecento o, come direbbe Walter Benjamin, smarrita l'unità originaria, la cultura occidentale si ritrova a interrogarsi sul senso che assume la vita e la verità all'interno dello spazio delle grandi metropoli, dell'avvento della diffusione radicale del consumismo industriale. Soprattutto, è nella sua ultima grande opera, rimasta incompiuta, ovvero i *Passages*, un "montaggio" di impressioni, idee, da cui emergono significati inediti, elementi che contribuiscono a sconfiggere quella varietà seduttiva in grado di anestetizzare il pensiero critico, e a questo proposito ritengo particolarmente adatta, anche a chiusura di questo dialogo, il riferimento che Benjamin fa ad un quadro, l'*Angelus Novus*:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove appaiono una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che gli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta².

² W. BENJAMIN, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1961, p. 80.

In queste parole, Benjamin esplica la sua visione messianica della storia, l'attesa perpetuamente insoddisfatta di una redenzione, dove l'uomo viene trascinato via suo malgrado dal tempo e dal progresso, lasciandosi alle spalle le tragedie e gli orrori di cui l'umanità è stata capace. L'Angelo di Klee guarda angosciato il passato, mentre il vento (il tempo) lo spinge via, quando vorrebbe restare tra quelle vittime per tenerle strette a sé, per garantire ad esse un significato di qualche tipo.

Per questo, il fulcro sostanziale delle sue tesi è il cambio di direzione del tradizionale rapporto tra passato e presente: se si è progettato il presente come fatto derivante di un flusso di eventi che proviene dal passato, Benjamin concepisce il passato come l'altra faccia del presente prodotto da esso. È il presente che genera dal suo interno il proprio passato, e il passato non può esistere autonomamente da un presente che lo testimonia e lo riscatta.

ELIANA VITALE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

“IL TEMA DEL TEMA”: FINZIONI E METAPOESIA
IN *ORA SERRATA RETINAE* DI VALERIO MAGRELLI

Ora serrata retinae, raccolta d'esordio di Valerio Magrelli, edita nel 1980, si inserisce in una stagione, quella di fine anni Settanta-inizio anni Ottanta, in cui la poesia si ribella ad ogni tentativo definitorio e ideologizzante per rifugiarsi in sé stessa e in una parola solipsistica. Il contributo intende mettere in evidenza come, con la sua introspezione chirurgica, il primo libro magrelliano compia un passo ulteriore: riducendo a finzione il reale, la poesia finisce per avere come oggetto sé stessa e i propri strumenti materiali (la carta, il quaderno, la pagina, la penna), declinandosi così in metapoesia e in metascrittura. *Ora serrata retinae*, avendo come tema il “tema” e come pensiero il “pensiero”, si configura come un «osservatorio appartato d'ogni variazione che la mente proietta sul cielo del cranio». Si metterà dunque in evidenza come il suo soggetto, un poeta falsario per il quale «scrivere è nascondere», indossi deliberatamente gli occhiali «tra l'occhio e il cervello», ignorando la messa a fuoco di qualsiasi referente esterno.

Linearità, asciuttezza, dosaggio misuratissimo di immagini e di linguaggi: queste sono solo alcune delle istanze che fanno di Magrelli una delle voci contemporanee più note e discusse. La sua scrittura si indentifica da subito, nel magma dei primi anni Ottanta, come una «formazione di compromesso»¹ estranea alla nuova poesia assoluta, per alcuni “neo-orfica”, così come all'epigonismo neoavanguardista.

Nato a Roma nel 1957, laureato in filosofia, Magrelli è studioso e traduttore di letteratura francese, specie di Mallarmé e di Valéry. Tra il 1975 e il 1976 studia letteratura e cinema alla Sorbona e nel 1980, a soli ventitré

¹ F. DIACO, *Le venature del verbo. Teoria della letteratura e poetica in Valerio Magrelli*, in «Italian Poetry Review», XII (2017), p. 384.

anni, esordisce con la raccolta *Ora serrata retinae*², pubblicata da Feltrinelli e prefata da Enzo Siciliano.

Gruppi di testi poi confluiti nell'edizione del 1980 appaiono già tre anni prima, con i titoli più vari, nelle riviste «Periodo ipotetico»³ e «Nuovi argomenti»⁴, nelle antologie *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978* di Pontiggia e Di Mauro⁵ e *I poeti degli anni Settanta* di Porta⁶ e in un Quaderno collettivo di Guanda⁷.

Questi avantesti andranno a costituire parte della prima delle due sezioni che comporranno la raccolta del 1980, mentre la seconda sezione sarà composta esclusivamente da testi inediti⁸.

Il titolo del libro appartiene al lessico specialistico dell'oftalmologia e indica il confine percettivo della retina. Sempre al lessico oftalmologico rimandano i titoli delle due sezioni di 45 componimenti ciascuna: *Rima palpebralis*, cioè la fessura dell'occhio, ed *Aequator lentis*, che si riferisce invece alla parte centrale, ovvero l'equatore, della retina.

La vista, dunque, si configura come il principale canale sensoriale del primo libro magrelliano, anche se gli oggetti che vengono "visti" appaiono sin da subito come devitalizzati. Sembra infatti che il poeta si limiti ad offrire immagini virtuali così come registrate dal suo occhio e inviate al cervello, una "visione della visione"⁹.

Quello di *Ora serrata retinae* si profila come un soggetto intento a vedersi¹⁰ e a sviscerare, più che il mondo esterno, i processi della propria mente e della propria scrittura. Il libro rivela sin dalle prime battute la sua funzione di «paziente meteorologia dell'uomo» e di «accorta analisi delle maree del

² V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae*, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1980.

³ ID., *Primi esperimenti*, in «Periodo ipotetico», X-XI (gennaio 1977), pp. 88-90.

⁴ ID., *Natura morta*, in «Nuovi argomenti», (luglio-settembre 1977), n. 55, pp. 113-120.

⁵ ID., *Altre nature morte*, in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di G. Pontiggia e E. Di Mauro, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 109-114.

⁶ ID., *Altre nature morte*, in *Poesia degli anni Settanta*, a cura di A. Porta, prefazione di E. Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 529-531.

⁷ ID., *Hylas e Philonous*, in AA.VV., *Quarto quaderno collettivo*, Guanda, Parma 1979, pp. 91-110.

⁸ Per uno studio genetico del testo si rimanda alla *Genetic Machine* curata da D. Fiorimonte, C. Pusceddu, T. Lisa, M. Grandoni, B. Lotti consultabile al link <http://digitalvariants.org/variants/valerio-magrelli>. Per un commento puntuale del testo a V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae*, introduzione e nota al testo di S. Stroppa, commento a cura di S. Stroppa e L. Gatti, Ananke, Torino 2012.

⁹ ID., *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002.

¹⁰ Sabrina Stroppa riconduce i processi della visione magrelliani a un forte petrarchismo di fondo: «l'osservazione di sé nell'atto di scrivere, la focalizzazione dello sguardo nello sguardo stesso (il celebre *Vedersi vedersi* in cui riassumerà poi la poetica di Paul Valéry), la correlazione tra la scrittura poetica e l'acqua, la riduzione del paesaggio a puro oggetto dell'occhio» (S. STROPPIA, *Introduzione in Ora serrata retinae* cit., p. 5).

pensiero»¹¹. La realtà è ridotta ad una finzione creata dalla mente e il libro si rivela un «osservatorio appartato d'ogni variazione/ che la mente proietta sul cranio del cielo»¹².

Luoghi tradizionalmente deputati all'incontro, come la piazza, si tramutano anch'essi in strutture del pensiero: «Questa piazza è un orologio vasto [...], la meridiana muta della mente»¹³. La strada «porta/ l'essere a se stesso»¹⁴ oppure è solo una via immaginaria che attraversa il corpo dall'interno: «Ma una strada interna deve esserci,/ una specie di scorciatoia/ tra la testa e le gambe»¹⁵. Il cinema, parola che ricorre due volte, viene sigillato in una metafora sulla scrittura («Per le strade, nei cinema o in un letto questa calligrafia va persa»¹⁶), e in una similitudine che decreta la completa chiusura dell'io in sé stesso e nelle proprie sensazioni¹⁷ («D'estate come i cinema, io chiudo»¹⁸).

In tutto il libro non appaiono altri personaggi o interlocutori e della mancanza della persona seconda si viene già avvertiti sin dalle prime pagine: «nessuno/ busserà a questa porta»¹⁹. Si incontrano solo nomi di mestieri o di categorie umane in cui il soggetto si identifica di volta in volta o che assumono una funzione del tutto subordinata al discorso sul sé («Penso ad un sarto/ che sia la sua stessa stoffa»²⁰) e sulla scrittura, la quale viene vagheggiata intatta come «la gemma che ancora dura e chiusa/ il giardiniere stacca e si regala»²¹.

L'unico vero riferimento ad altre figure umane è quello alla “donna”, parola che presenta ben 11 occorrenze, e alla ragazza, che ricorre 3 volte²².

¹¹ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 23.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 12.

¹⁴ Ivi, p. 35.

¹⁵ Ivi, p. 74.

¹⁶ Ivi, p. 82.

¹⁷ «L'io di *Ora serrata retinae* esperisce gli stati interni, riconosce se stesso, solo in modo proprio-cettivo (propriocezione intesa come “sensazione del corpo” e cinestetico (il senso della “posizione del corpo”), senza possibilità di comunicare direttamente con altre menti, esterne» (T. LISA, *Scritture del riconoscimento. Su Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, Bulzoni, Roma 2004, p. 49).

¹⁸ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 64.

¹⁹ Ivi, p. 14.

²⁰ Ivi, p. 75.

²¹ Ivi, p. 9.

²² Per Sabrina Stroppa «il corpo della donna come “campo desolato” [...] ritrova in realtà il filo di una rappresentazione di sé che da Petrarca a Montale, all'insegna dell'innesto del corpo estraneo, nell'aridità dell'io» (S. STROPPA, *Introduzione in Ora serrata retinae* cit., p. 8). A intravedere una certa continuità con Montale è anche Maurizio Cucchi (cfr. M. CUCCHI, *Alla scoperta del dopo Montale*, «Dossier 2», in «Tempo medico», (febbraio 1981), p. 189).

La figura femminile tuttavia viene quasi sempre raffigurata indisponibile e inattingibile («Quella donna ha un potere magico:/ sa fare a meno di me»²³), quasi una funzione più che un personaggio, e la sua lontananza è in grado di minare l'apparente quiete razionale di chi scrive, fungendo da «elemento perturbante ed enigmatico»²⁴: «Questa ragazza si sottrae ad ogni gesto/ ed è cieca ai miei inganni, né può/ scorgere il filo del mio parlare,/ né inciamparvi» [...] e questa donna/ cresce dentro di me, dolorosa/ come un uccello vivo nel torace»²⁵.

A complicare le cose e a rendere il soggetto vedente e scrivente sempre più isolato è il fatto che la sua stessa visione non è mai nitida, ma quasi sempre ostacolata da un appannamento visivo e conoscitivo.

Se il mondo non può essere il tema del soggetto in quanto quest'ultimo non è in grado di metterlo a fuoco, il tema della scrittura sarà allora l'unico tema possibile insieme ai suoi meccanismi di trasposizione del pensiero.

Nella meccanica isolata e isolante del libro, il tempo come processo lineare, il tempo come storia, dà segni di cedimento:

Anche il tempo subisce questo rallentamento:
i gesti si perdono, i saluti non vengono colti.
L'unica cosa che si profila nitida
è la prodigiosa difficoltà della visione²⁶.

Da questa perdita di gesti e di nitidezza, persino l'Altro, gli Altri, sono declassati a entità che non hanno diritto di ingresso nel regno claustrofobico della pagina: «Questo per dire quanto/ resta di qua della pagina/ e bussava e non può entrare,/ e non deve»²⁷.

La scrittura appanna le immagini, nasconde e frantuma le forme come «il vetro zigrinato delle docce»²⁸. La poesia si fa «finzione e depistaggio»²⁹ perché scrivere è «nascondere,/ sottrarre alla realtà qualcosa/ di cui sentirà la mancanza»³⁰.

Lo spazio del testo non è altro che spazio dei meccanismi della mente e del *graphiein*. «Pensiero' e 'scrittura», nel sistema semantico della raccolta,

²³ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 9.

²⁴ A. AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Carocci, Roma 2007, p. 42.

²⁵ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 21.

²⁶ Ivi, p. 37.

²⁷ Ivi, p. 15.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Cfr. P. VALESIO, *La poesia di Valerio Magrelli fra neomanierismo e barocco*, in «Yip», (2001-2002), nn. 5-6, pp. 373-403.

³⁰ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 68.

si configurano infatti come sinonimi. Non a caso, se si interrogano le concordanze di *Ora serrata retinae*, è possibile rilevare come ‘pensiero’ sia il sostantivo dalla maggiore frequenza (31 occorrenze), seguito da ‘corpo’ (21) e da ‘pagina’ (16).

Il mondo viene incasellato nel fittizio del libro e della scrittura e l’unico cielo concesso è il «cielo della carta»³¹. Il poeta è alla ricerca di «una posa della scrittura,/ la luce e l’ora in cui ritrarla» e compone «l’arazzo del pensiero», come «un sarto/ che sia la sua stessa stoffa»³², soggetto e oggetto della propria «lavorazione»³³.

Chi scrive è l’artigiano che privilegia la lavorazione al lavorato, proprio come il Valéry dei *Quaderni*, da cui il giovane Magrelli attinge motivi e lessemi: «Così il lavoro del poeta, il poema m’interessa meno delle sottigliezze e dei lumi acquisiti in questo lavoro. Per questo bisogna *lavorare* il proprio poema, – vale a dire lavorarsi»³⁴. Per Magrelli scrivere il poema, dunque, è scrivere sé stessi³⁵, ricomporre la propria immagine in un disegno unitario, rendere carta la carne, inchiostro il pensiero.

Eppure, questo progetto, nell’economia di *Ora serrata retinae*, non arriva a compimento. Chi scrive non può mettersi a nudo nel perimetro del proprio solipsismo, perché rimane masochisticamente prigioniero dei propri strumenti. Dice infatti: «Io resto prigioniero/ mentre tra me/ e il cielo della carta/ continueranno a correre/ le sbarre dell’inchiostro»³⁶. Il messaggio si raggruma in sé stesso, intrappolato negli strumenti necessari alla scrittura (tanto che più di “metapoesia” si potrebbe parlare di “metagrafia”). Nella penna che «non dovrebbe mai lasciare la mano di chi scrive», che scivola «verso l’inguine della pagina» (OSR, p. 43); nella matita, in cui il poeta vorrebbe addirittura tramutarsi per «bruciare sulla carta lentamente/ e nella

³¹ Ivi, p. 42.

³² Ivi, p. 75.

³³ Interrogando l’elenco dei sostantivi co-occorrenti delle tre parole più ricorrenti proposto dallo studio lessicografico di Jansen e Polito, notiamo come esse siano profondamente legate ai campi semantici della luce e del buio. Da un lato, infatti, il pensiero, il corpo e la pagina sono affiancati da parole come “luce” (15 occorrenze) e “giorno” (13), dall’altro si accompagnano all’“ombra” (8) e alla “sera” (10) (cfr. S. JANSEN, P. POLITO, *Ora serrata retinae di Valerio Magrelli*, in IID., *Tema e metafora in testi poetici di Leopardi, Montale e Magrelli. Saggi di lessicografia letteraria*, Olschki, Firenze 2004, p. 115). Dunque, contrariamente a quanto suggerito da una lettura iniziale o superficiale, il sistema di *Ora serrata retinae* non è soltanto misura e razionalità apollinea, ma anche contraddizione e disgregazione dionisiaca, il cui punto di sintesi risiede proprio nel corpo-pensiero osservante e nella scrittura, che prova a governare il caos tra forze contrapposte anche da punto di vista macrotestuale e formale.

³⁴ P. VALÉRY, *Cabiers*, Gallimard, Paris 1973, trad. it. di R. Guarini, *Quaderni*, Adelphi, Milano 1986, p. 264.

³⁵ E sempre Valéry scrive: «Quando scrivo su questi quaderni, *io mi scrivo*» (ivi, p. 16).

³⁶ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 42.

carta restare in altra nuova forma suscitato» (OSR, p. 13); nel quaderno, abilitato a «scudo, trincea, periscopio, feritoia» (OSR, p. 41) e che come il sole tramonta nella pagina diventata per via di metafora il cielo³⁷ («Anche questo quaderno sta per tramontare»³⁸). Se il quaderno, come il sole, è il centro del sistema, *Ora serrata retinae* allora non è altro che una galassia “bibliocentrica” in cui il soggetto compie una regressione all’utero della carta.

La finzione della scrittura, che, espellendo dai suoi confini il mondo reale, vi si sostituisce, finisce per diventare uno spazio claustrale e claustrofobico, marcato da confini netti, da rigide architetture e argini spessissimi, tanto che il foglio «ha i confini geometrici/ di uno stato africano»³⁹ dove «si mima/ la muta segregazione dello spirito»⁴⁰.

Pur essendo in possesso delle chiavi, il poeta non ha fretta di liberarsi, anzi, si autoproclama «custode del quaderno», che prima della notte fa il giro della prigione «per chiuderne le porte»⁴¹. Tale clausura è la stessa clausura di Montaigne, i cui *Saggi* vengono letti da Magrelli nei mesi di convalescenza dopo un grave incidente (periodo durante il quale peraltro inizia a scrivere i primi testi di *Ora serrata retinae*). Anche Montaigne, infatti, «è un uomo che diventa libro»⁴². E, come per Montaigne, che sceglie la vita e la scrittura solitaria⁴³, anche per Magrelli il libro assume i contorni di una «stanza disabitata»⁴⁴ in cui il soggetto avverte tutto «il dubbio del solipsismo»⁴⁵.

La clausura del mondo-libro consente al poeta di mettersi al riparo dal flusso mortifero del tempo.

Il tema della morte in *Ora serrata retinae* è presente sottotraccia ed è individuabile grazie alla ricorsività del campo semantico ad esso correlato. Si

³⁷ Come nota Mario Inglese, «microcosmo corporale e macrocosmo universale si identificano» (M. INGLESE, *Valerio Magrelli. Poesia come ricognizione*, Longo Editore, Ravenna 2004, pp. 31-32).

³⁸ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 41.

³⁹ Ivi, p. 43.

⁴⁰ Ivi, p. 42.

⁴¹ Ivi, p. 50.

⁴² ID., *L'enigmista e l'invasato*, Magrelli, *L'enigmista e l'invasato*, in AA.VV., *Seminario sulla poesia* (Aneschi, Conte, Giuliani, Luzi, Magrelli, Nasi, Vetri), Essegi, Ravenna 1991, p. 122.

⁴³ Anche se Montaigne ha del ritiro una visione più ottimistica: «Bisogna riservarsi una retrobottega tutta nostra, del tutto indipendente, nella quale stabilire la nostra vera libertà, il nostro principale ritiro e la nostra solitudine. Là noi dobbiamo trattenerci abitualmente con noi stessi, e tanto privatamente che nessuna conversazione o comunicazione con altri vi trovi luogo [...] Abbiamo un'anima capace di ripiegarsi in se stessa: può farsi compagnia, ha i mezzi per assalire e per difendere, per ricevere e per donare; non dobbiamo temere di marcire d'ozio noioso in questa solitudine» (M. MONTAIGNE, *Essais*, Imprimerie National Éditions, Actes Sud 1997-1998, trad. it. di F. Garavini, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Bompiani, Milano 2018, p. 433).

⁴⁴ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 64.

⁴⁵ Ivi, p. 82.

legge di lapidi: «Come se ogni sera/ lasciassi sopra il letto/ una lapide quotidiana,/ l’emblema per conoscere chi dorme» (OSR, p. 48); «Dietro ogni curva/ s’affaccia un viso silenzioso/ bianco come una lapide» (OSR, p. 80); «Questa pioggia di cenere/ lungo i cortili gialli/ fa sembrare i lenzuoli/ lapidi», OSR, p. 55).

Campeggiano “sudari” («Ogni panno è un *sudario*/ in questa ora/ meridiana e verticale», *ibidem*) e “urne” («Dopo, disteso nell’*urna* del lenzuolo,/ raccolto come un penitente/ scenderò nell’inferno del silenzio» (OSR, p. 45) e si nota anche l’uso in senso mortuario dei verbi “tramontare” (c’è chi *tramonta* solo col suo corpo, OSR, p. 13) e “dormire” («Ma voglio un giorno/ distendermi nella pagina e *dormire*», OSR, p. 20), prassi che anticipa una linea tematica ed espressiva che arriverà a maturazione nelle prose di *Geologia di un padre* del 2013⁴⁶.

Il soggetto, fondendosi con il suo quaderno, che ne diventa un prolungamento, aspira segretamente ad una sublimazione che lo sottragga alla morte del corpo. È il rifiuto della possibilità stessa della morte, dell’heideggeriano *Essere-per-la-morte*. La finzione diviene così uno strumento di salvezza, un tentativo tragico di esorcizzazione della morte che si compie per mezzo della smaterializzazione della carne e di ogni elemento di umana caducità.

Pensiero e scrittura, anzi, la condensazione del pensiero nella scrittura concedono al poeta un’alternativa alla morte fisica: di restare ed eternarsi nella carta «in altra nuova forma suscitato»⁴⁷ perché «la scrittura è una morte serena»⁴⁸. Si tratta di una morte simile al sonno, quindi di una morte solo apparente⁴⁹. A proposito di *Ora serrata retinae*, si è infatti parlato a lungo di processi di corporalizzazione del pensiero⁵⁰, ma è necessario ricostruire anche il movimento opposto e speculare, quello di smaterializzazione del corpo e di astrazione della carne nella virtualità della scrittura.

L’incubo maggiore è venir meno a sé stessi («Se io venissi a mancare a me stesso,/ è questo il mio turbamento), morire come coscienza, interrompere il flusso del pensiero a causa del «pedaggio del corpo»⁵¹.

⁴⁶ Cfr. V. MAGRELLI, *Geologia di un padre*, Einaudi, Torino 2013.

⁴⁷ ID., *Ora serrata retinae* cit., p. 13.

⁴⁸ Ivi, p. 10.

⁴⁹ Per la centralità del motivo del sonno in *Ora serrata retinae* si rimanda a I. CAMPEGGIANI, *Metafore visive di Paul Valéry e altri modelli francesi in Valerio Magrelli*, in «Misure critiche», (2008-2009), nn. 1-2, pp. 117-156, che individua delle corrispondenze testuali tra le poesie di *Ora serrata retinae* e alcuni testi di Valéry come *Il rematore* e *Il cimitero marino*.

⁵⁰ Cfr. F. FRANCUCCI, *Il mio corpo estraneo. Carni e immagini in Valerio Magrelli*, Mimesis, Milano-Udine 2013.

⁵¹ V. MAGRELLI, *Ora serrata retinae* cit., p. 34.

La metamorfosi, anticipatrice della morte, è in *Ora serrata retinae*, fonte di sofferenza, in quanto il cambiamento delude il sogno della fissità e dell'eternità e comporta inevitabilmente una fine. La stasi concessa dall'impalcatura della finzione, di un testo congedato e congelato quale quello del diario, del «quadernetto giallo»⁵², gli garantiscono la fissità e l'immutabilità dell'eterno.

L'ultima poesia della raccolta traccia così un bilancio terribile: «Senza accorgermene ho compiuto/ il giro di me stesso»⁵³. I limiti della percezione e della percepibilità, suggeriti dal titolo del libro, non sono altro che i limiti di un occhio miope che ha rinunciato a inforcare gli occhiali e a vederci da lontano.

Ora serrata retinae può essere letto, dunque, come la storia di una miopia, di uno sguardo che, non potendo vedere da lontano, guarda allora al vicino, al microscopicamente vicino, ovvero a sé stesso e a i meandri della propria mente, con gli occhi surrealisticamente ruotati verso l'interno del cranio. *Ora serrata retinae* è il diario di bordo, il *work in progress*, di una scrittura che rimanda la vita, e dunque, la morte a più tardi.

⁵² Ivi, p. 25.

⁵³ Ivi, p. 99.

4.

FATTI, FINZIONI E NARRATOLOGIA

ALDO BARATTA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

RETORICA FINZIONALE E RETORICA FATTUALE:
LA TRAGEDIA DI VERMICINO
IN *SUPERWOOBINDA* E *DIES IRAE*

Fait et fiction di Lavocat ha dimostrato come la frontiera tra la dimensione fattuale e quella finzionale sia anche di natura discorsiva. Al contrario di come sostiene Searle, esistono dei markers ora di fattualità ora di finzionalità che configurano il testo secondo una specifica modalità retorica. Queste spie possono emergere con maggiore lucidità nel caso di situazioni narrative ibride, come ad esempio in un evento fattuale raccontato in maniera finzionale – e viceversa. Lo scopo di quest'intervento è di evidenziare il confine tra racconto fattuale e racconto finzionale utilizzando come campione testuale la tragedia di Vermicino. La storia del bambino caduto nel pozzo è stata sia un fatto convertito in finzione attraverso la postura performativa dello spettacolo televisivo, sia il primo tassello di un'intricata finzione collettiva percepita come fattuale dalla logica del complotto. Verranno presi in esame da una parte Superwoobinda di Aldo Nove e dall'altra Dies Irae di Giuseppe Genna, in una lettura comparata atta a rilevare le differenze formali tra le due rappresentazioni dell'episodio.

1. *Per una frontiera retorica tra fatto e finzione*

Nella *querelle* teorica che vede schierati i «segregationists» – coloro che professano una distinzione rigida, invalicabile e perciò sterile tra le zone del finzionale e del fattuale – contro gli «integrationists»¹ – chi, rischiando di degenerare in un pericoloso credo panfessionale, suggerisce un'abolizione totale del confine tra fatto e controfatto –, Françoise Lavocat avanza una soluzione intermedia optando per un «différentialisme modéré»² che conferma l'esistenza di un perimetro tra i due mondi senza tuttavia negarne la mobilità, in vista di una concezione più fluida e ibrida dell'espressività testuale.

¹ Cfr. T. PAVEL, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge 1986, p. 11.

² F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, p. 12.

Una delle prime affermazioni che *Fait et fiction* si impegna a confutare proviene da un celebre lavoro di John Searle, secondo il quale «the identifying criterion for whether or not a text is a work of fiction must of necessity lie in the illocutionary intentions of the author. There is no textual property, syntactical or semantic, that will identify a text as a work of fiction»³. Al contrario, all'interno di un prodotto narrativo è possibile rinvenire con relativa facilità degli indicatori formali intestini, delle spie espressive atte a connotare il testo secondo un'inclinazione ora finzionale ora fattuale, ora come palese risultato di un'immaginazione controfattuale ora come imitazione quanto più fedele possibile del reale. Questi "markers retorici" sono tuttavia ben lungi dal congelare il testo in una delle due vocazioni. Tracciando il confine in un territorio a metà tra l'ottica estrinseca della volontà autoriale e quella intrinseca della fisionomia figurale, è possibile conservare la natura ibrida che il differenzialismo moderato suppone: la patente ontologica del testo viene rinegoziata di volta in volta, nella contingenza della singola opera, come conseguenza di una tensione mai risolutiva tra intento ed effetto. La flessibilità della demarcazione deriva allora dalla sua attitudine essenzialmente discorsiva: se, come sostiene Lavocat, «l'externalisation des critères de fictionnalité a fragilisé un mode d'enquête prenant pour objet le texte»⁴, al fine di distinguere ciò che è fatto da ciò che è finzione occorre ricorrere a un'analisi ravvicinata di matrice retorica, attenta al momento formale e non solo a quello contenutistico – dove la commistione è spesso quasi insolubile, come nel caso dell'autofiction.

La frontiera fra finzionalità e fattualità non va perciò né soppressa né consolidata, bensì problematizzata attraverso un *close reading* capace di evidenziarne la costituzione dinamica e di assicurare una consapevolezza dei processi che la dilatano a favore di un versante o dell'altro.

2. *Vermicino: simulacro e complotto, romance e novel, iperrealità e iporealtà*

Alla luce di ciò, è evidente che i meccanismi della retorica fattuale e della retorica finzionale emergano con maggiore chiarezza nel caso di una circostanza narrativa di per sé ibrida, vale a dire di un evento fattuale che viene inscenato in maniera finzionale o, viceversa, di un evento finzionale che viene inscenato in maniera fattuale. La tragedia di Vermicino, l'incidente

³ J. SEARLE, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», VI (1975), n. 2, pp. 319-332, a p. 325.

⁴ F. LAVOCAT, *Fait et fiction* cit., p. 40.

che causò la morte di un bambino caduto in un pozzo artesiano il 10 giugno 1981, è un efficace campione testuale, dal momento che corrisponde a entrambe le trasformazioni discorsive: Alfredo Rampi è stato rappresentato attraverso una narrazione di stampo finzionale votata al conseguimento di esiti estetico-performativi, e contemporaneamente gli aspetti più ambigui – per non dire del tutto fantasiosi – della vicenda hanno acquisito valore fattuale grazie alla logica del racconto cronachistico. Nella fattispecie, la storia di Alfredino è stata resa sia come simulacro che come complotto.

Per quanto riguarda la prima conversione discorsiva, un commento di Umberto Eco risulta particolarmente eloquente:

Certo, a Vermicino un bambino è caduto davvero nel buco, ed è vero che vi è morto. Ma tutto quello che si è svolto tra l'inizio dell'incidente e la morte è avvenuto come è avvenuto perché c'era la televisione. L'evento, catturato televisivamente al proprio nascere, è diventato messa in scena⁵.

La potenza immaginifica della comunicazione virtuale – televisione, radio, Web – è in grado di cancellare i fatti e di sostituirli con una loro apparenza, un loro residuo fantasmatico, che altro non è se non il loro riflesso speculare – i controfatti; citando Baudrillard, la vicenda di Alfredo assurge a «simulacre»⁶, cioè a riproduzione del reale priva però di una piena referenza nei confronti di quello stesso reale. Come argomentato da numerosi studi⁷, Alfredino si è ritrovato suo malgrado protagonista di una rivoluzione epocale all'interno del medium televisivo, segnando l'esordio del reality e della progressiva mescolanza tra gli elementi del fatto e gli elementi della finzione: gli eventi che hanno condotto alla sua morte sono stati rimodellati dalla retorica televisiva – regia, fotografia, ritmo, e persino un abbozzo di sceneggiatura intesa come tonalità del commento di quanto accadeva – al fine di confezionare un artefatto quanto più narrativo possibile, omogeneo a una qualsivoglia trasmissione finzionale si potesse trovare sul palinsesto ma ben più avvincente – perché autentico. Un evento crudelmente fattuale viene perciò veicolato e percepito alla stregua dell'ennesimo spettacolo da consumare; non a caso, la mancanza di un lieto fine traumatizzò il pubblico anche perché innescava un risvolto incoerente rispetto al canovaccio finzionale al quale si era abituati.

⁵ U. ECO, *TV: la trasparenza perduta*, in Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983, p. 172.

⁶ Cfr. J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, Paris 1981.

⁷ Cfr. A. BACCI, *Alfredino nel pozzo. Tutta la storia della tragedia di Vermicino e la nascita della Tv del dolore*, Bradipolibri, Torino 2007; A. BISOGNO, *La tv invadente. Il reality del dolore da Vermicino ad Avetrana*, Carocci, Roma 2015; R. CAPONE, *Il caso Alfredino Rampi attraverso i media*, Il Papavero, Avellino 2015; etc.

Al contempo, però, Alfredino è stato considerato come parte integrante di un complotto, come tassello di una vertiginosa cospirazione nazionale: non si sarebbe trattato di un incidente, bensì di un diversivo oculatamemente piazzato per distogliere l'attenzione del popolo italiano da altri avvenimenti simultanei, quali l'affermarsi dell'Impero berlusconiano attraverso la vendita degli immobili di Milano 3, il sequestro di Roberto Peci da parte delle Brigate Rosse e le indagini sulla loggia P2 scoperta appena tre mesi prima; il bambino, insomma, sarebbe stato spinto nel pozzo di proposito⁸. Il complottismo, come avverte l'etimologia della parola, è una trama intricata, una disposizione in intreccio di episodi apparentemente slegati che mira a una fattualità che si ritiene occultata. Jameson l'ha definito una sorta di «cognitive mapping»⁹, un surrogato difettoso di quei «grands récits», di quelle spiegazioni complessive del reale, la cui dissoluzione ha inaugurato la condizione postmoderna secondo Lyotard¹⁰. Se i fatti, i dati offerti dall'esperienza, si dimostrano insufficienti – perché, ad esempio, manomessi dalle autorità invisibili –, allora è dai controfatti, dalle ipotesi e dal verisimile, che si può ricavare il vero; la finzione collabora per risolvere le lacune del reale, la logica dell'invenzione narrativa arriva dove la ragione comune non può decifrando il sospetto. Tutte le equivocità della vicenda di Vermicino – alcune frasi sconnesse del bambino, la presenza di un'imbracatura attorno al corpo, e così via – da parentesi finzionali e acrobazie dell'immaginazione si emancipano in prove fattuali, costruendo una controstoria nella quale l'incidente diviene omicidio, la casualità causalità, la tragedia sotterfugio.

Per svolgere un'analisi tesa all'individuazione dei markers retorici della finzionalità e della fattualità è tuttavia necessario abbandonare strumenti obsoleti quali il concetto di genere, in quanto impostazione tassonomica troppo ingessata per accogliere le operazioni narrative su cui si lavora. Il modo, come proposto da Bertoni¹¹, è una categorizzazione che si presta meglio all'incarico, data la sua duttilità adatta a contemplare i frequenti sconfinamenti discorsivi tra fatto e finzione. Frye descrive il modo come «the corresponding attitude assumed by the poet toward his audience in thematic literature»¹²; per Ceserani, invece, si tratta di «un insieme di

⁸ Cfr. F. SCOTTONI, *Alfredino fu gettato in quel pozzo*, in «la Repubblica», 8 febbraio 1987; C. MILANESI, *Il grande complotto televisivo: Giuseppe Genna*, *Dies Irae* (2006), in «Cahiers d'études italiennes», XI (2010), pp. 245-250.

⁹ Cfr. F. JAMESON, *Cognitive mapping*, in C. NELSON, L. GROSSBERG (a cura di), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago 1988.

¹⁰ Cfr. J. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, Paris 1979.

¹¹ Cfr. F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, pp. 221-230.

¹² N. FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays* [1957], Princeton University Press, Princeton 2020, p. 366.

procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici»¹³. A partire dalle sopraccitate definizioni possiamo rivedere la dicotomia tra criteri estrinseci e criteri intrinseci discussa in precedenza: se in Frye la configurazione retorica è una determinazione della volontà autoriale, Ceserani si concentra sulle qualità prettamente formali del testo. L'elasticità del modo consente allora di congiungere le due prospettive grazie alla natura aggettivale piuttosto che sostantivale: un'opera può appartenere all'ambito del fattuale e contenere tratti finzionali, ma può anche provenire da un'efflorescenza finzionale e assumere una postura fattuale, senza che il valico comprometta la propria classificazione e comprensione. Nel caso di Vermicino, a intervenire come programmazioni retoriche sono il «modo romanzesco», tipico del romance, e il «modo mimetico-realistico», tipico del novel: il primo possiede una marcatura perlopiù finzionale, tesa alla straordinarietà della vicenda, all'astrazione spaziotemporale e al condizionamento emozionale; il secondo aspira a essere una narrazione riconducibile alla giurisdizione del fattuale attraverso prerogative quali la storicità e la quotidianità dell'ambientazione e il ricorso a descrizioni dal gusto documentario.

Tali caratteri costituiscono il temperamento retorico delle due opere che eleggo a campioni testuali di quanto argomentato finora: il racconto *Vermicino* di Aldo Nove, contenuto nella raccolta *Superwoobinda*, e il romanzo *Dies Irae* di Giuseppe Genna – nello specifico, il suo prologo o «Prequel», come viene denominato nel testo. Di fronte al connubio instauratosi tra intenzioni autoriali e impianti figurali riscontriamo due rappresentazioni antinomiche dell'episodio: da una parte, un'iperrealtà, cioè un'amplificazione del reale, una sovrascrittura performativa dell'esperienza; dall'altra, un'iporealtà, vale a dire una riduzione del reale, una scomposizione ai minimi termini della Storia. Nove vuole consegnare uno spettacolo, Genna una documentazione; *Superwoobinda* è un *Carosello* della memoria televisiva che restituisce estratti di vita potenziati e mercificati in *divertissement* attraverso un compendio di strategie formali affini al modo romanzesco; *Dies Irae* adopera una partitura retorica propria del modo mimetico-realistico al fine di sciogliere i cortocircuiti dello scenario politico in un andamento filologico assicurato dal *plotting*.

¹³ R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 548.

3. *Analisi comparata: markers finzionali e markers fattuali in Vermicino e Dies Irae*

Procediamo dunque a confrontare il comparto figurale delle opere in questione al fine di rilevare le due retoriche innescate.

3.1. *Morfologia testuale*

Già a partire dalla morfologia testuale, dalla pura conformazione dell'opera, appaiono delle differenze importanti che contrassegnano la retorica fattuale e la retorica finzionale.

In *Superwoobinda*, *Vermicino* è un mero prodotto finzionale, una storia usa-e-getta dallo scarso prestigio; i racconti contenuti nella raccolta sono suddivisi in base a dei «Lotti», come una qualsiasi partita di merci accatastata senza cura in magazzino. *Dies Irae* è un romanzo-cattedrale di altri tempi, un testo ambizioso che intende imporsi come affresco storico dell'Italia di fine millennio, come un elaborato intellettuale di alto livello che può aspirare al titolo di Grande Romanzo Italiano.

La struttura stessa del brano e il suo rapporto col resto dell'opera convalidano tale coniugazione concettuale. In Nove, l'esposizione della vicenda è frutto di uno *zapping* compulsivo che scongiura qualsivoglia legame tra i racconti: i testi di *Superwoobinda*, attraverso l'utilizzo costante dei puntini sospensivi sia in posizione incipitaria che esplicitaria, cominciano *in media res* e si interrompono bruscamente, mimando lo scorrere disattento dei programmi per i vari canali. In Genna, *Vermicino* è un «Prequel» della trama, l'introduzione imprescindibile della storia che prospetta, risultando così intimamente associato al prosieguo della narrazione in funzione propedeutica.

Dunque, breve respiro e disorganicità contro ampio respiro e organicità: *Vermicino* può essere ora un'isola narrativa, ora l'articolazione nodale di un intreccio composito. Dove il modo romanzesco prevede un racconto episodico, autotelico e autosufficiente, il modo mimetico-realistico imbastisce un'architettura sorretta dalla sovradeterminazione causa-effetto nella quale ogni azione narrativa presuppone un'analogia reazione narrativa.

3.2. *Silhouette del narratore*

Passiamo alla silhouette del narratore per come traspare all'interno delle opere.

In *Vermicino*, come nell'intero *Superwoobinda*, il narratore non ha un nome né tantomeno un'identità precisa, è un *everyman* telespettatore; in

virtù di tale spersonalizzazione colui che racconta la vicenda è piuttosto la collettività, il popolo italiano tutto che ha mantenuto il fiato sospeso augurandosi un lieto fine. L'istanza diegetica di *Dies Irae*, che recupera anche gli attributi propri dell'autofiction, vanta un profilo identitario più delineato, un'investitura anagrafica; soprattutto, è un narratore privilegiato la cui posizione lavorativa garantisce una prospettiva d'eccezione, che si staglia nitido rispetto a chi conosce solo lo strato superficiale dell'accaduto.

Ciò riflette la diversità della focalizzazione: interna nel primo caso, zero nel secondo. I brani si dispiegano in base alla portata informativa di chi racconta: il narratore di Nove sa poco, sa quello che gli è lecito sapere in quanto telespettatore, ciò a cui il medium gli concede di assistere; il narratore di Genna sa molto di più, può virtualmente conoscere tutto, godere di informazioni inaccessibili al pubblico.

Di conseguenza, la voce narrante di Nove è potenzialmente inattendibile: *Vermicino* insiste sull'intermediazione del ricordo, sul filtraggio mai influente della memoria, e perciò quello che viene raccontato potrebbe essersi anche solo parzialmente alterato o deteriorato – rievocando l'atmosfera caliginosa, e perciò fascinosa, del romance. La voce narrante di Genna è per certo attendibile: deve apparire tale perché si dichiara diegesi autorevole, capace di svelare il mistero dietro la tragedia attraverso un accurato supporto documentario – come vuole la rigosità fattuale del novel.

Contestualmente, se un narratore si dedica ad allontanare cronologicamente l'episodio, l'altro tenta di avvicinarlo. La performance televisiva assunta da Nove causa un'indeterminazione spaziotemporale: il telespettatore è distante dal luogo e dal momento dell'accaduto, in una dimensione mitica conforme al romance. La voce di Genna scandisce ossessivamente gli avvenimenti con una meticolosità spaziotemporale a dir poco cronachistica, a favore di una deissi necessaria alla credibilità del novel.

Infine, Nove – come da romance – è più solito usufruire del *telling* e del discorso indiretto libero, mentre il proemio di Genna – come da novel – preferisce lo *showing* e il discorso diretto.

3.3. *Trattamento del materiale narrativo*

La disomogeneità più visibile tra le due manovre retoriche concerne il trattamento del materiale narrativo.

Per come lo racconta Nove, Vermicino in quanto trasmissione è accaduta una sola volta ed è quindi riferibile solo nell'*hit et nunc* della messa in scena televisiva; è irripetibile ed eccezionale come irripetibili ed eccezionali sono gli avvenimenti del romance. Genna, al contrario, torna insistentemente

sulla tragedia, impiegandola alla stregua di un documento che va consultato più volte alla ricerca della verità; il pozzo di Alfredino diventa così una metafora compulsiva che cadenza le vicende del romanzo, un vero e proprio tic argomentativo, in una reiterazione che sancisce la quotidianità del racconto propria del novel.

Se si vuole coinvolgere emotivamente il telespettatore/lettore è necessario che il racconto giunga nell'immediato, senza interpolazioni che rischiano di appesantirlo; la finzione che *Superwoobinda* porge dev'essere un prodotto narrativo di facile consumo, disimpegnato. *Dies Irae*, da novel e opera seria, infittisce il suo «Prequel» con digressioni pseudosaggistiche e rifrazioni intertestuali più o meno evidenti, come quando il narratore cita il mutamento antropologico di Pasolini¹⁴. Stesso dicasi per la figuratività inventiva: povera – per non dire del tutto assente – da una parte, adatta a una fruizione estemporanea, ricercata dall'altra, con un'associazione referenziale che assimila il fattaccio, ad esempio, al brodo primordiale e ad altre teorie biogenetiche¹⁵.

Nove connota Vermicino come proprietà comune, mitologema di un patrimonio mitico collettivo, evento a cui partecipare insieme e da custodire in quanto memoria condivisa da un'intera generazione – allo stesso modo della tradizione del romance. Sull'altro fronte ci si imbatte in un accidente particolare contraddistinto dall'esclusività informativa, pienamente conoscibile solo da chi conduce una lettura privata – pratica distintiva del novel.

Per come lo riporta *Vermicino*, l'incidente sembra sospeso in una bolla atemporale, astorica, proprio come le vicende del romance. Genna, al contrario, gioca con la stratificazione temporale, salta da un punto cronologico all'altro con una certa disinvoltura realizzando la ragnatela di eventi tipica del novel; nello stesso brano è possibile assistere all'avvicinarsi di analessi e prolessi senza soluzione di continuità¹⁶.

3.4. Livello elocutivo

Concludiamo comparando la superficie elocutiva.

Vermicino mira alla compartecipazione simpatetica: il lettore deve sentirsi coinvolto come il telespettatore di allora, deve sperimentare le stesse sensazioni, la stessa ansia, la stessa paura, lo stesso sollievo momentaneo e lo stesso dolore definitivo. *Dies Irae* vuole scuotere e disincantare il lettore con una distanza scientifica e apatica, dal momento che l'obiettivo è lo studio, l'assimilazione scrupolosa dell'evento. Di conseguenza, Nove è affabile

¹⁴ Cfr. G. GENNA, *Dies Irae* (2006), Mondadori, Milano 2014, p. 28.

¹⁵ Cfr. ivi, p. 10.

¹⁶ Cfr. ivi, p. 20.

e si avvale di un'esecuzione apostrofale che incalza l'interlocutore: «Un fatto che ti è accaduto e che se vai a cercare lo ritrovi intatto, messo a posto via dentro te stesso»¹⁷. Genna invece escogita una sintassi difficoltosa e ostacolante, volutamente ingarbugliata e a tratti persino ellittica, che reclama concentrazione e non cieca immedesimazione: «È un dolce presera italiano che va nel soffio tiepido e niente pare ora dentro il male e il soffio carezza le piane, e le catene dei colli, le rade e i valli del Paese che muore Italia»¹⁸.

In Nove, l'intensità emotiva della retorica finzionale sollecita una prosa informale. La punteggiatura è flebile, priva di un'alternanza corretta e talvolta assente del tutto – «tutti ad ascoltare però. Se piangeva se gridava»¹⁹. Viene allestito un periodare breve e smorzato, in una paratassi asindetica che suscita una tensione ansiogena: «C'era silenzio. Era notte. Diventava sempre più notte a guardare Vermicino alla tele»²⁰. In generale, il linguaggio si tinge di colloquialismo, come si può evincere dal vocabolario lessicale ed espressivo – «un attimino»²¹, «tele»²², «due parole al telegiornale, e via»²³ –, dalla dislocazione a sinistra – «Questo Vermicino, io lo ricordo»²⁴ – e dalla poca ottemperanza alla normativa dei tempi verbali – «Penso che se Alfredino moriva ora aveva la pubblicità come problema»²⁵.

In Genna, l'asciuttezza filologica della retorica fattuale è veicolata da una prosa formale. Il movimento ricorda il fraseggio nominale di matrice giornalistica: «Le istituzioni di getto avvolte nelle spire azzurrine delle fiamme, dell'ignominia, dell'immoralità. Imminenza di tragedia nazionale, la politica sbilanciata pronta al crollo»²⁶. Si osserva una maggiore sagacia terminologica, ora sostantivale – «ultracorpo»²⁷ –, ora aggettivale – «cilestrino»²⁸ –, ora figurativa – «una piccola mummia raggricciata come un feto»²⁹, «dentro il buio che la specie teme»³⁰. L'ipotassi aggroviglia il racconto e vincola la lettura: «Il 13 maggio scorso, non esente da complicità e appendici di quel caso oscuro di cospirazione che fa tremare l'Italia, detto P2, il Papa è

¹⁷ A. NOVE, *Vermicino*, in ID., *Superwoobinda*, Einaudi, Torino 1998, p. 23.

¹⁸ G. GENNA, *Dies Irae* cit., p. 5.

¹⁹ A. NOVE, *Vermicino* cit., p. 23.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 24.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 23.

²⁵ Ivi, p. 24.

²⁶ G. GENNA, *Dies Irae* cit., p. 5.

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 5.

³⁰ Ivi, p. 7.

enorme e bianco sulla jeep pontificale aperta e ruota salutando nell'immensa folla di piazza San Pietro, all'interno del colonnato accecante del Bernini che abbraccia lo spazio sacro»³¹. Di più: spesso la paraipotassi diventa tecnica persuasiva dal momento che il narratore, quando deve citare un elemento palesemente cospirazionista e finzionale, innesta simultaneamente un tunnel discorsivo, un pantano nel quale intrappola il lettore per convincerlo della veridicità delle sue idee. Si legga un esempio:

Urla di nuovo, Alfredino, nella chiarezza postuma delle tue sillabe che levitano nell'aria per venticinque anni, urla con il filo di voce il vapore accusatorio, indica postumo l'angolo nero dell'affare, l'affare di Alfredino che ha stravolto la programmazione televisiva e l'impaginazione dei giornali, non più Gelli P2 Calvi Colonnello Rossi Suicida Gaetano Stammati Tangenti ENI Peci BR, nulla, più nulla, soltanto l'affare Alfredino, talmente chiarificato dall'evidenza del dramma che nessuno osserva e scruta il budello nero del mistero, la cupa verità che in forma di vapore vocale fai salire filiforme dal pozzo artesiano, e urla: "Ma quali difficoltà? Sfondate la porta ed entrate nella stanza buia!" Quale porta? Quale stanza buia? Chi ti ha portato lì?³²

Inoltre, si può notare una logica sotterranea all'interno del susseguirsi dei singoli brani, dell'incedere dell'argomentazione, ben lontana dall'estemporaneità genuina di Nove. Vale la pena menzionare soprattutto la ripetizione ingegnosa dell'avverbio «misteriosamente» in tre capoversi successivi³³, atta a collegarli semanticamente e ritmicamente dissipando la loro provenienza narrativa in un unico discorso ininterrotto: se nel primo caso ci si riferisce alla vicenda privata e fattuale di Alfredino e nel secondo a un evento di nuovo fattuale ma inerente alla vita pubblica e politica del Paese, nel terzo la congettura finzionale e complottistica conquista una valenza fattuale grazie alla correlazione con le porzioni precedenti del racconto.

³¹ Ivi, p. 6.

³² Ivi, p. 18.

³³ Cfr. ivi, p. 11.

FABRIZIO BONDI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “SUOR ORSOLA BENINCASA” DI NAPOLI)

ELEMENTI DI UNA TEORIA DELLA NOUVELLE

La nouvelle non è, o non è del tutto, la novella nel senso tradizionale. Secondo Gilles Deleuze, che ha messo a fuoco la categoria, essa ha per forma il segreto, per oggetto le posture del corpo e risponde alla domanda: cosa è successo? Ricardo Piglia, che ne esemplificava la fertilità nella prosa di Juan Carlos Onetti, vi vedeva un genere attraversato da una distorsione del concetto di causa, che portava dunque a ‘mutare’ l’idea medesima della narrazione. “Classici” e auctores della nouvelle sono Fitzgerald e Henry James. Questo paper ha anche lo scopo di individuare nella letteratura italiana qualche autore di nouvelles nel senso di Deleuze e Piglia, nella convinzione che ciò coincida con l’individuazione di particolarmente importanti snodi storico-teorici riguardanti i problemi della Narrazione e del Narratore (anche il celeberrimo studio di Benjamin sarà infatti posto nella cassetta degli attrezzi).

1. Due (tre) critici per una mutazione

Giorgio Manganelli, richiesto di definire cosa fosse il racconto, rispose che fondamentalmente *il racconto non è il romanzo*, sancendo la tradizionale rivalità tra forma lunga/forma breve che altri studiosi avevano rilevato. Benjamin, in particolare, nel famoso saggio su Leskov, aveva individuato una peculiare ostilità del romanzo moderno nei confronti delle antiche forme di narrazione breve. «Da un lato il “senso della vita”, dall’altro la “morale della storia”: con queste opposte parole d’ordine si affrontano romanzo e racconto, e da esse si può desumere l’indice storico completamente diverso di queste due forme d’arte»¹.

¹ W. BENJAMIN, *Il narratore*, in ID., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1997, p. 264.

Forse una domanda non troppo estranea alla presente riflessione su un tipo particolare di forma breve, derivante dalla tradizionale novella ma mutante rispetto ad essa nell'età modernista, è la seguente: non sarà la *nouvelle* una delle forme che la narrazione assume per salvarsi dalla crisi modernista, appunto, che Rancière ha ben descritto nei termini di una disgregazione assiologica dei "ruoli", della gerarchia dei personaggi, cui fa da contraltare l'assedio degli oggetti, delle piccole cose senza importanza che vanno a fare la loro rivoluzione democratica in letteratura?²

La discrasia di misura ricordata all'inizio del paragrafo si incarnava talvolta nell'imbarazzo delle riviste di fronte a certi scritti di Henry James – come vedremo, sorta di *auctor* del "nuovo" genere – troppo lunghi per essere pubblicati come novelle o racconti da rivista, troppo corti per essere etichettati come romanzo da volume (o, eventualmente, da pubblicare a puntate).

Ma del resto, è anche in virtù di una "opposizione" al romanzo (o forse meglio: di una distinzione dal) sancita da Deleuze e Guattari nel «piano» dedicato alla letteratura nel loro più celebre libro, intitolato *1874. Tre novelle o «Che cosa è accaduto?»*³, che essi costruiscono la definizione di *nouvelle* (la designeremo sempre in francese per distinguerla dal genere tradizionale). Quella nel titolo è infatti la domanda alla quale la *nouvelle* "risponde", laddove la domanda a cui risponde il racconto è invece: «Cosa accadrà?». Dal canto suo, il romanzo risponde all'interrogativo: «Cosa sta accadendo?». Se dunque il tempo della *nouvelle* è il passato, quello del racconto è il futuro, e al romanzo pertiene il presente (ma con elementi "mobili" di divenire passati e futuri che vi si manifestano).

Prima di continuare nell'esposizione della teoria deleuziana, ricordiamo che il critico argentino Ricardo Piglia ha ripreso in una serie di lezioni degli Anni Novanta⁴ le teorie del filosofo francese, interpretando alla luce della *nouvelle* alcuni testi dello scrittore Juan Carlos Onetti, le cui opere vengono ora pubblicate in Italia dall'editore SUR. Per comodità, io mi riferirò qui in particolare alla lezione (18 settembre 1995)⁵ sulla *nouvelle* *Gli addii* (1954)⁶.

² Inutile dire che dietro c'è la capitale riflessione di Auerbach. Cfr. comunque J. RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, Galilée, Paris 2007.

³ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, Castelvecchi, Roma 2006, pp. 293-312. Il 1874 è l'anno di pubblicazione delle *Diaboliques* di Barbey D'Aurevilly, una delle quali viene scelta quasi in funzione di *Ur-nouvelle* nella riflessione dei due. Per comodità, designerò d'ora in avanti nel testo sempre Deleuze come responsabile della teoria.

⁴ Cfr. R. PIGLIA, *Teoria della prosa*, Wojtek, Pollena Trocchia 2021. Chi vuole può vedere una mia recensione a questo libro, pubblicata sul blog «Doppiozero», dove tento una prima concettualizzazione del discorso che sto svolgendo qui.

⁵ Ivi, pp. 77-98.

⁶ Cfr. J.C. ONETTI, *Gli addii*, prefazione di C. Valerio, SUR, Roma 2021.

Ma per tornare a Deleuze (che Piglia integra con Šklovskij, Barthes, Auerbach), dirò che la definizione del genere-*nouvelle* è da questi completata con altri elementi. Della domanda a cui risponde abbiamo già detto; la «forma» della *nouvelle* sarebbe il «segreto» (al racconto pertiene viceversa l'«enigma», che deve essere, ed in genere è, decifrato⁷) mentre il suo «contenuto» sarebbero le «posture del corpo». Il lettore che trovasse bizzarra quest'ultima notazione può aprire i citati *Addii* di Onetti e vedere quanta importanza hanno i movimenti, le posizioni, vorrei quasi dire le “espressioni” delle *mani* dei personaggi.

Ma sicuramente l'assunzione più importante di 1874 riguarda il «segreto». In che senso esso è la forma della *nouvelle* (raccogliendo la funzione che nella novella tradizionale rivestiva, tra l'altro, la cornice)? Nascosto in un passato oscuro – e destinato a restare in gran parte tale – il segreto non è però qualcosa di inerte: muove personaggi, situazioni, li collega tra loro: è in un certo senso, in primo luogo, una fonte di energia.

2. Il fondatore “eponimo” e la forma linguistica del segreto

La parola «fonte» evoca immediatamente il titolo di una delle più estreme *nouvelles* di James: *The Sacred Fount* (1901), laddove un segreto presunto⁸ genera un'indagine da parte di un osservatore che, alla fine della narrazione, e della sua indagine, ritorna perfettamente allo stato di ignoranza iniziale. Non è sempre facile capire quale sia il segreto che costituisce la forma della *nouvelle*. Nel testo jamesiano più celebre, ad esempio, *The Turn of the Screw* (1898) si direbbe a prima vista che il segreto riguardi l'effettiva visione dei fantasmi da parte dell'istitutrice, indiziata – come quasi tutti gli “io narranti” delle *nouvelles* – di non essere attendibile. In realtà, come messo in luce ad esempio da Francesco Orlando, il segreto riguarda la natura della «corruzione» a cui sarebbero stati sottoposti i due fanciulli dai servitori⁹.

Spesso in James il segreto viene verbalizzato in formule memorabili, che campeggiano in tutto il loro mistero come titolo dell'opera. Ma l'evidenza di un tale emblema verbale non deve ingannare. Il segreto va trattato con riguardo, va in qualche modo rispettato, sembrano dirci le disavventure di molti

⁷ Dunque il racconto poliziesco sarebbe una sorta di racconto idealtipico?

⁸ Due personaggi, una donna più matura e un giovane uomo, si sono “vampirizzati” a vicenda, traendo l'uno dall'altra l'intelligenza, e l'altra dall'uno la vitalità, il ringiovanimento.

⁹ In questo caso il segreto riguarderebbe il *taboo* della sessualità infantile, sulla quale di lì a poco Freud avrebbe squarciato il velo. Cfr. F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, prefazione di T. Pavel, Einaudi, Torino 2017, pp. 76-77.

personaggi jamesiani. In *The Beast in the Jungle* (1913)¹⁰ il protagonista si fa abbagliare dalla potenza di un'immagine (quella *in titolo* appunto), rimanendo così prigioniero di un segreto che egli stesso ha deciso riguardare la propria sorte. In *The Figure in the Carpet* (1896)¹¹ un giovane critico letterario si arrovela alla ricerca del segreto dell'arte di un grande scrittore, e viene distrutto dalla convinzione che *un altro*, un suo amico, abbia scoperto tale segreto.

Ancora un critico è il protagonista di un ennesimo capolavoro jamesiano, *The Aspern papers*. In esso tutta l'energia residua di una creatività spenta sta nascosta in due *secrétaires* a un tempo vivi e morti: il cofanetto con le lettere e le reliquie del grande scrittore Aspern e gli occhi velati della sua ultima amata, segretamente ancora emananti un fulgore radioattivo che è, dopo tanti anni, il corrispettivo aureo del valore di quelle stesse reliquie e rimanenze.

3. *Fatti, cause, effetti*

Dal punto di vista strettamente letterario, è interessante la notazione di Piglia che James abbia fatto di un tratto proprio di ogni narrazione – cioè a dire la necessità (inevitabile) di operare una scelta nella catena ininterrotta (e forse infinita) dei fatti – il *contenuto* dell'opera letteraria. «Henry James trasforma in tema un problema centrale della narrazione: un racconto si costruisce anche con ciò che non si narra»¹². Alla stessa stregua, per Piglia in letteratura gli effetti sono più importanti delle cause, come lo stesso Onetti più volte dichiara ne *Gli addii*.

In questo senso, all'inattendibilità dei narratori della *nouvelle* (a volte deliranti, a volte soltanto imperfettamente informati) fa da contraltare la «perturbazione del concetto di causa», che Piglia trae dal saggio sul *fait divers* di Barthes¹³. Non a caso proprio da un fatto di cronaca sembra essere ispirato gli *Addii* il quale, ridotta all'osso, è la storia del suicidio di un giovane campione di pallacanestro malato di tisi¹⁴. Si noti che la caratteristica oscillazione cognitiva che sperimentiamo nella *nouvelle* deriva proprio da

¹⁰ Leggibile ora in una nuova traduzione italiana cfr. H. JAMES, *La bestia nella giungla*, a cura di A. Rollo, il Saggiatore, Milano 2022.

¹¹ Anch'essa recentemente ritradotto, cfr. ID., *La figura nel tappeto*, a cura di C. Avolio, Clina-men, Firenze 2020.

¹² C. PIGLIA, *Teoria della prosa* cit., p. 83.

¹³ R. BARTHES, *Structure du fait divers*, in ID., *Essais critiques*, Seuil, Paris 1964, pp. 188-189.

¹⁴ Ma non è forse simile la sensazione che proviamo di fronte al fatto di cronaca a quella che Benjamin trovava nel celebre aneddoto di Erodoto sull'imperatore persiano ridotto in schiavitù che, impassibile di fronte alla teoria dei suoi tesori fatti bottino del nemico, riconosce tra i prigionieri un suo vecchio servitore e solo allora scoppia in lacrime? (cfr. W. BENJAMIN, *Il narratore* cit., pp. 254-255).

questa perturbazione e non cancellazione delle cause o della causa. A monte di tutto ciò, naturalmente (e anche banalmente) sta la crisi del narratore onnisciente del romanzo ottocentesco.

Ma qui si individua una ramificazione del Modernismo differente rispetto a quella di Woolf e Joyce: ai quali potremmo aggiungere almeno il nostro Gadda. La linea schizzata da Piglia sarebbe quella James-Conrad-Faulkner-Nabokov-Borges e, naturalmente, l'Onetti oggetto del discorso¹⁵. In effetti in Joyce si verifica una sorta di esplosione, anche se vogliamo parodica in senso lato, del Narratore Onnisciente.

(Del resto Joyce – a dispetto degli straordinari *Dubliners* – è autore di romanzo, anzi del Romanzo *par excellence*, oltre il quale non si va, se non nel *work in progress*, fiume e supernova del significante/significato... Ma nel Romanzo joyciano vige lo splendore del presente: l'*ecce* della Vita e del suo flusso di pensieri, percetti e affetti, in cui si applica una bruniana *coincidenza oppositorum*. Siamo lontani, si direbbe, dalle cantine buie della *nouvelle*, dove linee di presente e di passato sprofondano, si cancellano o si aggomitolano nello strano “accumulatore di energia” del segreto, con tutte le sue doppezze e ambiguità).

4. *Veri e falsi segreti*

Ancora riguardo quest'ultimo, ritengo che spesso gli autori che si sono esercitati nel genere di cui sto parlando inseriscano un “falso segreto”, che può magari essere rivelato, per occultare ulteriormente quello vero e profondo. Nel caso de *Gli addii*, ad esempio, abbiamo un narratore-osservatore che gestisce un bar. Egli ha peraltro il compito di smistare la posta del protagonista, il misterioso malato che rilutta dal farsi ricoverare. Molte lettere passano dunque sotto gli occhi del narratore, e non a caso. Possiamo dire che flussi di informazioni, di messaggi, di lettere scorrono spesso nelle *nouvelle*¹⁶. Ma è un'informazione che produce conoscenza? Un'informazione decifrabile?

Sta di fatto che il barista-narratore decide, all'inizio della storia, di rubare due lettere, una per “tipo”¹⁷, e seppellirle in un cassetto. Non ha però, durante tutto lo svolgimento della vicenda, il coraggio o la voglia di aprirle.

¹⁵ Per altri nomi, cfr. *ivi*, pp. 83-84. Non sono sicuro, tuttavia, che si possa accogliere Borges completamente in questa linea; ancora più complesso il caso di Nabokov.

¹⁶ Per James è quasi un tema ricorrente, oltre al già ricordato *The Aspern Papers* si veda la prima novella analizzata da Deleuze, *In the Cage* (1898), cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani* cit., pp. 297-300.

¹⁷ Il protagonista riceve infatti due tipi di lettere: uno ha l'indirizzo vergato in un'elegante grafia ad inchiostro blu; l'altro con vecchi e rugginosi caratteri di macchina da scrivere.

Nel frattempo davanti ai suoi occhi, e a quelli giudicanti e pettegoli della Cittadina, sfilano due donne. Entrambe vengono a trovare il Protagonista, ma una è una signora distinta con bambino; l'altra una ragazza giovane e bella. Subito scatta l'inevitabile interpretazione: la moglie e l'amante. In realtà quando, dopo il suicidio del protagonista, il narratore si decide ad aprire le "lettere rubate", scopre che la donna giovane è la figlia del giocatore di basket malato.

La rivelazione, però, sembra non rivelare nulla. Piglia, non a caso, inanella molteplici possibili ipotesi che da questo "segreto" rivelato (?) possono passare nella testa del lettore. Fa problema, innanzitutto, la rigida spazializzazione entro la quale si situano i contatti tra il protagonista e le due donne. Se la moglie viene ricevuta all'Albergo-Sanatorio, la figlia sta con lui esclusivamente nella *Casa delle Portoghesi*, villa isolata dove vissero quattro donne, ora defunte¹⁸.

Piglia non resiste alla tentazione fantasmatica, affermando che una delle possibili interpretazioni vedrebbe il protagonista colloquiare, nella Casa, col fantasma di una sua amante morta, forse madre della ragazza. Personalmente, non parteggio molto per eventuali Case degli Spiriti, proprio in quanto mi sembra che il concetto di *nouvelle* – per quanto certo non inattaccabile né teoreticamente ancora del tutto articolato – possa servire a evitare di ricorrere, per molte narrazioni contemporanee, ai concetti forse usurati di "fantastico" e "soprannaturale".

5. *Linee di vita*

Sembra che Onetti non fosse molto soddisfatto di questo suo scritto, e denunciandone la derivazione jamesiana, abbia osservato che forse gli era necessario un altro giro di vite, che Piglia interpreta abbastanza verosimilmente come un'altra donna, e ne trae forse materia per l'ipotesi spiritica. In realtà, com'è noto, non sempre gli autori sono i migliori critici dei loro scritti. Pur non priva di difetti, la *nouvelle* onettiana rimane molto efficace, e l'espedito delle lettere sottratte, per quanto un po' meccanico¹⁹, funziona. Il segreto, anche se Piglia non punta direttamente su questa ipotesi, ha negli *Addii* un carattere che difficilmente il lettore, e a maggior ragione il critico, può sottovalutare: un carattere, cioè, sessuale. Il fantasma (metaforico) dell'incesto²⁰ aleggia in effetti nell'isolamento del padre e della figlia nella casa delle portoghesi.

¹⁸ Tutte zitelle tranne una, ci comunica Onetti inserendo un ambiguo particolare.

¹⁹ Lo stesso critico mette peraltro in guardia contro il pericolo della sottrazione di informazione, cfr. R. PIGLIA, *Teoria della prosa* cit., p. 83, citando l'eccessiva meccanicità nella costruzione della *suspense* in alcuni film hitchcockiani.

²⁰ Cfr. *ivi*, p. 95.

Nelle pagine di Deleuze, in effetti, è evidente come la *nouvelle* sia legata profondamente alla vita, alle vite, ai corpi (ecco perché le «posture del corpo»), il che in primo luogo permette di scagionare James dal pregiudizio duro a morire che lo vuole autore rarefatto, cerebrale, esangue. Il carattere energetico del segreto deriverebbe dunque anche da qui: la Fonte Sacra... È attraverso il corpo che passano le linee di vita, come in *In the cage*, o di morte come negli *Addii* di Onetti, o di autodistruzione come in *The crack up* di Fitzgerald, novella che non è però per niente nichilista, almeno nell'appassionata lettura di Deleuze. Ecco come egli evoca il fulgidamente disfunzionale rapporto tra Elda e Francis Scott:

La straordinaria bellezza di questi testi. Ci sono tutte le linee: quella delle famiglie e degli amici, tutti coloro che parlano, spiegano e psicanalizzano, ripartiscono i torti e le ragioni, tutta la macchina binaria della Coppia, unita o separata, nella segmentarietà dura (50%). E poi, la linea di segmentarietà flessibile, dove l'alcolizzato e la pazza attingono come in un bacio sulle labbra e sugli occhi la moltiplicazione di un doppio al limite di ciò che possono sopportare, nel loro stato, con tutti i sottintesi che servono loro da messaggio interno. Ma ancora, la linea di fuga, tanto più comune in quanto sono separati, o l'inverso, ognuno clandestino dell'altro, doppio ancora più riuscito in quanto niente ha più importanza e tutto può ricominciare, perché sono distrutti, ma non l'uno a causa dell'altro²¹.

Non si finirebbe più di citare. Osserveremo però, prima di chiudere il paragrafo, una certa singolarità nel far figurare, da parte dei due autoproclamati Bouvard e Pécuchet della filosofia, la *nouvelle* come *pars literaria* del loro *opus encyclopaedicum*. Perché non il romanzo? Forse perché la schizoanalisi, il concetto più importante che volevano entrambi portare avanti all'interno del libro, si poteva meglio esemplificare tramite questo genere letterario da loro – quasi – inventato. Ad esempio *The Cage* di James sembra essere, nella lettura che troviamo in *Mille piani*, quasi il referto di un'(auto) schizoanalisi riuscita. La centralinista che spia invidiosa le vite avventurose e mondane degli altri ne esce diversa, ma fa la stessa scelta "normale" che intendeva fare all'inizio. Solo che nulla è più normale, anche se in apparenza nulla è cambiato.

(Dunque, alla domanda formulata nel secondo capoverso del primo paragrafo, possiamo dare una risposta positiva? È nell'ambigua causalità, nel pericoloso e fertile mistero, nelle linee di vita e di corpi che si produce una forma possibile di esperienza, madre di ogni narrazione?).

²¹ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille piani* cit., p. 311.

6. *La nouvelle chez nous*

Non sfuggo all'impressione che una rilettura in chiave-*nouvelle* di molta della narrativa breve o "semibreve" del nostro Novecento possa riservare delle sorprese, risolvendo almeno in parte certe aporie del fantastico/sopranaturale. Una *nouvelle* ridotta allo scheletro della sua struttura la troviamo in Palazzeschi, e si intitola *Il punto nero*. La trama è molto semplice: uno stimato professionista, forse un ragioniere, che non solo non ha mai commesso una stranezza in vita sua, ma nemmeno un minimo strappo alla sua stretta e rigorosa (e perfettamente decorosa) regola di vita, torna una sera a casa a tardissima ora, vestito «della sola camicia». Si rifiuta ostinatamente di dare spiegazioni, alla moglie, ai figli. Pian piano la cosa passa nel dimenticatoio, e nella vita dello stimato signore nessun evento simile si ripeterà mai, mai più, fino alla decorosissima e normalissima morte. L'episodio di quella sera rimane dunque come un inspiegabile oltreché di fatto inspiegato *punto nero*, l'unico appunto, in una vita integerrima e immacolata sotto tutti i punti di vista. La *nouvelle* fu non a caso inserita da Contini nella sua famosa antologia *Italia magica*²². Ma a me pare che col realismo magico questa *nouvelle* c'entri poco.

Chi avesse fresca la lettura delle citate lezioni (*quod superest...*) di Orlando sul fantastico si ricorderebbe del famoso paragone tra l'inizio della *Metamorfosi* di Kafka e un pugno sulla tavola, cioè di un atto letterariamente violento con cui l'autore impone al lettore un ordine delle cose in cui un uomo più risvegliarsi tramutato in scarafaggio. Ebbene, si potrebbe essere tentati di dire che anche quello di Palazzeschi è un pugno sulla tavola. Certo, nessuno nega che il salto di specie (!) kafkiano è una perturbazione profonda di un *ordo naturalis*, laddove l'episodio palazzeschiano è semplicemente un fatto strano, qualcosa di inverosimile ma non per questo necessariamente impossibile, contrario alle leggi della Realtà. Appunto per questo si rifiuta il realismo *magico*. Lo potremmo dire, magari con logora formula, un realismo problematico. Certo la *nouvelle* di Palazzeschi soffre un po' dell'applicazione così scarna del meccanismo: ma geniale appare la sua intuizione, soprattutto riguardo al silenzio assoluto che il protagonista mantiene rispetto al suo strano incidente. È in quel silenzio che si addensa il segreto, forma della *nouvelle*, come ormai abbiamo troppe volte ripetuto, il quale a propria volta sostanzia la sogghignante efficacia del testo palazzeschiano.

²² *Italia magica. Racconti 'surreali' novecenteschi*, scelti e presentati da G. Contini, Einaudi, Torino 1988, pp. 69-88.

GIULIANO CENATI
(UNIVERSITÀ TELEMATICA PEGASO)

LA GINEVRA DI ANTONIO RANIERI.
DOCUMENTARISMO E AUTODIEGESI
ALLE ORIGINI DEL ROMANZO SOCIALE

Perché si dia lo sviluppo conclamato del romanzo sociale, sostiene Vittorio Spinazzola, devono verificarsi due precondizioni: l'unificazione italiana e l'affermazione del positivismo. Il romanzo di Antonio Ranieri Ginevra o l'orfana della Nunziata (1839) non può contare su tali precondizioni, ma ha il valore del prototipo esemplare: muove dalla ricognizione documentata dell'orfanità come problema demografico-sociale e dalla drammatica inadeguatezza degli istituti caritativi preposti ad alleviare quel problema nel Regno borbonico. Lo strumento adottato da Ranieri per denunciare la questione è quello del romanzo, inteso quale intreccio di invenzione e sociologia ante litteram. Non solo: l'impianto narrativo dell'opera contempla il ricorso decisivo all'autodiegesi fittoriale assegnata alla stessa protagonista Ginevra nei termini di una confessione autobiografica. Il dispositivo di commozione empatica così allestito, mentre attribuisce dignità di parola alla popolana derelitta, le conferisce anche autenticazione veritativa e valenza testimoniale, permettendo con ciò di ricostruire dall'interno le dinamiche istituzionalizzate di violenza e dominio. Il patto di lettura impostato sulla situazione narrativa in prima persona diventa qui paradossalmente il tramite per corroborare l'attendibilità documentaria del quadro sociale rappresentato e insieme lo sdegno che ne scaturisce.

Nell'autunno 1836, la pubblicazione di *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, romanzo di Antonio Ranieri, viene bloccata dall'autorità poliziesca del Regno delle Due Sicilie, dopo che ne era stata diffusa la prima parte (editore Raffaele De Stefano). In maniera analoga, all'inizio del 1836 erano state bloccate per ragioni di censura la *Storia del Regno di Napoli* dello stesso Ranieri (editore Lorenzo Bianchi), sospesa al nono fascicolo mensile, e le opere dell'amico e sodale Leopardi, di cui l'editore Starita aveva pubblicato i primi due volumi, vale a dire i *Canti* e il primo volume delle *Operette morali*.

Ranieri tenta in seguito, senza successo, di far stampare il suo romanzo a Parigi, dall'editore Baudry, e a Firenze, dall'editore Piatti.

L'impresa gli riesce mediante la Tipografia Elvetica di Capolago, nel 1839. Ma è questo il momento in cui la reazione del potere borbonico e delle istituzioni clericali si fa sentire più aspramente nei confronti dell'autore, a dispetto della pubblicazione in terra straniera. Le copie di *Ginevra* diffuse nel Regno delle Due Sicilie sono sequestrate e distrutte. I dubbi sulla paternità dell'opera alimentati dalle maldicenze del clero reazionario perdurano negli anni seguenti. Ranieri è incarcerato tra il novembre 1839 e il gennaio 1840, fino a che il sovrano Ferdinando II non decide di rimmetterlo agli arresti domiciliari, dopo aver scartato proposte di più severi provvedimenti avanzate dai suoi ministri (Marc Monnier, amico e corrispondente dell'autore, riferisce che all'ipotesi del ministro degli Interni Nicola Santangelo di relegare Ranieri nelle isole o nello «spedale dei pazzi» il re avrebbe risposto ironicamente: «Sì, disse il re ridendo, perch'ei faccia un romanzo anche su quello ospedale e sul denaro che vi si ruba!»¹).

Le imputazioni mosse nei confronti di Ranieri dal governo borbonico sono illuminanti a proposito del confine e della reciproca determinazione tra fatti e finzioni, in particolare tra fatti di rilevanza giudiziaria e finzioni di pertinenza letteraria, nella fattispecie romanzesca. L'incartamento Ranieri conservato presso il Gabinetto del ministero di Polizia, esaminato da Agnese Travaglione, riporta la formulazione dei seguenti addebiti:

Il Signor Antonio Ranieri autore del libro intitolato *Ginevra*, o l'orfana della Nunziata, avendolo dato alle stampe in contravvenzione ai regolamenti in vigore, va colpito prima di tutto dal seguente articolo del codice penale

Art.° 313 «Chiunque contravvenga ai regolamenti relativi alla stampa sarà punito col primo al secondo grado di prigionia, o di esilio correzionale, e coll'ammenda correzionale».

Egli nella pagina 291 dice che il Duca Governatore dello Stabilimento della Nunziata si appropriò i libri che appartenevano a *Ginevra*, e soggiunge: «Così fu ordinato, e solennizzato un furto il più infame che sia stato mai commesso sotto il sole». La persona del Duca può dirsi identificata e dall'epoca, e dagli avvenimenti che si descrivono, e quindi l'autore, come colpevole di gravi ingiurie pubblicate colle stampe, potrebbe andar soggetto alla sanzione penale dell'articolo che siegue

¹ M. MONNIER, *L'Italia è la terra dei morti?*, Stabilimento Tipografico Morelli, Napoli 1860, pp. 237-238, n. 1. Cfr. A. TRAVAGLIONE, *Lo scrittore – il romanzo – la censura*, in A. RANIERI, *Le notti di un eremita. Zibaldone inedito*, Macchiaroli, Napoli 1994, p. 197.

Art.° 367 «Le ingiurie punibili correzionalmente quando sono pubblicate colle stampe prendono nome di libello famoso, e saranno punite col primo al terzo grado di prigionia o confino, e coll'ammenda correzionale».

Nella pagina poi 364 parlando della Vergine Santissima dice ch'è «l'ente più amoroso e più soccorrevole tra tutte le umane fantasie sognate a consolazione della nostra sventura». Pare quindi che applicarsi potrebbe all'autore l'articolo qui appresso segnato

Art.° 314 «Se la stampa del libro eseguita contro i regolamenti attacchi la Religione, la forma del Governo ne sarà punito l'autore colla rilegazione».

Nella pagina 304 dice pure che «nella Monarchie o con la partenza o con la morte di ciascun Principe parte o muore quel poco di bene che il popolo ne aspettava, e solo rimane quel ch'è loro connaturale il servire». Queste proposizioni combinate con tutto il contesto del libro sommamente osservabile si potrebbero considerare come dirette a spargere il malcontento contro il Governo, e potrebbe l'autore andarne punito a norma del seguente articolo

Art.° 142 «Ogni discorso o scritto quando in esso si abbia soltanto avuto in mira di spargere il malcontento contro il Governo sarà punito col secondo al terzo grado di prigionia»².

Al di là dell'ipotesi di violazione dei regolamenti sulla stampa, le ipotesi di ingiuria o “libello famoso” (oggi diremmo diffamazione a mezzo stampa), attacco alla religione e propaganda antigovernativa sono, come spesso capita, formulate al di là di ogni cognizione narratologica. Un romanzo imperniato sull'autodiegesi finzionale di Ginevra, dunque raccontato da una protagonista-narratrice che ripercorre la propria breve e infelicissima parabola esistenziale – frutto di fantasia quanto alla caratterizzazione soggettiva di lei ma verosimile e anzi documentata quanto al quadro sociale offerto –, diventa il tramite per giustificare la condanna dell'autore su base penale.

Ginevra è personaggio-narratrice d'invenzione. Gli amati libri e i pochi averi lasciati a lei in eredità da un altro personaggio d'invenzione come suora Geltrude, l'unica figura attiva del romanzo che le garantisce affetto e protezione, sono l'oggetto di trafugamento finzionale perpetrato dall'antagonista responsabile del brefotrofo. Il Duca governatore dell'istituto della Nunziata non è chiamato per nome, neppure quando Ginevra in veste di narratrice gli attribuisce «un furto, non per grandezza ma per qualità, il più infame che

² ASNA, Archivio del Ministero di Polizia, serie Gabinetto, 1839, fasc. 187, inc. 693, riportato da A. TRAVAGLIONE, *Lo scrittore – il romanzo – la censura* cit., pp. 193-194.

sia stato mai commesso sotto il sole»³, perpetrato a dispetto del testamento olografo di suor Geltrude, con sussidio di avvocati e notai compiacenti.

A sostenere le ragioni dell'imputazione formulata dal potere borbonico verso Ranieri sono la cornice realistica e attendibile della vicenda, l'ambientazione accuratamente ricostruita della Real Casa della Nunziata, le coordinate cronologiche contemporanee, fissate e ribadite, per quanto riguarda il furto dei libri, a fine novembre 1826, in corrispondenza della morte di suor Geltrude. Sulla base di tali riferimenti il personaggio ranieriano del Duca sarebbe sommariamente identificabile con Nicola Santangelo, ministro degli Interni nel periodo 1831-1847, a cui spetta la competenza gestionale sugli istituti di beneficenza, ovvero con suo fratello Felice Santangelo, soprintendente del Real Albergo dei Poveri⁴.

Nell'ottica delle autorità, un furto fittizio attribuito, secondo una datazione fittizia, a un personaggio in cui si riconosce un notevole in carne e ossa pare motivazione sufficiente per contestare a Ranieri il travisamento infamante della personalità di costui. A rigore, non basterebbero simili presupposti ambientali e cronologici a sostenere attendibilmente l'accusa verso Ranieri. A maggior ragione, sarebbe necessario esaminare la provenienza e l'intenzionalità enunciativa della presunta diffamazione entro il mondo finzionale del romanzo: perché il racconto autobiografico dipende pressoché *in toto* da Ginevra, e le parole ritenute veicolo di diffamazione sono scritte proprio da lei, trasposizione pungente del suo sdegno.

La denominazione iperbolica del furto «il più infame che sia stato mai commesso sotto il sole», a proposito degli amati libri sottratti dal Duca, si può giusto comprendere secondo il punto di vista di Ginevra, con le parole di Ginevra: non a riscontro del valore commerciale dei pur preziosi libri ma a spregio del modo vile tenuto dal Duca nel rinnegare le ultime volontà della defunta suor Geltrude e nel perpetrare, da signore ricco e potente, l'ennesimo sfregio ai danni della povera Ginevra.

Alla valutazione e alla responsabilità di Ginevra rimonta il titolo di ladro spudorato affibbiato al Duca. Che per proprietà transitiva tale valutazione, e la connessa responsabilità penale, debba risalire all'autore Antonio Ranieri, non potendosi condannare alla detenzione il suo personaggio, va desunto dal ruolo registico-narrativo fondamentale assegnato a Ginevra e ancora dalla sua capacità di riscuotere se non consenso quanto meno empatia o commiserazione nell'arco di tutto il racconto. Malgrado l'autore rigetti la qualifica

³ A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, a cura di V. Guarracino, Nino Aragno Editore, Torino 2006, p. 243.

⁴ Cfr. *Protesta del popolo delle Due Sicilie*, in *Miscellanea del giorno. Libro-Giornale. 1847*, Pagnerre, Paris 1847, vol. II, pp. 346-347.

deteriore di «romancier» appioppatagli polemicamente da Alfred De Musset, è proprio grazie al regime di compromesso tra fattualità e finzionalità garantito dalla scrittura romanzesca che egli può intessere la sua inchiesta sociale e conferirle un'incisività espressiva e comunicativa davvero inedita⁵.

Ranieri viene accusato e incarcerato proprio perché riserva a Ginevra la funzione resocontistica e la prospettiva dominante del romanzo, e perché la voce e la prospettiva di Ginevra appaiono persuasive e capaci di ispirare immedesimazione nei lettori, perché Ginevra è narratrice e personaggio di tempra più che rispettabile, anzi onorevole, a dispetto degli eccessi pessimistici e sensazionalistici che alcuni risentiti lettori ottocenteschi, e con loro qualche lettore novecentesco, hanno voluto ritrovare nella sequela di sevizie e ostilità subite dalla giovane⁶.

Colpisce che siano accuratamente esclusi dalle ipotesi di reato i più autentici motivi dello scandalo suscitato dal romanzo di Ranieri, vale a dire la meticolosa rappresentazione del meschino regime di vita condotto dagli ospiti del brefotrofito napoletano, e dunque la gestione amministrativa improvvida che a quel regime sovrintende. La pochezza del furto di libri contestato da Ginevra, nel suo racconto, al Duca governatore della Nunziata, impallidisce di fronte al quadro di infernale miseria e di reciproco abbruttimento in cui i residenti della Nunziata sprofondano: di fronte cioè alla responsabilità politica di tollerare e di prosperare sopra un simile degrado.

Ma evidentemente non era possibile imputare a Ranieri di aver diffamato l'amministrazione della Nunziata calcando le tinte del suo romanzo sociale, che toccano punte di inumanità sospese tra il romanzo gotico e il memoriale della reclusione concentrazionaria. O meglio, muovere tali imputazioni a Ranieri avrebbe esposto l'amministrazione allo scorno della terribile realtà

⁵ Cfr. A. RANIERI, Lettera a Luigi De Sinner, 13 novembre 1844, in *Nuovi documenti intorno agli scritti e alla vita di Giacomo Leopardi*, raccolti e pubblicati da G. Piergili, Le Monnier, Firenze 1892, pp. 289-291.

⁶ Cfr., tra gli altri, E. CAMERINI, *Profili letterari*, Barbera, Firenze 1870, pp. 423-425 («il Pellico trovò il fiore dell'umanità allo Spielberg, il Ranieri non la trova a Napoli!»); A. DE GUBERNATIS, *Ricordi biografici*, Tipografia Editrice dell'Associazione, Firenze 1872, pp. 424-434 («Lo scrittore mostra animo coraggioso nell'accusare la patria ignava, nello scoprire le turpitudini de' grandi fortunati, ma non manda poi un solo grido che conceda a' suoi napoletani oppressi di sperare nella loro resurrezione morale e politica»); C. DIONISOTTI, *Leopardi e Ranieri*, in *Id.*, *Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 179-209. Secondo Dionisotti il socialista F. CHIECO, con *Antonio Ranieri. Saggio biografico*, Tipografia dei Socii Cannone, Bari 1863, e con *Dell'ufficio della letteratura italiana nel secolo XIX*, Tipografia dei Socii Cannone, Bari 1864, non sarebbe buon profeta in politica e in letteratura, quando pronostica l'avvento di una letteratura *sociale* e di un regime di fraternità dopo l'individualismo borghese (pochi anni prima della Comune di Parigi, del naturalismo e del verismo), ma il critico piemontese riconosce perlomeno la consonanza di quella voce con la sensibilità del Novecento maturo nell'apprezzare la vibrata protesta di Ranieri.

del brefotroffio. Ecco allora che l'autorità di polizia ripiega, per sostenere i suoi provvedimenti giudiziari, su episodi e passaggi discorsivi circoscritti del romanzo, e per di più riconducibili alla sfera finzionale, omettendo di soffermarsi sulla solida inchiesta condotta da Ranieri riguardo al funzionamento della Real Casa della Nunziata (i promotori dell'azione punitiva sono anzitutto il ministro della Polizia Francesco Saverio Del Carretto e il ministro degli Interni Nicola Santangelo).

Accanto al sospetto di diffamazione del Duca, sono evocati così sul conto di Ranieri i reati di opinione inerenti alle presunte posizioni antireligiose e antigovernative: che nel romanzo beninteso si fa carico di esprimere a Ginevra, attraverso un manoscritto destinato dalla giovane, quasi *in limine mortis*, al proprio anonimo padre confessore, su espressa richiesta di quest'ultimo. Ora, che la cornice comunicativa sacrale di una confessione – avviata secondo i criteri retorici più timorati confacenti a tale genere discorsivo, costellata di invocazioni sgomentate alla divinità, oltre che al padre confessore stesso – possa contenere agli occhi della polizia borbonica parole di contestazione della religione, è uno dei paradossi critici più perfidi che mai lettore poliziesco potesse escogitare.

L'appiglio per l'imputazione dell'autore è ritrovato fra l'altro non, poniamo, laddove Ginevra, reduce dallo stupro e dal tentato omicidio da parte di don Serafino, attesta: «né io invocai mai più l'aiuto celeste in nessun'altra delle mie sventure»⁷, suggello di agnostica diffidenza nei confronti di ogni congettura provvidenzialistica; al contrario, quell'appiglio è ritrovato in una pagina che la narratrice-protagonista dedica all'immagine e al culto della Vergine, in termini di struggente trasporto, traendo spunto da un'opera pittorica secentesca di Anna de Rosa che le appare unico tramite di consolazione nella fase di decadenza più gravosa, quando viene assegnata all'infimo settore gerarchico dell'ospizio, quello riservato alle "pericolate", cioè alle viziose e alle traviate, a coloro tra le residenti che si siano macchiate di condotta indecorosa.

Certamente, insieme con il reiterarsi e l'amplificarsi delle sofferenze sul conto di Ginevra, bisogna riconoscere il crescendo del suo disincantato leopardismo. Ciò non arriva a tradursi in comportamento conseguente nella Ginevra personaggio: ossia il risorgere delle illusioni, spesso complice la frode degli uomini, la espone alla recrudescenza delle batoste morali e del sadismo altrui. Ma se così non fosse, la *climax* sventurata dell'intreccio non potrebbe progredire, né arriverebbe a compiersi l'itinerario di emarginazione via via perfezionata, una sorta di anti-*Bildung*, che garantisce a Ginevra

⁷ A. RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata* cit., p. 277.

uno smalto filosofico di disincanto tanto più coerente, quanto più si fanno sentire i colpi della sorte e dell'atrocità umana.

Posta a confronto con le eroine del romanzo inglese settecentesco, che pure intraprendono il racconto delle proprie vicende, Ginevra si distingue per l'integrità non bacchettona e per la parabola sventurata della sua esistenza, che si esaurisce all'età di venticinque anni anzitutto per effetto delle protratte privazioni. La *Moll Flanders* di Defoe (1722) arriverà a pentirsi dopo una lunga vita di avventure e pratiche disoneste, incentrata sulla imperterrita caccia di buoni partiti, unica opportunità offerta a una donna intraprendente dall'ordinamento sociale costituito. La *Pamela* di Richardson (1740-'42) è invece paladina della virtù femminile, che viene ricompensata con l'elevazione sociale per la tenacia della sua probità. Sono casi ben diversi da quello di Ginevra, nonostante proprio da essi Ranieri possa ricavare l'impianto autodiegetico del romanzo incentrato sulle peripezie dell'innocenza muliebre.

Semmai Ginevra si avvicina a modelli francesi quali *La monaca* di Diderot (1796), per l'impianto memorialistico di origine cronachistica, e soprattutto *Justine o le disavventure della virtù* di De Sade (1791), che vale del resto quale ripresa e rovesciamento del moralismo di Richardson (il modello sadiano è evocato tra l'altro nel nome di suor Giustina, seconda di suor Geltrude e incapace di dar seguito alla sua opera di promozione nei confronti di Ginevra). La protagonista di Ranieri, tuttavia, non è animata da una tensione virtuosistica analoga a quella della protagonista di De Sade: non la virtù positivamente intesa, ma l'innocenza è la divisa caratterizzante di Ginevra, e l'oltraggio all'innocenza è il nucleo del romanzo ranieriano.

Se De Sade costruisce il suo romanzo filosofico sul parossismo reiterato della perversione, Ranieri si riserva una pagina davvero sadiana solo al culmine dei maltrattamenti cui perviene Ginevra: lo stupro architettato da don Serafino. I tentativi di seduzione in ambiente conventuale che la monaca Suzanne di Diderot riesce ad aggirare, si convertono in aggressione predatoria per la disgraziata protagonista di Ranieri. L'unicità della violenza carnale si inserisce nella trafila delle sevizie di natura variamente utilitaria che sono inflitte a Ginevra: il suo effetto di scandalo appare per certi versi amplificato, nel confronto con De Sade, dal profilo di realismo documentario che acquista l'insieme dei patimenti sofferti dall'orfana, nel quadro degli istituti sociali e dei costumi rappresentati.

Ginevra ha un'indole così propizia da poter mettere a frutto l'educazione e la passione della lettura indirizzate da suor Geltrude, ma la successione ineluttabile di violenze da cui è investita non permette che il capitale culturale acquisito possa assicurarle un riscatto fattivo. L'emancipazione interiore acquisita attraverso l'istruzione e la lettura rende per certi aspetti meno

abnorme il caso della fanciulla esposta capace di raccontare la propria storia con un così ricco corredo di ordine linguistico, culturale, filosofico, com'è quello presentato dal romanzo. Ma quanto alle possibilità di mutamento della propria condizione materiale, Ginevra non ha nulla di che sperare dai casi e dagli incontri in cui incorre, fatta eccezione per il quadriennio di convivenza e tirocinio con suor Geltrude. E le risorse di sapere coltivate alla scuola di suor Geltrude, secondo la *Weltanschauung* espressa da Ginevra nelle pagine di meditazione più astratta e accorata del suo memoriale, non sono tramite ad altro che alla più cruda consapevolezza della propria infelicità. Secondo l'esempio leopardiano, Ginevra ha modo di smentire e semmai ribaltare la convinzione popolare, da dove lei stessa muoveva, in base a cui la progressione nel sapere corrisponde a una diminuzione di ignoranza, di miseria e dunque di infelicità. È vero il contrario: quanto più Ginevra si accresce in lucidità, tanto più si rafforza in lei la ripugnanza della sua sorte, al di là di ogni speranza di mutamento materiale.

Eppure non sarà di poco conto che proprio l'inarcatura meno verosimile del romanzo, quella inerente alla crescita culturale maturata da Ginevra, sia il presupposto affinché la propria condizione di sventura possa essere meglio compresa e non solo subita, anzi possa in certa misura essere vendicata, attraverso il suo stesso racconto. Narrare la propria vita sciagurata e svergognare i propri carnefici, a dispetto della negazione di ogni lieto fine, è di per sé un avanzamento senza pari rispetto alla cecità e all'oblio cui sono state condannate generazioni e generazioni di oppressi suoi simili. Lieto fine in realtà, sul piano pragmatico benché finzionale, è proprio poter finalmente raccontare che non vi sia, sul piano fattuale, alcun lieto fine.

CHRISTIAN D'AGATA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

«IL ROMANZO COME FATTO COSMOLOGICO».
ONTOLOGIA DEI MONDI POSSIBILI
E VARIANTI D'AUTORE CON UN'APPLICAZIONE
SU IL NOME DELLA ROSA

Il presente contributo intende riflettere sull'ontologia dei mondi di finzione mettendola in dialogo con "i fatti" della variantistica d'autore, spesso ignorata dagli studi di narratologia che si occupano del rapporto tra realtà e finzione. All'origine di ogni mondo finzionale vi è un fatto ineludibile, lo stesso che nelle Postille a Il nome della rosa Umberto Eco definisce «fatto cosmologico», ovvero la consapevolezza che «per raccontare bisogna anzitutto costruirsi un mondo, il più possibile ammobiliato sino agli ultimi particolari». Questo "Mondo della fabula" è individuato dallo stesso Eco in Lector in fabula in modo univoco: il mondo «asserito dall'autore». La questione fondamentale diventa quindi la seguente: se il mondo possibile è quello asserito dall'autore, in presenza di varie redazioni di uno stesso testo come può la variante d'autore influire sull'ontologia del mondo finzionale? Partendo dalla cornice teorica echiana – in cui si distingue tra mondo possibile, stati della fabula e mondi doxastici dei personaggi – e riprendendo alcune riflessioni tratte da Mondi di invenzione (Pavel), Text World Theory (Werth), Fatto e finzione (Lavocat) e dall'ontologia contemporanea offerta delle Digital Humanities, verranno proposti alcuni criteri per tratteggiare un multiverso della finzione presentando infine un caso di studio sulle varianti d'autore de Il nome della rosa.

L'annosa questione del rapporto tra realtà e finzione, caratterizzato dal conflitto tra segregazionisti e integrazionisti, ha visto recentemente Françoise Lavocat proporre una posizione mediana, sostanzialmente liminare, attraverso la nozione di «frontiera» in una forma di «differenzialismo moderato» nel «nome di una concezione degli artefatti culturali all'insegna della pluralità e dell'ibridismo, ispirata all'immaginario dei mondi possibili»¹.

¹ F. LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Seuil, Paris 2016, trad. it. di C. De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021, p. 10.

Immaginario che non è stato però soltanto frutto di un'intuizione passeggera, *en passant*, ma ha permesso alla studiosa francese di superare la teoria dominante dell'autonomia del finzionale, basata sulla non-referenzialità del fittizio, sulla «sospensione volontaria dell'incredulità»² e sul concetto del «far-finta»³. Lavocat, infatti, pur riconoscendo la preziosa eredità – tra gli altri – di Coleridge e Walton, ha posto l'accento sull'aspetto referenziale della finzione (portando come esempio le narrazioni controfattuali) e sulla pluralità ontologica dei mondi possibili (costellati di personaggi fantastici, realtà e vite parallele), con chiari echi esistenziali: «l'abbondanza ontologica della finzione va a completare la nostra finitezza»⁴. È dunque la nostra esperienza limitata del mondo “attuale” che ci porta a fantasticare altri mondi, a interessarci alle storie, e recuperando un lessico heideggeriano si potrebbe aggiungere che ciò accade perché l'esserci (*Dasein*), inteso come *homo fictus*, sembrerebbe trovare nelle finzioni una forma possibile di “cura” autentica alla sua “gettatezza”. Non è dunque un caso che Lavocat individui il momento fondamentale del nostro rapporto con la finzione nell'atto dell'interpretazione: «Le finzioni sono mondi possibili, ma la cui possibilità (l'accessibilità) è in attesa, deve essere costruita dal lettore, lo spettatore, l'internauta»⁵. L'applicazione⁶ di gadameriana memoria, a sua volta fondata sul circolo ermeneutico heideggeriano⁷, permette infatti alle finzioni di “svolgersi”: i personaggi vivono attorno a noi solo perché c'è un'interprete che li ri-attualizza nell'atto della lettura o della visione. L'interpretazione dà sostanza, vita e carne a un mondo possibile, ma soltanto se non dimentichiamo lo sfondo della nostra esperienza, la vita che ci permea e che può essere arricchita e trasformata soltanto se la pensiamo in funzione di una effettiva frontiera tra finzione e realtà. La fusione degli orizzonti⁸ è possibile solo se gli orizzonti sono ben delimitati.

² «That willing suspension of disbelief». S.T. COLERIDGE, *Biografia Letteraria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions* [1817], a cura di J. Engell e W.J. Bate, Princeton University Press, Princeton 1983, vol. II, p. 6.

³ «Make-Believe». K.L. WALTON, *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1990, trad. it. a cura di M. Nani, *Mimesis come far finta: sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Mimesis, Milano 2015.

⁴ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione* cit., p. 660.

⁵ Ivi, p. 665.

⁶ Cfr. H.-G. GADAMER, *Warheit und Method*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1960, ed. it. a cura di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2014, pp. 635-643.

⁷ Cfr. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», Band 8 (1927), trad. it. di A. Marini, *Essere e tempo*, Mondadori, Milano 2015, §§ 31-32, pp. 207-222.

⁸ Cfr. H.-G. GADAMER, *Verità e metodo* cit., pp. 621-635.

La riflessione di Lavocat, dunque, valorizza esplicitamente la teoria dei mondi possibili mostrando come essa abbia avuto un ruolo centrale non soltanto in ambito filosofico, ma anche nella discussione sulla natura delle finzioni, in quanto, insieme alle scienze cognitive, è stata in grado di rimodellare la sensibilità dei teorici contemporanei: «si è cominciato a vedere la realtà e la finzione in termini di varianti e alternative, e non più solo nel quadro plurimillenario dell'opposizione tra verità e simulacro»⁹. Ciò sembra ancor più significativo oggi con la capillare diffusione nei vari media di concetti quali metaverso e multiverso.

Ma ciò che sembra accomunare tutte le teorie ed esperienze che parlano di mondi possibili è una certa astrazione rispetto ai testi e ai mondi concreti effettivamente realizzati. Riprendendo Leibniz, come vedremo, bisognerà tornare a guardare al mondo che sta in cima alla piramide, anche se in una visione aperta e plurale sarà forse opportuno andare oltre la figura monadica della singola piramide, verso una rete di piramidi dalla struttura multipla e rizomatica.

Archeologia dei mondi possibili: Dalla Teodicea a Lector in fabula

La prima apparizione della teoria dei mondi possibili viene tradizionalmente ricondotta alla conclusione della *Teodicea* di Leibniz dove il filosofo tedesco, riprendendo il dialogo di Lorenzo Valla sulla libertà dell'uomo nei confronti di Dio, ne immagina una ideale prosecuzione nella quale Teodoro si reca ad Atene per interrogare la dea Pallade venendo così a conoscenza del palazzo dei destini:

[414] Vedi qui il palazzo dei destini, del quale sono la custode. Esso racchiude le rappresentazioni non solo di ciò che accade, ma anche di tutto ciò che è possibile. E Giove, avendole passate in rassegna prima che il mondo iniziasse ad esistere, distribuì le possibilità in mondi, e scelse il migliore di tutti¹⁰.

Il palazzo dei destini racchiude tutti i mondi possibili, tutte le variazioni, tutte le alternative. Prendendo come *exemplum* un personaggio di nome Sesto dice ancora: «[in un mondo ci sarà] un Sesto molto virtuoso e di elevata condizione; in un altro, un Sesto soddisfatto del suo stato mediocre;

⁹ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione* cit., p. 17.

¹⁰ G.W. LEIBNIZ, *Essais de théodicée. Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, Troyel, Amsterdam 1710, ed. it. a cura di M. Marilli, *Saggi di Teodicea. Sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male*, Rizzoli, Milano 2013, e-book, p. 479.

insomma, Sesti di ogni specie, e in un'infinità di modi»¹¹. L'immagine è molto evocativa e Leibniz non si limita a darne una vaga rappresentazione descrivendo il palazzo con precisione:

[416] Gli appartamenti erano disposti a piramide. Essi diventavano via via più belli, a mano a mano che si procedeva verso il vertice, e rappresentavano mondi sempre più perfetti. Si arrivò finalmente al supremo che metteva fine alla piramide, e che era il migliore di tutti. La piramide, infatti, aveva un inizio, ma non era possibile vederne la fine; aveva un vertice, ma nessuna base: essa andava crescendo all'infinito. Ciò dipende dal fatto (spiegò la dea) che, tra un'infinità di mondi possibili, c'è il migliore di tutti, altrimenti dio non si sarebbe determinato a crearne alcuno; ma non ce n'è nessuno che al disotto di sé non ne abbia ancora di meno perfetti; ecco perché la piramide prosegue all'infinito¹².

Questo passaggio ha dato luce alla celebre formula del «migliore dei mondi possibili», criticata e parodizzata da Voltaire nel *Candide* attraverso il personaggio di Pangloss. Anche se il concetto di «migliore dei mondi» è stato confutato, diverse discipline hanno elaborato delle proprie teorie e riflessioni sulla natura e struttura dei mondi possibili. Basti pensare alla logica modale e in particolare al lavoro di semantica relazionale di Kripke¹³ successivamente ripreso e discusso in ambito letterario da Pavel¹⁴, il quale ha riflettuto soprattutto sull'ontologia dei *fictional worlds*. E al di fuori della logica modale e della narratologia, centrale per il pensiero novecentesco è stata l'interpretazione a molti mondi della meccanica quantistica¹⁵ che teorizza l'esistenza di un'infinità di universi paralleli. Inoltre, tra la fine degli anni Novanta e gli anni Duemila è emersa in ambito angloamericano una teoria linguistico-cognitiva denominata *Text World Theory* – sviluppata in particolare da Werth¹⁶ – che si è focalizzata sull'analisi dei processi cognitivi che permettono al lettore di costruirsi nella propria mente i mondi del testo.

¹¹ Ivi, pp. 480-481.

¹² Ivi, p. 482.

¹³ Cfr. S. KRIPKE, *Naming and Necessity*, in D. DAVIDSON, G. HARMAN (a cura di), *Semantics of Natural Language*, Dordrecht, Reidel 1992, pp. 253-355, 763-769.

¹⁴ Cfr. T. PAVEL, *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1986, ed. it. a cura di A. Carosso, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.

¹⁵ Cfr. H. EVERETT, "Relative State" formulation of Quantum Mechanics, in «Reviews of Modern Physics», XXIX (1957), n. 3, pp. 454-462 e B.S. DEWITT, *Quantum Mechanics and reality*, in «Physics Today», vol. 23 (1970), n. 9.

¹⁶ P. WERTH, *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*, Longman, London 1999.

Dal punto di vista narratologico, in ambito italiano e non solo, l'opera più importante è stata, però, *Lector in fabula* dove troviamo, in particolare, un'esplicitazione della teoria dei mondi possibili applicati alla letteratura:

(i) In una fabula il mondo possibile W_N è quello asserito dall'autore. Non rappresenta uno stato di cose ma una sequenza di stati di cose $s_1 \dots s_n$ ordinata per intervalli temporali $t_1 \dots t_n$. Rappresenteremo pertanto una fabula come una sequenza $W_N s_1 \dots W_N s_n$ di stati testuali. [...]

(ii) Nel corso del testo ci vengono presentati come elementi della fabula alcuni W_{NC} cioè i mondi degli atteggiamenti proposizionali dei personaggi. Quindi un dato $W_{NC s_i}$ dipinge il possibile corso di eventi come è immaginato (sperato, voluto, asserito e così via) da un determinato personaggio c. [...]

(iii) Nel corso della lettura del testo (o della sua trasformazione successiva in parziali macroproposizioni della fabula) si configura una serie di W_p , vale a dire di mondi possibili immaginati (temuti, attesi, desiderati eccetera) dal lettore empirico [...].

(iv) Nel corso dei propri movimenti previsionali il lettore può anche immaginare [...] i mondi possibili delle credenze (aspettative, desideri eccetera) dei personaggi della fabula¹⁷.

L'elaborata formulazione echiana trova una sua prima applicazione sempre all'interno di *Lector in fabula* con un'analisi di *Un drame bien parisien*, mentre recentemente Ulla Musarra-Schröder in *La filosofia di Umberto Eco*¹⁸ ha proposto di rileggere i romanzi dell'autore alessandrino secondo tale punto di vista. Musarra-Schröder si è concentrata in particolare sul rapporto tra mondi possibili e mondo reale, assumendo però i romanzi come mondi testuali ideali, senza interrogarsi ad esempio su quale fosse il "vero" mondo de *Il nome della rosa*. Infatti, il romanzo di Eco, dopo la prima edizione dell'Ottanta¹⁹, ha visto alcune ristampe con correzioni (nell'81 e nell'83) e soprattutto un'edizione riveduta e corretta dallo stesso autore nel 2012²⁰. Dunque, quando parliamo di mondo possibile de *Il nome della rosa* di quale

¹⁷ U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Bompiani, Milano 2010, pp. 155-156.

¹⁸ U. MUSARRA-SCHRÖDER, "Enciclopedia" e "mondi possibili": storia, finzione e falsificazione nei romanzi di Umberto Eco, in S. BEARDSWORTH, R.E. AUXIER, *The Philosophy of Umberto Eco*, The Library of Living Philosophers, Chicago 2017, ed. it. a cura di A.M. Lorusso, *La filosofia di Umberto Eco*, La nave di Teseo, Milano 2021, pp. 581-605.

¹⁹ U. ECO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1980.

²⁰ U. ECO, *Il nome della rosa*, I ed. riveduta e corretta, Bompiani, Milano 2012.

mondo possibile stiamo parlando? Rispetto a quale edizione? E leibnizianamente esiste un mondo migliore di un altro?

Bisogna innanzitutto sottolineare come l'implicita assunzione di un mondo testuale ideale non sia da attribuire a Musarra-Schrøder, che la mutua a sua volta da Eco, ma la ritroviamo anche in Pavel, Werth, Lavocat. Infatti, tutte queste riflessioni teoriche condividono un peccato originale, un *vulnus* ineliminabile: ipostatizzano i mondi delle narrazioni a partire da testi ideali senza riflettere adeguatamente sulla loro ineludibile materialità. A partire dalla proposta echiana di ontologia dei mondi finzionali si potrebbe pensare però a una integrazione, frutto della sintesi tra filologia e narratologia, con la correzione dell'asserzione secondo cui «In una fabula il mondo possibile W_N è quello asserito dall'autore», ipotizzando invece che: *in una fabula il mondo possibile W_{ED} è quello asserito dall'autore in quella determinata edizione del testo*. Ciò significa che ogni edizione del testo – che comprende almeno una variante sostanziale – postula un mondo possibile e che le differenze testuali possono essere pensate nei termini di varianti di mondi.

Un caso studio: i mondi possibili delle edizioni de Il nome della rosa

Riprendendo la terminologia echiana possiamo postulare l'esistenza di due mondi possibili alternativi se almeno uno stato della fabula di un'opera è diverso tra due o più edizioni. Identifichiamo inoltre un mondo del testo "originario" (della *princeps*) e uno o più mondi "alternativi" (delle edizioni successive), distinguendo tra "mondi possibili pieni" e "mondi possibili localmente differenti" a seconda se le varianti impattano globalmente sulla fabula o se sono limitate a un determinato passo. Si aggiunga come corollario che se ED(A) e ED(B) differiscono in un determinato passaggio testuale (*stato della fabula*), allora è possibile che, in relazione a quel preciso stato della fabula, le due edizioni sviluppino diversi mondi doxastici dei personaggi o del lettore.

Proviamo adesso a mettere alla prova tale modello esplicitando i mondi postulati dalle diverse edizioni de *Il nome della rosa*²¹. Il mondo possibile originario è quello dell'edizione del settembre 1980 (W_{NR80}), mentre seconda (ottobre 1980) e terza edizione (marzo 1981) non danno vita a mondi effettivi dal momento che sono perfettamente uguali alla *princeps*;

²¹ Per uno studio completo sulle varianti d'autore de *Il nome della rosa* si veda C. D'AGATA, «I nomi della rosa». *Studi computazionali di lessicografia, filologia e critica su Il nome della rosa*, Tesi di dottorato, 2 voll., Università di Catania 2023.

la quarta edizione (maggio 1981) origina invece un mondo localmente differente (W_{NR81}) in quanto si riscontrano una trentina di varianti (ad es. *efebikoi/epheebikoi*, *parve/sembrò*, *distillato/miscelato*, lo scambio Erodiade-Salomè e la diversa attribuzione delle *Metamorfosi* ad Apuleio-Luciano) che però non impattano sulla sostanza della macrofabula; anche nel caso della dodicesima edizione dell'ottobre 1983 (W_{NR83}) viene a strutturarsi un mondo localmente differente, con delle varianti dal peso decisamente maggiore (l'eliminazione dei riferimenti al *De vegetalibus* di Aristotele, alla fava di sant'Ignazio, a Metrorio e Servio, o la correzione di alcuni aspetti "impossibili" della descrizione dell'Edificio, come lo scambio tra il torrione *meridionale* e quello *orientale*), ma che nell'economia della fabula sono anch'esse talmente poco influenti da non permettere di qualificare tale edizione come mondo pieno.

Il caso dell'edizione riveduta e corretta comporta una riflessione più sfumata: al livello della fabula, infatti, l'edizione riveduta e corretta non introduce nessun cambiamento sostanziale, a differenza ad esempio della *Gerusalemme conquistata* di Tasso dove manca l'episodio di Erminia tra i pastori, il suo amore per Tancredi e la scena in cui lei lo cura, differenze molto rilevanti dal punto di vista narratologico che ci legittimano nel postulare un mondo possibile pieno differente da quello della *Liberata* e originato dalle varianti testuali. Nel caso de *Il nome della rosa* non assistiamo ad alcuna modifica strutturale né all'eliminazione integrale di alcun episodio rilevante; se dovessimo ridurre il romanzo a una serie di eventi cronologicamente ordinati ci troveremmo probabilmente a ri-costruire una fabula identica (come è possibile evincere anche dalle rubriche riassuntive a inizio capitolo che rimangono sostanzialmente uguali). È però a un livello profondo che le varianti acquistano una loro sostanza narratologica: pensiamo soprattutto ai ritratti di Guglielmo e Malachia i quali vengono trasformati in figure meno marcate (l'eliminazione dei riferimenti al mento prominente di Guglielmo – citazione esplicita del ritratto di Sherlock Holmes – oppure la rimozione dei tratti gotici nella descrizione di Malachia) e in minor misura ai ritratti di Salvatore (omissione del riferimento ai mostri dei capitelli), della fanciulla (se in W_{NR80} ha tra i sedici e i venti anni, in W_{NR12} ne ha tra i sedici e i diciotto) e di Remigio da Varagine (in W_{NR12} è più giovane di circa due anni); pensiamo poi all'eliminazione nel '12 dei riferimenti a violini, zucche, peperoni e al tempo in sessantesimi che ci dà l'immagine di un mondo più aderente a quello medievale del XIV secolo di cui assume l'enciclopedia; l'assenza in W_{NR12} delle citazioni al *De plantis* e al *De causis* attribuiti ad Aristotele, il mancato ritrovamento di alcuni fogli manoscritti dal defunto Severino nel suo studio, l'eliminazione dell'episodio del patto tra Giovanni XXII e

Bertrand de Goth o dello scontro tra Giovanni Dalbena e Berengario Talloni a Narbona, o ancora l'assenza della riflessione di Michele da Cesena su *jus poli* e *jus fori*; senza considerare le tante piccole differenze nelle storie di fra Dolcino e fra Michele minorita, nelle riflessioni sulla povertà e sul conflitto tra papato e impero (come il riferimento alla «coscienza degli esclusi» che allude alla coscienza di classe marxiana), passando per le piccole, ma significative, variazioni nell'interrogatorio di Bernardo Gui a Remigio. Se presi separatamente l'impatto di ciascun episodio non giustificherebbe la possibilità di parlare di un mondo possibile pieno, ma la somma di questi ci fa propendere per questa interpretazione.

L'esistenza di mondi possibili differenti introduce però degli effetti anche nei mondi doxastici dei personaggi, uno su tutti riguarda il rapporto tra Adso e Salvatore: il novizio benedettino, infatti, in W_{NR80} dopo aver giaciuto con la fanciulla «ninfale» «senza nome e senza lingua»²², incontra Salvatore e pensa «mi sentivo legato a lui da un segreto comune, suo complice e compagno di peccato», frase assente in W_{NR12} che va a configurare un mondo possibile nel quale Adso non si sente più complice di Salvatore, o perlomeno non lo esplicita – anziano – al suo lettore.

L'ultima tipologia di mondi possibili riguarda i mondi doxastici dei lettori, ovvero le ipotesi, le riflessioni e, in un senso leggermente più ampio, anche le possibili interpretazioni generate dall'intenzione del testo, dall'incontro tra il suo senso letterale, le isotopie individuate e le enciclopedie di partenza e di arrivo. Se il plot non sembra variare tra le due edizioni, a un livello più profondo è legittimo ipotizzare delle interpretazioni differenti: innanzitutto, la riduzione (o traduzione) di alcune citazioni latine²³ possono far emergere sfumature diverse nelle esperienze di quei lettori che non conoscono il latino; ma soprattutto l'eliminazione di quei passi che favoriscono il *double coding* (secondo cui la storia dei movimenti ereticali sarebbe allegoria del terrorismo rosso) come il “desiderio” di Remigio (che ricorda la formula «sette anni di desiderio» che Eco ha usato per descrivere il periodo delle stragi degli anni Settanta), l'uso ambiguo del lemma «operaio», la riduzione della storia di fra Dolcino e Margherita. Passi la cui cancellazione ci permette di immaginare un lettore post 2012 meno propenso nei confronti di una lettura allegorica del romanzo, così importante per la critica echiana.

²² D.M. PEGORARI, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Stilo Editrice, Bari 2016, p. 44.

²³ Tra tutte pensiamo all'esempio di Plinio il Giovane, in cui «aliquando praeterea rideo, jocos, lodo, homo sum» viene tradotto nel '12 in «talora rido, scherzo, gioco: sono un uomo», un vero e proprio manifesto sulla liceità del riso.

Conclusion: «Il romanzo come fatto cosmologico»²⁴

Nella sua *Autobiografia intellettuale*, scritta poco prima di morire in occasione del volume per la Library of Living Philosophers, Eco offre una vera e propria dichiarazione di poetica all'interno della quale emerge l'aspetto eminentemente cosmologico-poietico dell'atto del narrare:

Un romanzo [...] usa le parole per comunicare fatti narrati. Ora, per quanto riguarda la fiction, i fatti o la storia sono più importanti delle parole. Le parole sono fondamentali nella poesia [...] Nella poesia è la scelta dell'espressione che determina il contenuto. In prosa accade il contrario: sono il mondo che l'autore sceglie e gli eventi che accadono in esso che dettano ritmo, stile e persino scelte verbali²⁵.

Pensare dunque alle varianti di un romanzo come varianti di mondi possibili rientra nel solco dell'idea echiana di fondazione cosmologica della prosa. Per questo, in conclusione, crediamo che restituire concretezza ai mondi possibili, frutto di una particolare edizione del testo, significhi porsi in ascolto della specificità di ognuno di essi, individuando costanti e differenze, andando contestualmente a disvelare qualcosa di più sull'ecosistema narrativo dell'opera, in una prospettiva che si apra nel futuro anche alla dimensione transmediale in cui adattamenti, sequel e riferimenti intertestuali diventino la periferia di uno stesso multiverso narrativo. Perché, in fondo, pur nella specificità di ciascun medium, parafrasando Eco, *la finzione è un fatto cosmologico*.

²⁴ U. ECO, *Postille a Il nome della rosa* [1983], in ID., *Il nome della rosa* cit., p. 588.

²⁵ ID., *Autobiografia intellettuale*, in S. BEARDSWORTH, R. AUXIER, *La filosofia di Umberto Eco* cit., p. 67.

VINCENZO FLORIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

BEHIND GIACINTA, DALLA REALTÀ
AL PERSONAGGIO FIGURALE

Si prenderanno le mosse dalla prefazione alla terza edizione di Giacinta (1889) in cui Capuana evoca la donna effettivamente vissuta a cui si è ispirato per l'invenzione della sua eroina e dichiara: «la mia creatura mi pareva assai più viva e più reale dell'altra, certamente più completa». C'è l'idea, in queste frasi, che sia possibile, grazie ai prodigi dell'arte, non solo emancipare il personaggio dall'autore, ma redimerlo dalla sua natura finzionale. Si analizzeranno le soluzioni esperite dallo scrittore al fine di ottenere questo risultato. Sullo sfondo, la grande svolta formale rilevata da Stanzel in A Theory of Narrative (1979²), ovvero la transizione, tra Otto e Novecento, da quello che il critico chiama prototipo storico autoriale a quello figurale. Capuana fu partecipe di questa transizione, nel passaggio dalla prima edizione del suo romanzo (1879), in cui vige ancora un regime autoriale, alla seconda (1886) dove si realizza un significativo avvicinamento al modello figurale. Nella prefazione del 1889 lo scrittore riflette sulla conversione tecnica attuata, adoperando ovviamente il lessico critico proprio (e dell'epoca), ma è facile intendere che appunto la soluzione figurale gli paresse la più idonea a ottenere, per un personaggio ispirato dalla realtà, una “nuova” vita nell'arte, e che il superamento del modo autoriale gli sembrasse condizione necessaria della autonomia del personaggio.

La mia proposta è dedicata a *Giacinta* di Luigi Capuana, romanzo pubblicato per la prima volta nel 1879 e che in seguito impegnò l'autore in un intenso lavoro di revisione culminato in altre due edizioni, nel 1886 e nel 1889. Quest'ultima è importante anche perché ad essa è preposto un documento di grande valore tanto per la ricostruzione della genesi dell'opera quanto per la comprensione delle strategie narrative e stilistiche che di edizione in edizione animarono il lavoro capuaniano. Si tratta di una lettera indirizzata alla scrittrice Neera adattata come prefazione al romanzo. In essa l'autore ripercorre le tappe che hanno scandito la gestazione dell'opera, a

cominciare da quella che lo scrittore definisce la «seducente visione» di Giacinta, il primo incontro col soggetto «scabrosissimo» della sua prima prova da romanziere: che avvenne, spiega il mineolo, «a traverso la calda parola d'un senatore del regno» che lo mise a parte di un «aneddoto mondano», delle vicissitudini di «uno strano carattere femminile» esacerbato «dalla passione e dalle non ordinarie circostanze», indicandogli poi «una bella ed elegante signora [...] rassomigliantissima [...] a colei ch'era diventata così subitamente cosa mia, com'io mi sentivo diventato in pochi minuti sua preda»¹. Dunque, un primo dato che si può ricavare dalla prefazione alla terza edizione è che l'eroina capuana aveva un fondamento nella realtà dello scrittore, certo una realtà profondamente manipolata, come traspare dal carteggio con Giovanni Verga².

Seguì quello che l'autore chiama un «lavoro di fantasticheria, di ripensamento, d'organizzazione interiore» della durata di due anni in cui il personaggio reale giunse «ad elevarsi alla dignità di personaggio dell'arte». Giacinta è ormai diventata fiction, proiezione fantasmatica, prima ancora che letteraria, di un'esistenza grama che, abbandonata la realtà incolore dell'Italia postunitaria, è approdata a una dimensione parallela, quella artistica, in cui ottenere una nuova vita, una redenzione attraverso la letteratura.

Per lo scrittore era giunto il momento di affrontare la pagina bianca plasmando il materiale mentale raccolto in tanti mesi di osservazione e ricerca o, per dirla con le sue parole, di «elaborazione latente». L'obiettivo era rendere Giacinta, scrive l'autore, «tal quale la vedevo e la sentivo nella immaginazione e nel cuore!». Ora c'è da capire come effettivamente Capuana «vedesse» e «sentisse» Giacinta. Nella lettera prefatoria a Neera si legge: «la mia creatura mi pareva assai più viva e più reale dell'altra, certamente più completa». Queste parole compendiano la teoria di Capuana, esposta in vari saggi critici, sulla creazione artistica come creazione di organismi viventi: i personaggi prodotti dall'arte debbono vivere di vita propria, rendendosi autonomi rispetto all'intelligenza creatrice da cui sono messi al mondo. Solo così «un'opera d'arte» potrà dirsi «perfetta», cioè quando «la mano dell'artista rimane assolutamente invisibile» e i personaggi possono considerarsi «non fantocci, non manichini [...] ma creature libere, viventi nella elevata serenità dell'atmosfera artistica»³.

¹ L. CAPUANA, *a Neera*, in ID., *Giacinta* (1889), Cervieri, Milano 1914, pp. 9-14. Le citazioni successive dalla lettera a Neera sono tratte dalle medesime pagine.

² In particolare lo scambio di lettere intrattenuto tra il gennaio e il febbraio del 1879 raccolto in G. RAYA, *Carteggio Verga - Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, pp. 71-74.

³ L. CAPUANA, *La crisi del romanzo*, in ID., *Gli "ismi" contemporanei*, Giannotta, Catania 1898, pp. 76-77.

Ecco profilarsi nella mente dello scrittore siciliano, quale soluzione più adatta a concretizzare la sua teoria, quello che noi oggi chiamiamo, con Franz Karl Stanzel, racconto figurale⁴, e che nel lessico “pre-narratologico” di Capuana doveva corrispondere a qualcosa di molto simile al metodo impersonale, flaubertiano e zoliano.

Il primo tentativo, ovvero la prima edizione di *Giacinta*, sotto l'aspetto dell'impersonalità non aveva portato a un risultato soddisfacente per Capuana:

La forma stessa del racconto procedeva incerta, tra quella del Balzac dove l'autore interviene e giudica e riflette e l'altra, che più mi seduceva, dove l'autore si sforza di nascondersi, lasciando piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi. In-travedevo talvolta il mio difetto, ma non sapevo correggerlo [...].

Il passo citato denuncia un dato interessante della prima versione di *Giacinta*: lo statuto ambiguo dell'istanza narrativa. In sottotraccia possiamo scorgere due modelli concorrenti, quello autoriale che poteva vantare una tradizione altisonante; e quello figurale, il nuovo che avanzava tra riserve e fascinazione. Il primo nel testo originario appare dominante, l'altro una componente marginale, destinata nei successivi rimaneggiamenti a guadagnare uno spazio sempre maggiore. Il difetto accusato da Capuana starebbe in un'eccessiva presenza, nella «primitiva composizione», del narratore autoriale (ai tempi ancora indistinto dall'autore), sentita come soffocante verso gli impulsi vitali dei personaggi.

In seguito, ripresa tra le mani l'opera, Capuana – racconta nella lettera a Neera – comprese finalmente come rimediare al vizio di “forma” che pregiudicava la riuscita del suo progetto: tutto il suo lavoro in vista della nuova edizione può dirsi interamente proteso verso il polo della figuralità. Una tensione che lo portò a lambire ma mai a raggiungere pienamente l'obiettivo: *Giacinta* nelle successive due edizioni è infatti un romanzo a dominante figurale, non figurale puro.

Ciò che importa ai fini del nostro discorso è che nel passaggio dalla prima alla seconda *Giacinta* Capuana sia riuscito nel suo intento di dare autonomia e *vigor animi* alla sua creatura attraverso una serie di strategie narrative che si inseriscono nella più ampia transizione del romanzo dalla situazione narrativa autoriale a quella figurale. Nello specifico, tra queste strategie si annoverano: la rimozione dei commenti “autoriali”, la trasformazione delle descrizioni dall'esterno in descrizioni riflettorizzate, il ricorso a tecniche di restituzione dei pensieri “a basso gradiente” di autorialità e la riduzione dei sommari a vantaggio di scene dialogate e scene “interiorizzate”.

⁴ Cfr. F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative* [1979], Cambridge University Press, Cambridge 1984.

Come anticipato, la prefazione all'edizione del 1889 è una testimonianza eloquente circa i criteri che ispirarono il lavoro correttorio sul romanzo. Prendiamo ad esempio il passo in cui si afferma: «bisognava cancellare qualunque segno, qualunque ombra con cui la personalità dell'autore faceva qua e là capolino, e mutare per ciò in diversi punti la narrazione in azione». L'autore allude ad un atteggiamento narrativo ricorrente nella *Giacinta* prima versione: il commento ad opera di un narratore palesemente "autorale", il quale, dopo aver raccontato i casi vissuti dalla protagonista, improvvisamente arresta l'azione per «giudicarla *in vitro*»⁵. È avvertibile in queste occorrenze il trapasso da una voce che racconta ad una che commenta, anche perché il focus viene spostato dalla protagonista a discorsi di carattere generale, convinzioni o credenze esposte talvolta con tono sentenzioso dal narratore autorale.

Interventi di questo tipo, numerosissimi nella prima edizione, hanno una ricaduta notevole sui personaggi, i quali appaiono spenti, artefatti, figurine ancillari schiacciate dalla soverchiante «personalità» del loro demiurgo. Non voleva correre questo rischio Capuana con la sua eroina prediletta. Da qui la scelta di rimuovere i numerosi commenti autoriali dal testo della prima *Giacinta*.

Per raggiungere l'obiettivo di conferire «piena libertà all'azione e ai caratteri dei personaggi», smussando al contempo i marcati tratti autoriali della prima redazione, Capuana si rivolse verso un altro aspetto dell'edizione del 1879 sentito come inadeguato alla forma che l'opera stava via via acquistando: le descrizioni dei personaggi e degli ambienti. Si trattava di descrizioni condotte "dall'esterno" cioè da uno sguardo posto al di fuori degli eventi narrati com'è quello previsto dal modello autorale. Nella seconda edizione non c'è traccia di siffatte descrizioni: esse, quando non sono del tutto rimosse, passano attraverso lo sguardo di un personaggio, spesso di Giacinta. Ad esempio:

Beppe era un ragazzaccio dall'aria quasi minchiona, un po' tarchiato, con la testa grossa, i capelli folti e arruffati, gli occhi pieni di malizia e di voglie animali che si tradivano pure nel taglio delle labbra e nella torosità del collo. [...] Aveva menato fino a due anni addietro una vita errabonda, avventurosa, passando facilmente e indifferentemente da un basso mestiere ad un altro; da ragazzo di un falegname a mozzo di stalla; da merciaiuolo ambulante a inserviente in un'osteria di campagna, ove doveva rigovernar le stoviglie, attinger l'acqua dal pozzo, spaccar le legna e somministrare la paglia o la biada alle bestie dei vetturali che passavan la notte nello stallatico della osteria. Bimbo affatto, aveva stentato assai duramente, dormendo

⁵ G. DAVICO BONINO, *Introduzione* a L. CAPUANA, *Giacinta secondo la 1ª edizione del 1879*, a cura di M. Paglieri, Mondadori, Milano 1988, p. X.

spesso a cielo aperto e a stomaco vuoto per esser fuggito via da un padrone che lo maltrattava peggio di un cane⁶.

È la descrizione del brutto Beppe come la si legge nella prima edizione. Essa contiene una serie di informazioni a carico del narratore autoriale, che è al di fuori dello *storyworld* e da questo punto d'osservazione le organizza nel tessuto della narrazione. Alcune sono comunicate mediante l'analessi, possibile solo se il narratore detiene il pieno controllo sull'ordine temporale del racconto, e ciò, com'è noto, è una prerogativa della situazione narrativa autoriale.

Vediamo cosa accade alla descrizione sopra citata nella nuova versione:

Lì Beppe le raccontava le fiabe o i suoi casi di quand'era bambino; ed essa stava ad ascoltarlo a bocca aperta. Quel Beppe aveva fatto cento mestieri: il ragazzo di falegname, il mozzo di stalla, il merciaiuolo ambulante; aveva servito in un'osteria di campagna dove i vetturali, mentre le bestie mangiavano la biada, si divertivano a ubbriacarlo, a insegnarli canzonacce e bestemmie che quel figliaccio d'una cagna, come lo chiamavano, imparava subito a mente. Quanta gente, quanti paesi aveva egli visto! E quante cose sapeva!⁷

Come si può notare, il materiale verbale non è cambiato molto e le informazioni sono pressoché le stesse. Tuttavia, il senso della descrizione è diverso, è cambiata la coloritura emotiva, perché si è passati da una prospettiva esterna e non-focalizzata ad una interna, modellata sul punto di vista di Giacinta da bambina. Beppe viene presentato quale è apparso agli occhi della piccola Giacinta, assunta qui come personaggio riflettore: il personaggio che filtra i contenuti della storia. Uno spostamento focale in cui giocano un ruolo determinante i pronomi personali e i deittici, completamente orientati in base alla protagonista.

A un trattamento analogo sono sottoposte le descrizioni degli ambienti, con il risultato di una "interiorizzazione" dello sfondo da parte del personaggio, ottenuta mediante procedimenti riflettorizzanti come la percezione indiretta libera.

Forse ad un'operazione di questo tipo allude Capuana quando afferma:

Ma noi [...] non avevamo soltanto bisogno di esprimere idee semplici, astratte, ma sensazioni, ma idee nuove, complicatissime, da esigere sfumature d'ogni sorta. Non dovevamo dipingere paesaggi di maniera e riprodurre dialoghi scoloriti, ma rendere un mondo esteriore e interiore molto particolare, molto individuale, come prima non usava.

⁶ L. CAPUANA, *Giacinta* (1879) cit., p. 25.

⁷ ID., *Giacinta*, Giannotta, Catania 1886, pp. 26-27.

Quando parla dell'intenzione di rappresentare un mondo esteriore «molto individuale», c'è da supporre che si riferisca anche alle descrizioni, rifunzionalizzate perché concorrano a circoscrivere un'altra immagine della realtà: la realtà vissuta soggettivamente dalla protagonista, un mondo interiorizzato attraverso «sensazioni» e «idee complicatissime» e pertanto «molto particolare».

Ora interrogiamoci sull'altro termine del binomio, il «mondo interiore»: come tradurre sulla pagina le dinamiche occulte che pullulano nell'animo dei personaggi e, in particolare, di una donna come Giacinta, mossa da una «passione vera, benché strana, anzi patologica», il tutto senza che il narratore tradisca la sua presenza?

Capuana realizza che il mondo psicologico del personaggio non deve essere narrato o descritto analiticamente ma letteralmente “mostrato” nel suo movimento convulso, finanche illogico. La soluzione esperita è la cosiddetta “citazione del pensiero”, ottenuta per mezzo di quello che Dorrit Cohn definisce «quoted monologue»⁸: un discorso diretto che il personaggio tiene, in pratica, con sé stesso, che si traduce in un monologo interiore diretto. Ora, la stretta correlazione che viene a stabilirsi tra il discorso diretto e la citazione del pensiero comporta la sensazione, per il lettore, che il pensiero del personaggio sia riportato senza alcuna intrusione da parte della voce del narratore: ecco perché Capuana puntò molto su questa tecnica nella lavorazione della seconda *Giacinta*, riducendo al minimo il ricorso alla psiconarrazione, impiegata con frequenza nell'edizione precedente.

Prendiamo il seguente passo:

La Giacinta sentì sconvolgersi. In quei giorni fu più volte sul punto di fare una scena colla mamma. Ma le parole, che le salivano tumultuose alle labbra, non trovavano la via di uscir fuori. Provava una gran smania, una fiera audacia di ribellarsi; e il coraggio le mancava quando il momento era più propizio⁹.

Si tratta di una psiconarrazione attraverso cui il narratore opera una interpretazione della mente di Giacinta, adirata a causa delle costanti intrusioni materne nella sua vita. Notiamo infatti come i moti interiori che agitano la protagonista siano narrati da una prospettiva esterna che sintetizza e ordina i suoi pensieri in stati emotivi ben definiti.

Nella nuova edizione l'episodio in questione viene reso come segue:

⁸ D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, p. 58.

⁹ L. CAPUANA, *Giacinta* (1879) cit., p. 59.

- Oh, no! Non sarebbe comparsa in quel ballo! Assolutamente.
 Si aspettava, da un momento all'altro, di dover fare una scena colla sua mamma.
 – Ne avrò il coraggio!... Mi ribellerò!...¹⁰

Siamo sempre nella mente di Giacinta, ma ora i contenuti mentali vengono rappresentati *in actu*, nel loro svolgersi e affiorare alla coscienza in forma di parole. Un dettato interiore che viene reso attraverso due tecniche differenti: il *quoted monologue* di cui si è detto, impiegato nella parte finale del brano; e il «narrated monologue»¹¹ che si basa fondamentalmente sull'indiretto libero ed implica una fusione dei centri deittici del narratore e del personaggio. È notevole che le due soluzioni nella nuova edizione si trovino spesso in combinazione, come nel passo analizzato. L'impressione è che per l'autore le due tecniche siano quasi equivalenti (il segno paragrafematico del trattino lo conferma) onde ottenere l'effetto ricercato: far emergere l'interiorità del personaggio senza alcuna ingerenza del narratore, «lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa»¹².

Analizziamo un altro passo tratto dalla prima edizione:

La presenza della Giacinta aveva già reso assai più animato il salotto. Parecchie signorine, ora amiche di lei, mormoravano presto dell'accaparrarsi che questa faceva di tutti i giovanotti della conversazione. L'accaparrarsi era proprio una malignità, figlia legittima del dispetto. La Giacinta non faceva nulla per incoraggiare i suoi corteggiatori. Li trattava tutti allo stesso modo. Molti anzi finirono col ritenerla un po' grulla: altri la dissero calcolatrice.

«Non era figliuola della Marulli per nulla!»

Nessuno sapeva confessare che, stringi, stringi, non si trovava fra loro, eccettuato l'Andrea, un solo che avesse delle buone intenzioni nel farle la corte o nel tentare di appassionala. Usavan tutti, su per giù, una tal quale scioltezza di modi da far capire alla povera ragazza che con lei certe piccole libertà si ritenevano per permesse e che c'era il suo bel perché. La Giacinta fingeva di non intendere, ma dentro si astiava. E alla sua volta mostrava a quei giovanotti qual calcolo facesse di loro. A tutte le dichiarazioni più o meno aperte, più o meno calde sentite ronzarsi all'orecchio, rispose invariabilmente con un sorriso canzonatore o col mutar subito discorso¹³.

Siamo ad una delle *soirées* frequentate da Giacinta dopo la malattia: qui diviene oggetto delle brame di vari contendenti, attratti dalle dicerie che circolano sul suo conto, su tutte la violenza subita da bambina. Nel passo è evidente la voce del narratore autoriale, nella sicura gestione del materiale

¹⁰ L. CAPUANA, *Giacinta* (1886) cit., p. 63.

¹¹ D. COHN, *Transparent Minds* cit., p. 99.

¹² L. CAPUANA, *La crisi del romanzo* cit., pp. 76-77.

¹³ ID., *Giacinta* (1879) cit., p. 69.

narrativo attraverso la struttura del sommario, spesso impiegata in narrazioni eterodiegetiche e autoriali.

Ora, se il sommario per definizione “sintetizza”, nell’evoluzione di questo passo nella seconda edizione abbiamo un effetto opposto, di rappresentazione “in diretta” dei fatti che nel sommario sono riassunti. Osserviamo:

Tutti quegli imbecilli che le stavano attorno la infastidivano, quando non la irritavano addirittura. Viveva in un continuo sospetto: scopriva dei maligni sottintesi fin nelle parole più schiette: e si tormentava.

Il giovane Porati, ch’era stato il primo a farle una aperta dichiarazione di amore, una sera per commoverla le aveva detto:

– Ah!... Lei mi farà ammattire!

E Giacinta, tagliando corto:

– Ci vuol così poco!

Poi era venuta la volta del Gessi.

– Per lei, signorina, per lei sarei capace di... di...

Non trovava la parola, diventato rosso in viso come un gambero.

– Sia capace di star zitto! – aveva conchiuso Giacinta [...]

Ultimo, dopo parecchi altri, si era presentato il Merli.

– Mi chiegga una prova, signorina; la più ardua!

– ... Si faccia prete, per amor mio – gli aveva risposto, seria seria.

– Oh, quella ragazza doveva essere una grulla!

– Un po’ di ciccia, pochina! con la bocca e con gli occhi.

– Quella lì? Era di razza Marulli; più calcolatrice della sua mamma.

– Già... se è vero l’affare del servitore...

– Se è vero?...¹⁴

Una scena dialogata, o meglio una successione di battute sostituisce il sommario. Si può notare che in gran parte le battute sono riprodotte nella prospettiva della protagonista, come indica il passaggio iniziale in cui ci viene restituito sinteticamente l’effetto sgradevole che la cerchia dei corteggiatori sortisce su Giacinta. e il giudizio sprezzante di lei. Insomma, siamo in grado di leggere nella mente del personaggio, di conoscerne i pensieri non da una prospettiva non-focalizzata, bensì interna, dove il narratore “arresta” conformandosi all’orizzonte mentale della giovane donna. È come se ci trovassimo ad assistere allo scambio di battute tra Giacinta e gli «imbecilli» ascoltando le loro profferte come le ascolta ed elabora lei.

Rispetto alla versione precedente dell’episodio, dunque, si ha una restrizione del campo visuale del narratore: passiamo da una prospettiva totalizzante quale è quella autoriale, attenta ad ogni aspetto dello *storyworld*, ad

¹⁴ L. CAPUANA, *Giacinta* (1886) cit., pp. 75-76.

una prospettiva limitata, coincidente con quella della protagonista. Le informazioni contestuali esplicitate nel primo campione sono nell'altro taciute in quanto lasciate alle capacità inferenziali del lettore.

Nell'insieme i fenomeni indagati avvicinano, come si è detto, il romanzo alla situazione narrativa figurale: un processo che si inserisce in una tendenza epocale descritta da Stanzel nei termini di una transizione, decisiva per le sorti del romanzo novecentesco, da quello che il critico chiama prototipo storico autoriale a quello figurale¹⁵.

Concludendo, possiamo affermare che l'avvicinamento della nuova *Giacinta* al modo figurale ha giovato, prima che all'autore (il quale confessa di aver appreso dalle fatiche del romanzo «molte cose buone»), alla protagonista: la nuova Giacinta ci appare più complessa, più problematica con il suo fardello di traumi e fragilità, con il suo groviglio di pensieri e desideri, dunque più reale, e, in una parola, «più viva».

¹⁵ Cfr. F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative* cit., pp. 185-187.

ALESSANDRO GERUNDINO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA)

COLOMBA E IL TRENO DELL'ULTIMA NOTTE.
LA FUNZIONE DELLA METADIEGESI NEI ROMANZI
DEGLI ANNI ZERO DI DACIA MARAINI

Il contributo indaga la tecnica narrativa e il rapporto tra fatti e finzioni in due romanzi degli anni Zero di Dacia Maraini: Colomba (2004) e Il treno dell'ultima notte (2008). Nel primo una scrittrice, la "donna dai capelli corti", racconta la storia di una nonna, Zaira, che va alla ricerca della nipote Colomba nei boschi abruzzesi; nel secondo una giornalista fiorentina, Maria Amara Sironi, intraprende un viaggio nei paesi dell'Europa orientale sulle tracce di un amico deportato ad Auschwitz. All'interno della diegesi principale Maraini introduce delle sacche narrative autonome – affidate alle voci dei protagonisti e dei personaggi secondari – che interrompono lo svolgimento della trama. Partendo dalle teorie di Gérard Genette, il contributo mira ad illustrare il diverso compito che la metadiegesi assolve nei due testi.

Le opere letterarie di Dacia Maraini, a partire dal romanzo d'esordio del 1962 *La vacanza*, sono sempre state caratterizzate dalla compresenza di fatti e finzioni. L'elemento realistico solitamente è rappresentato dalla vita dell'autrice (*Bagheria*, 1993), dalla biografia di un personaggio storicamente esistito (*La lunga vita di Marianna Ucrìa*, 1990; *Storia di Piera*, 1997) o da un fatto di cronaca (*Isolina*, 1985; *La bambina e il sognatore*, 2015). Nel corso della sua lunga carriera Maraini ha spesso preso spunto dalla realtà per costruire le sue storie e ha mantenuto una certa coerenza stilistica e tematica, pur praticando generi diversi di scrittura, che spaziano dalla narrativa, al teatro, alla saggistica, alle scritture autobiografiche¹. La produzione del primo decennio del XXI secolo è caratterizzata da una forte componente autobiografica (*La nave per Kobe*, 2001; *Il gioco dell'universo*, 2007; *La grande festa*, 2011) e

¹ Cfr. G. NISINI, *Dopo la fine. I romanzi degli anni zero di Dacia Maraini*, in «Quaderni del '900», XX (2020), p. 90.

dall'intreccio, all'interno dei testi, tra storia personale e storia collettiva (Colomba, 2004; *Il treno dell'ultima notte*, 2008). Si può notare che l'autrice ha sempre mostrato una certa inclinazione allo sperimentalismo – ad esempio, tramite l'ibridazione dei generi letterari –, non con l'intento di conformarsi alle tendenze letterarie dominanti, ma per ricercare una peculiare cifra stilistica nell'ambito della sua poetica e dei temi che le sono congeniali (il femminile, gli abusi sulle donne e sui minori, ecc.²). Il presente contributo si focalizzerà sull'analisi narratologica di *Colomba* e de *Il treno dell'ultima notte* per mostrare come la metadiegesi, presente in entrambi i testi, svolga una funzione differente nell'uno e nell'altro.

Pur essendo molto diverse tra loro, le due opere sono esempi di una «scrittura investigativa che tende alla risoluzione di un mistero privato»³ e presentano il medesimo schema narrativo: una donna si mette sulle tracce di una persona scomparsa, anche se tutto lascia credere che il risultato dell'indagine sarà fallimentare. In *Colomba* si parla di Zaira, una nonna-traduttrice che si aggira per i boschi abruzzesi con la sua bicicletta insieme al cane Fungo per trovare la nipote Colomba, scomparsa misteriosamente tempo prima. La polizia locale ha archiviato il caso, ma la donna non si rassegna e continua con ostinazione la sua ricerca, che alla fine avrà buon esito. Ciò che emerge immediatamente è la polifonia del testo, costruito sull'interazione di vari piani narrativi. All'inizio del romanzo il narratore eterodiegetico presenta una scrittrice, chiamata “la donna dai capelli corti”, che sta riflettendo su come nascono le sue storie. Zaira è un personaggio impertinente che ha bussato alla sua porta, imponendo la sua presenza, perché vuole che la aiuti a ricostruire le vicende accadute ai membri della sua famiglia e lei, pur avendo già iniziato a seguire un'altra trama, sarà costretta ad abbandonarla. Oltre alle due donne, in alcune sezioni compaiono una madre e una figlia: la bambina è desiderosa di ascoltare sempre nuove storie e la mamma, dotata di una fantasia inesauribile, la accontenta e ogni volta ricomincia daccapo. Tommasina Gabriele ha individuato tre piani narrativi: quello di Zaira e della “donna dai capelli corti”, caratterizzato da un uso lineare del tempo; quello dei Bigoncia – parenti della nonna-detective – i quali raccontano la loro saga familiare tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del XXI secolo, creando una singolare interazione tra tempo personale, regionale, nazionale e internazionale; quello della mamma e della bambina, caratterizzato da un racconto iterativo e senza tempo⁴. I piani si compenetrano tra di loro poiché

² Cfr. *ivi*, p. 93.

³ *Ibidem*.

⁴ T. GABRIELE, *Dacia Maraini's Narratives of Survival (Re)constructed*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison (NJ) 2016, p. 105.

Zaira è un personaggio inventato dalla “donna dai capelli corti” e, di conseguenza, lo sono anche i Bigoncia. Inoltre, ad un certo punto la scrittrice si accorge che la bambina affamata di storie è lei stessa e che lo *storytelling* della madre è un suo ricordo d’infanzia.

Ampio spazio è riservato alla metadiegesi, che si presenta varia e frammentata poiché nel corso della narrazione numerosi personaggi, sia principali sia secondari, prendono la parola. I familiari di Zaira parlano di tanti eventi della storia del Novecento, mettendo in evidenza l’impatto – spesso drammatico – che questi hanno avuto sulle loro vite (la Grande Guerra, l’eccidio di Pietrasieri, il comunismo, il fascismo, la contestazione giovanile del ’68). Si può osservare che i racconti secondari costituiscono delle sacche diegetiche isolate e indipendenti dalla trama principale. Gérard Genette distingue tre funzioni della metadiegesi a seconda del rapporto che il racconto secondo intrattiene con il racconto primo: funzione esplicativa, quando la metadiegesi serve a chiarire alcuni aspetti della diegesi principale; tematica, quando non c’è continuità spazio-temporale tra le due e la metadiegesi si pone in un rapporto di contrasto o di analogia con la diegesi; il terzo tipo è una categoria residuale, in cui il racconto secondario svolge una funzione propria all’interno della diegesi a prescindere dal contenuto della stessa⁵. In *Colomba* la maggior parte delle digressioni fatte dai personaggi è inquadrabile nella terza tipologia, in quanto queste ultime non hanno alcun rapporto con la trama principale e ne interrompono lo sviluppo. I temi trattati sono svariati e spaziano dalla storia antica (la battaglia del 295 a.C. tra i popoli abruzzesi e i Romani, la storia di tre fratelli marrucini, i Sanniti), alla storia più recente (il brigante Genco Venco e l’Unità d’Italia), alla mitologia classica (Erocole e i pomi d’oro delle Esperidi), alle fiabe (il cacciatore e il cervo dalle corna d’oro), alle leggende locali (la storia di santa Colomba e della vergine Melinda). La vasta compagine dei racconti secondi è fondamentale per comprendere il senso del romanzo.

Entrando nelle pieghe del testo, si comprende che esso rappresenta un’allegoria della narrazione. Lo confermano i pensieri della “donna dai capelli corti”, che in alcuni punti esplicita il significato che si cela dietro il bosco: la romanziera riflette su Pinocchio, nato da un ciocco di legno, e paragona i personaggi agli alberi⁶, afferma inoltre che la memoria è la «micologia del

⁵ Cfr. G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1986, pp. 279-281.

⁶ «Una romanziera dai capelli biondi, tagliati corti, seduta di fronte alla finestra, medita sui suoi personaggi che hanno la tendenza a sfuggirle dalle mani. Pinocchio, appena Geppetto ebbe finito di scolpirgli i piedi, diede un calcio al suo inventore e lo mandò a gambe all’aria. L’ingratitude appartiene alla categoria dei figli di carta o di legno? Carta e legno hanno la stessa matrice: alberi, boschi. Il cerchio si chiude, i personaggi sono creature dei boschi» (D. MARAINI, *Colomba*, Rizzoli, Milano 2004, pp. 96-97).

pensiero»⁷ stabilendo un parallelo tra i funghi e i ricordi⁸. Il bosco, quindi, come afferma anche Umberto Eco⁹, diventa simbolo dell'immaginario narrativo perché in esso vi sono tanti sentieri-trame, ci si imbatte in vicoli ciechi ed è il luogo dove la fantasia «si gonfia come un pavone in amore»¹⁰. Zaira, traduttrice de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca e appassionata lettrice dell'*Orlando Furioso*, è consapevole che in letteratura il bosco rappresenta il luogo degli incontri misteriosi e per ricostruire la sua storia familiare si fa guidare dai ricordi; è significativo che il cane che la accompagna durante le sue peregrinazioni alla ricerca di Colomba si chiami Fungo. La narrazione è simboleggiata anche della madre, personaggio che non fa altro che raccontare ed è sempre giovane perché – come dice la bambina – «solo le storie fermano il tempo»¹¹. Maraini sottolinea l'importanza del narrare quando il cognato della “donna dai capelli corti” racconta la sorte infausta di tre fratelli marrucini di Yoje dei Marsi. Entrati nell'accampamento nemico per portare in salvo una loro amica fatta prigioniera e costretta a prostituirsi, vengono scoperti e finiscono strozzati perché quando sono interrogati rimangono muti, non riuscendo a proferire parola¹². Dallo stesso luogo, Gioia dei Marsi, inizia il viaggio del monaco Cesidio. Questi si reca a Roma nel 980 d.C. per ottenere da papa Benedetto VII una bolla che possa proteggere il monastero dalle incursioni dei Franchi. Giunto in città dopo una serie di peripezie, è ricevuto dal pontefice che inizia a chiedergli notizie su fatti e persone che non conosce. Cesidio decide di lavorare di fantasia, inventando storie verosimili e convincenti e, così facendo, riesce ad ottenere il provvedimento agognato e finalmente fa ritorno al monastero¹³. Questo racconto, che parla di un viaggio intrapreso con uno scopo preciso, rispecchia certamente la *quête* di Zaira nei boschi abruzzesi, ma sottolinea altresì l'importanza dell'immaginazione e il ruolo svolto dalla narrazione nella vita degli individui, concetto su cui l'autrice ritornerà nel finale.

⁷ Ivi, pp. 110-111.

⁸ Cfr. A. GERUNDINO, Racconta, ma'. *Personaggi, voci. Storia nel metaromanzo Colomba di Dacia Maraini*, in «Quaderni del '900», XX (2020), pp. 85-86.

⁹ «Il bosco è una metafora per il testo narrativo; non solo per i testi fiabeschi, ma per ogni testo narrativo. Vi sono boschi come Dublino, dove invece di Cappuccetto Rosso si può incontrare Molly Bloom, o come Casablanca, dove si incontrano Ilsa Lund e Rick Blaine. Un bosco è, per usare una metafora di Borges [...] un giardino dai sentieri che si biforcano. Anche quando in un bosco non ci sono sentieri tracciati, ciascuno può tracciare il proprio percorso decidendo di procedere a destra o a sinistra di un certo albero e così via, facendo una scelta ad ogni albero che si incontra» (U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994, p. 7).

¹⁰ D. MARAINI, *Colomba* cit., p. 25.

¹¹ Ivi, p. 294.

¹² Cfr. ivi, pp. 114-115.

¹³ Cfr. ivi, pp. 224-233.

All'inizio di *Colomba* la “donna dai capelli corti” per dare voce a Zaira è costretta a rinunciare alla storia di Sandra, un personaggio che nel 1944 si mette alla ricerca di un amico d'infanzia deportato in un campo di sterminio nazista¹⁴. Dacia Maraini, di cui la scrittrice è chiaramente un alter-ego, riprenderà questa trama e nel 2008 pubblicherà *Il treno dell'ultima notte*. Il romanzo parla di Maria Amara Sironi, una giornalista fiorentina che nel 1956 intraprende un lungo viaggio in treno per fare un'inchiesta sulla vita nei paesi dell'Est europeo, ma il suo obiettivo principale è ritrovare l'amico Emanuele Orenstein. Figlio di ebrei austriaci, questi aveva vissuto a Firenze intrecciando una relazione con Amara; dopo lo scoppio della guerra la sua famiglia era tornata a Vienna, da cui era stata deportata prima al ghetto di Łódź e poi trasferita altrove. L'inchiesta giornalistica della protagonista si intreccia alla ricerca di Emanuele, di cui sono riportate trentotto lettere indirizzate all'amica dopo la partenza dall'Italia. In realtà, i viaggi di Amara sono due e toccano varie tappe. Inizialmente si reca ad Auschwitz, Cracovia e Vienna, dove incontra Hans Wilkowsky che la accompagnerà e le sarà di supporto durante l'indagine, in seguito fa ritorno a Firenze. Dopo un breve soggiorno nella sua città, si reca a Vienna e poi a Budapest, dove vive in prima persona la rivoluzione ungherese dell'ottobre 1956 e la successiva repressione sovietica. Rientrata a Vienna, ritrova Emanuele profondamente cambiato e la sua epopea si conclude a Firenze.

Dal riassunto della trama si comprende facilmente che *Il treno dell'ultima notte* è un romanzo storico. Le date sono precise e i luoghi descritti con dovizia di dettagli, come accade per Auschwitz, di cui vengono presentati i singoli ambienti nei capp. V-VIII. Il narratore eterodiegetico è maggiormente presente, conosce le azioni dei personaggi e a volte ne indaga gli stati d'animo. Tuttavia, la vera protagonista è la Storia – in particolare la Seconda guerra mondiale, il nazismo e la Shoah – vista come una serie di eventi tragici in cui dominano le violenze, gli abusi e l'offesa alla dignità dei singoli; le vittime sono gli ungheresi, ostacolati nella loro battaglia per l'indipendenza, e soprattutto gli ebrei deportati. La chiave di lettura è data dalla stessa Amara quando riflette sull'etimologia della parola “treno”: il lemma deriva da *trenum*, che nel tardo latino indica un carro da trasporto, ma si ricollega anche alla parola greca *threnos*, che significa “canto funebre”. La giornalista pensa che il treno su cui viaggia porti con sé «la capacità di consolare e cantare i morti» e si muova «verso il regno dei trapassati, trasportando idee e meditazioni che si nutrono di se stesse»¹⁵.

¹⁴ Cfr. D. MARAINI, *Colomba* cit., pp. 20-21.

¹⁵ EAD., *Il treno dell'ultima notte*, Rizzoli, Milano 2008, p. 193.

I ricordi di Amara costituiscono delle analessi poiché fanno affiorare la sua infanzia, il rapporto con i genitori e con Emanuele, gli anni del collegio, il matrimonio con l'infedele Luca Spiga. Nella vita privata degli altri personaggi, come accade anche ai Bigoncia, si inserisce con forza la storia collettiva. Lo si vede, ad esempio, quando Amintore Sironi svela a sua figlia che la madre Stefania era stata stuprata da un gruppo di fascisti, o quando si parla della diffusione dell'antisemitismo in Italia dopo l'entrata in vigore delle leggi razziali. Un tratto in comune con *Colomba* è la massiccia presenza della metadiegesi. Anche in questo caso i racconti secondari interrompono lo sviluppo della trama principale, ma grazie ad essi l'autrice riesce a ricostruire un preciso periodo storico e il clima che si respirava in Europa. Sono solo tre i momenti in cui la narrazione esula dal reale per dare spazio alla fantasia: quando Hans racconta la favola di Mei-Mei e, più avanti, la leggenda di re Krakau – relativa alla fondazione di Cracovia – e quando il narratore eterodiegetico ricorda l'uovo di Eurinome, dea dei Pelasgi. Riferimenti all'antico popolo egeo, una parte del quale si stabilì in Italia, sono presenti anche in *Colomba*, ma un ricordo più diretto tra i romanzi è la contadina Mei-Mei. La leggenda narra che lei si allontanò dal suo villaggio per sfuggire ad un padrone violento e tutti la credettero morta, tranne la madre Ching che nutriva sempre la speranza di vederla tornare. Un giorno, essendosi recata sui monti alla ricerca di funghi, la ritrovò e scoprì che aveva vissuto in una grotta per tre anni in uno stato ferino¹⁶. Tale racconto, posto all'inizio del romanzo, non solo ne rispecchia lo svolgimento, dal momento che parla della ricerca di una persona smarrita che va a buon fine, ma rimanda chiaramente all'indagine di Zaira e al ritrovamento di Colomba in una roulotte.

Nel testo si dà ampio spazio alle testimonianze dei personaggi secondari, che raccontano dal loro punto di vista l'esperienza della guerra, dei regimi dittatoriali e dei campi di sterminio. Particolarmente significativi sono Theodore Orenstein, il quale ricorda che i suoi genitori si sentivano austriaci e rimasero increduli di fronte all'odio razzista, o la madre di Emanuele, Thelma Fink, che anche dopo la deportazione continua a dire di essere figlia di un ufficiale austriaco insignito di una medaglia al valor militare durante la Grande Guerra. Il punto di vista dei civili nazisti è affidato a Dorothea Morgan, proprietaria della pensione Blumental dove Hans e Amara soggiornano a Vienna. La donna racconta il passato paragonando l'ammirazione per Hitler della sua generazione a un amore cieco e l'entusiasmo del popolo austriaco a uno stato generale di ubriachezza in

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 21-22.

preda al quale si riusciva a tollerare tutto, anche le violenze verso gli ebrei e la propaganda antisemita¹⁷. Alle vive voci dei personaggi si aggiungono libri e altri documenti immaginari: il memoriale *Auschwitz. C'ero anch'io* di Margarethe von Bjeck, moglie di un SS, il libretto scritto da un sopravvissuto al campo, le lettere di un soldato italiano e di uno ungherese che testimoniano l'assedio di Stalingrado.

La testimonianza più drammatica è quella di Emanuele, che Amara ritrova alla fine del romanzo. Il suo amico è irriconoscibile, ha cambiato il nome in Peter, ha perso i capelli, è vittima dell'alcool. In preda all'isteria racconta che dal ghetto di Łódź era stato deportato a Dachau, dove era stato usato come cavia per gli esperimenti di eugenetica dei medici nazisti e, per rimanere in vita, aveva dovuto accettare le attenzioni sessuali di un ufficiale delle SS. Terminato il suo monologo, mostra ad Amara il frammento di una lettera che gli aveva scritto anni prima per provare la sua identità e, dopo averla ripetutamente insultata, le dà uno schiaffo¹⁸. Il gesto acquista un significato simbolico, evidenziando la distanza abissale e la totale incomunicabilità tra chi ha vissuto l'orrore e chi lo può conoscere solo tramite l'esperienza degli altri.

In conclusione, possiamo osservare che la metadiegesi svolge una funzione differente nei due testi. *Colomba* è un metaromanzo sull'arte del narrare, come si evince anche dal finale. Dopo il ritrovamento di sua nipote, Zaira e gli altri personaggi si allontanano dalla "donna dai capelli corti" ma la diegesi si chiude sulla madre che, spinta dall'ennesima richiesta della figlia, si ravvia i capelli e riprende a raccontare le sue storie. La narrazione, di cui Maraini mostra le infinite potenzialità, può ridare voce a chi non c'è più, ma ha soprattutto lo scopo di far evadere dalla realtà e consolare:

Che bisogno c'è della verità? Non lo vedi che provoca disagi, malesseri, dolori? La verità è brutale e indiscreta. Prova ad addolcire, inventare, trasformare, creare. È molto più suggestiva e credibile l'invenzione che provoca intorno a sé elettricità, consenso, dolcezza, fiducia. E poi, cos'è la verità? Un pio desiderio, bambina mia, un'illusione. A te in questo momento la verità appare così, ma sappi che domani potrebbe apparirti rovesciata e altrettanto sicura e sorridente¹⁹.

¹⁷ «Ci voleva una straniera per venire a tirare fuori sentimenti lontani di cui forse ci vergogniamo. Proprio come di una colossale sbronza da cui siamo usciti sconvolti e col proposito di non bere mai più» (ivi, p. 204).

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 422-423.

¹⁹ D. MARAINI, *Colomba* cit., p. 198.

Totalmente diverso è il punto di vista espresso da Hans nel romanzo del 2008:

«Quando uno scrittore racconta di qualcosa che non ha vissuto direttamente, mette in moto l'artificio dell'immaginazione. Ma quell'artificio risulta indigesto al lettore». [...]

«Insomma, secondo lei non si può raccontare qualcosa senza averla vissuta direttamente».

«No, dico che l'immaginazione porta alla fiaba e la fiaba al regresso mentale. Niente può sostituire l'esperienza di ciò che si è vissuto sulla propria pelle»²⁰.

Come Amara stessa afferma, *Il treno dell'ultima notte* è un canto funebre in ricordo delle vittime delle ingiustizie e delle sopraffazioni. Tuttavia, né l'immaginazione né l'alterazione del reale possono consolare i morti e la metadiegesi ha la funzione di far conoscere la verità storica, filtrandola e rendendola più accessibile ai lettori attraverso le voci dei testimoni. Con questo romanzo Dacia Maraini affida alla letteratura un compito gravoso, ma necessario: ricordare gli errori-orrori del passato, affinché non cadano nell'oblio e non si possano più ripetere.

²⁰ D. MARAINI, *Il treno dell'ultima notte* cit., pp. 102-103.

ARIANNA MAZZOLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL MOLISE)

LO SPETTRO DELLA NOSTALGIA E LA DISSOLUZIONE
DELLA REALTÀ. *ABSOLUTELY NOTHING*
E LO SVUOTAMENTO DEL REPORTAGE NARRATIVO

Le scritture di viaggio in passato hanno risposto all'urgenza di essere il più possibile fedeli al vero, 'a ciò che si è visto', quindi considerando preminente il tasso di descrizione rispetto alla narrazione e quasi abborrendo l'intromissione della componente 'immaginazione'. Inserito in una collana di reportage narrativi, Absolutely nothing di Giorgio Vasta e Ramak Fazel si trasforma in un'opera di invenzione in cui lo svuotamento della forma è un dettaglio in grado di restituire una complessità non trascurabile. Al contempo l'opera è e non è un reportage: l'ordine cronologico si scombina, non viene rispettato, le persone spariscono e si fanno via via personaggi, la descrizione dei luoghi diventa ancella della narrazione, dell'intromissione forte dell'immaginazione (si pensi al cortocircuito creato dalla presenza delle vignette dei Peanuts tra le immagini a testo, o la narrazione parallela nella sezione fotografica in calce). Indagare il tasso di descrizione, narrazione e invenzione del romanzo-reportage da un punto di vista teorico-formale restituisce la profondità di un testo che ibrida felicemente realtà e finzione e mira a una spinta conoscitiva che qui si vorrebbe mettere in luce.

Se alle scritture di viaggio si è chiesto in passato di essere il più possibile fedeli al vero, considerando quindi preminente l'apporto descrittivo rispetto a quello narrativo e altrettanto escludendo la dimensione immaginativa, il punto di vista acuto degli scrittori che si sono cimentati con questo genere ha permesso nel tempo di proiettare una visione del mondo progressivamente più compromessa con la parzialità, la problematicità della definizione del luogo, del tempo e dell'alterità.

Ramak Fazel è il fotografo che ha scattato le foto di questo libro. È una persona. E questa dovrebbe essere – doveva essere – una guida di viaggio: narrativa, letteraria,

ma una scrittura anche di servizio che traccia itinerari e fornisce informazioni mantenendo chi ha compiuto il viaggio se non sullo sfondo almeno in secondo piano. Solo che nel momento in cui alle otto di mattina del 2 ottobre 2013 Ramak Fazel compare nel cortile interno del Beverly Laurel Hotel di Los Angeles – il petto azzurro punteggiato di fiori bianchi, il sorriso cordiale e un’attitudine spiccata a complicarsi la vita che è quella del Peter Sellers di Hollywood Party o del coyote di Chuck Jones – l’asse di questo libro si modifica. Le persone si fanno personaggi, la tortuosità si innalza a metodo e la carrozza del baedeker si trasforma nella zucca di una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente¹.

Publicato per Humboldt books in una collana di reportage narrativi, il lavoro di Giorgio Vasta e Ramak Fazel si trasforma in un’opera di invenzione nella quale lo svuotamento della forma è mimetico. Esso, infatti, va a rivelare il senso di mancanza espresso dalle desolazioni del deserto visitato e, congiuntamente, quello della situazione personale e affettiva dello scrittore. Ciò che si intende proporre in questa sede è, dunque, una riflessione sul *reportage* come genere letterario e sugli elementi che lo costituiscono, prendendo però le mosse da un caso limite come *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, nel quale il tasso preminente della componente finzionale svuota la forma odepica. Oltre a ciò, il confronto del *reportage* di Vasta e Fazel con *L’America*², di Jean Baudrillard, metterà in luce la natura finzionale propria della cultura americana e i punti di tangenza che, nelle due opere considerate, riguardano lo spazio desertico e la sua natura eccentrica, ovvero priva di un centro riconoscibile come tale. Da un punto di vista narratologico, quindi, verranno considerati il sistema dei personaggi, i rapporti spazio-temporali soggiacenti al testo, i rimandi extra-testuali e la relazione letteratura-immagine, nonché l’asimmetria tra il tempo narrato e quello della scrittura.

Si può cominciare ricordando che *Absolutely nothing* è un reportage decisamente *sui generis*: l’ordine cronologico si scombina e non viene rispettato, per esempio; inoltre, a suggerire la sfasatura temporale sono il susseguirsi non coerente delle date e, soprattutto, alcuni passi dell’opera, come quello poco prima citato, che, riprodotti in corpo minore, si fanno sintomo del diradamento della realtà, disseminato tra le pagine ed espresso in termini tipografici, nonché indicazione stilistica, minima eppure significativa, della particolare poetica ricercata dagli autori. Infatti, come affermato da Vasta, tra le pagine le persone spariscono, facendosi via via

¹ G. VASTA, R. FAZEL, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Humboldt, Milano 2017, p. 21.

² J. BAUDRILLARD, *Amerique*, Grasset & Fasquelle, Paris 1986, trad. it. di L. Guarino, *L’America*, Feltrinelli, Milano 1987.

personaggi³, e la descrizione dei luoghi visitati diventa ancella della narrazione, dell'intromissione forte dell'immaginazione: basti pensare al cortocircuito creato dalla presenza delle vignette dei *Peanuts* tra le immagini a testo o la narrazione parallela nella sezione fotografica in calce. L'antologia fotografica di Fazel, in appendice, è invece sciolta dalla scrittura, ma soltanto in apparenza: il dialogo intermediale tra testo e immagine si genera a partire da una comune considerazione materica del deserto. La scrittura di Vasta plasma la parola per dire delle «schegge di specchio, particelle di pietra, briciole di lamiera. Frammenti singoli, materiali sfusi. Tutto il visibile esiste nell'accrocco e nella sbriciolatura, tritume minuzzolo scaglia, annerito e strinato dall'arsione, qualcosa che è insieme scheletro e santuario»⁴. E l'autore prosegue ancora: «una festa del caos che mette in crisi il linguaggio in quella sua funzione minima e necessaria che è il nominare»⁵. Dall'altra parte, le fotografie di Fazel restituiscono una progressiva sparizione dell'orizzonte: la preminenza dello spazio terrestre solido più di quello aeriforme è strutturale e così la sfida a comunicare la consistenza pulviscolare dei deserti americani riduce al minimo l'armonia tra sabbia e aria, che, invece, una porzione più significativa di cielo fotografato avrebbe offerto allo sguardo del lettore con maggior facilità. L'obiettivo dello scrittore e quello del fotografo collimano: entrambi vogliono infatti raccontare l'arido e il vuoto, e permettere al miraggio di farsi strutturale.

Jean Baudrillard nel suo *L'America* anticipa l'intuizione che vede nel modo di vita americano la struttura di un rapporto complesso della realtà con il suo opposto, la finzione, dove le differenze tra le due non sono quasi mai facilmente distinguibili. Infatti, scrive Baudrillard, si tratta di una vita

³ A tal proposito si rimanda a L. ROMANO, *Tra macerie e rovine. Absolutely nothing di Giorgio Vasta*, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/approfondimenti/tra-macerie-e-rovine-absolutely-nothing-di-giorgio-vasta/>: «La distruzione, con la successiva creazione di rovine, è una cifra stilistica, che potremmo far risalire direttamente a Benjamin li dove il non-finito diventa un lavoro sul tempo come strumento di narrazione. E così i singoli capitoli di questo testo diventano rovine di un viaggio che trasformato nella forma libro non è più il viaggio compiuto, ma ciò che resta. Questo spostamento dalla realtà alla finzione è lo stesso slittamento che Vasta fa compiere alle persone: Silva, Ramak Fazel e Vasta stesso diventano dei personaggi, non più delle persone, e questo è in sé uno strumento già utilizzato spesso in passato da molti scrittori. [...] Tuttavia questo stratagemma non ha solo la funzione di difesa, ma anche la capacità di sfruttare al meglio la persuasione come strumento di empatia con il lettore. Entrare in una storia permette di comprendere con maggiore forza le idee di un personaggio, entrare in sintonia con lui o lei. [...] Così Vasta stacca Silva e Ramak Fazel dal loro essere persone reali, esistenti e li trasforma in personaggi, per costruire un sistema narrativo fondato sulla finzione per poter dar vita, con maggiore forza, anche ad altri personaggi che entreranno e usciranno di scena in pochissimo tempo. Sono personaggi dei quali sono presenti anche le foto realizzate da Ramak Fazel, tuttavia il loro modo di entrare nella storia si fonda sul linguaggio».

⁴ G. VASTA, *Absolutely nothing* cit., p. 59.

⁵ *Ibidem*.

[...] che, così com'è, ha tutte le caratteristiche della finzione. Ed è proprio questo carattere di finzione che si rivela appassionante. Ora, la finzione non è l'immaginario. È ciò che anticipa l'immaginario realizzandolo. Contrariamente alla nostra tendenza [europea], che è quella di anticipare la realtà immaginandola, o di rimuoverla idealizzandola. Per questo, noi non saremo mai immersi nella vera finzione; siamo piuttosto votati all'immaginario e alla nostalgia del futuro. Il modo di vita americano, invece, ha spontaneamente questo carattere di finzione perché è superamento dell'immaginario nella realtà⁶.

Interessanti, ai fini della presente analisi, risultano le dichiarazioni di Giorgio Vasta a proposito di un genere letterario che scompagina i piani di realtà come l'autofiction. L'autore di *Tre orfani* si era già così pronunciato: «Raccontare di sé attraverso la scrittura narrativa significa fare una scelta ben precisa, una scelta che può venire a coincidere con una piccola sfida: modificare, attraverso la messinscena narrativa, le letture della nostra vita che nel tempo si sono solidificate, mettendole in discussione in maniera fertile». E proseguiva ancora affermando: «Questo perché la scrittura non è un supporto neutro ma interviene a modificare direttamente – reinventandola – la percezione che abbiamo di noi stessi»⁷.

Un altro importante strumento interpretativo del testo è offerto dalla sua temporalità e, a proposito di ciò sono essenziali le riflessioni di Giuliana Benvenuti sullo sfasamento del rapporto, stabilito da una perpetua «dialettica di tempo vissuto e tempo della composizione»⁸, tra fatto accaduto e fatto narrato nel *reportage*. Nel caso di *Absolutely nothing*, non soltanto tra il tempo del viaggio e quello della scrittura trascorrono circa due anni, ma il ricordo puntuale diventa impossibile a prescindere: «il nostro viaggio americano è stato irripetibile perché non siamo in grado di descriverlo puntualmente, ripercorrendolo una tappa alla volta per dividerlo con chi non c'era [...] ha cancellato le sue stesse tracce. Non potendo ricordarlo, lo raccontiamo. Il racconto serve a cancellare le tracce»⁹. Inoltre, le pagine non sono estranee a episodi esistenziali e sentimenti personali dell'autore: all'altezza del finale si comprende che il deserto e il senso di smarrimento riguardano anche una vicenda personale; ma, leggendo in chiave più ampia e culturale il senso del viaggio descritto nell'opera, ci si accorge che il

⁶ J. BAUDRILLARD, *Amerique* cit., pp. 78-79.

⁷ Si legge nella descrizione del corso: *La narrazione del sé. Scrittura autobiografica e narrativa*, con Giorgio Vasta, <https://www.minimumfaxlab.com/corsi/la-narrazione-del-se/>.

⁸ G. BENVENUTI, *Il diarismo in Asia Maggiore di Franco Fortini*, in A. DOLFI et al. (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 497-505, a p. 503.

⁹ G. VASTA, *Absolutely nothing* cit., p. 136.

disagio e la vulnerabilità sono strumenti conoscitivi e posture del contemporaneo. Il disorientamento, la polverizzazione del reale, è personale, esistenziale, addirittura epocale: è l'incomprensibilità dell'altro a sfarinare, a slogare il luogo che è il sé e allora la sfida di comprensione diviene uno sforzo di creazione di senso che in un'ottica relazionale (rispetto alle micro vicende personali, rispetto all'America e alle sue contraddizioni tra pieni e vuoti) trova la sua ragion d'essere. Nel testo, i riferimenti al rapporto incerto tra vero e falso si rinvergono nei dialoghi intrattenuti con quelli che Vasta battezza «disabitanti», gli abitanti del deserto, o nella frase «when the legend becomes fact, print the legend»¹⁰. Sempre nello stesso passo, il fotografo aggiungerà: «[noi americani] Abbiamo bisogno di una verità ambigua e traballante di cui non si può che dubitare. Una verità bugiarda – precisa l'uomo»¹¹. Gli stessi riferimenti al rapporto tra vero e falso riguardano anche l'attore e showman del cosiddetto anti-comico, Andy Kaufman, che «incarna la realtà» e con il quale «i conti non tornano», perché «ha cancellato la soglia tra la cosiddetta finzione e la cosiddetta realtà. [...] Accetta che l'immagine delle cose sia sempre sfocata, malferma, brulicante: esiste nella chiarezza dell'ambiguità»¹². Insomma, Vasta lambisce le digressioni pulviscolari, ovvero quelle micro-interruzioni della narrazione nelle quali si innestano le riflessioni dell'autore. Un altro esempio che vale la pena di essere ricordato si riferisce alla scenografia *western* nell'allestimento della *ghost-town* di Calico: «L'ordine di realtà [...] è ancora una volta intermedio e quietamente ambiguo: il falso non si oppone al vero, tra i due termini non c'è conflitto, nessuna competizione o reciproca esclusione»¹³. Anche in questo caso, a partire da una riflessione sulle modalità adottate per riferire l'accaduto da parte degli americani, Fazel chiarisce che «non si riesce a raccontare senza esagerare» e, un esempio calzante è quello rappresentato dal personaggio di Edward Bloom nel romanzo *Big Fish*, di Daniel Wallace, che «invece di attenersi ai fatti è sempre smisurato, e così mette alla prova la fiducia di chi gli sta intorno»¹⁴. Vasta sottolinea così che raccontare, per gli americani, prima ancora che in un'opera letteraria, anche nei dialoghi quotidiani collega «vero e falso, i due pappagallini inseparabilmente annodati sullo stesso rigoletto, felici di nutrirsi dalla stessa mangiatoia, di dissestarsi allo stesso beverino, di scuotere il capo speculari, identici, discordi ma in armonia [anche se...] non servono più a distinguere, non danno una

¹⁰ Ivi, p. 85.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 104.

¹⁴ Ivi, p. 129.

descrizione utile delle cose»¹⁵. Dunque, il ricordo del deserto è impossibile da recuperare, il tempo passato ricorre quindi all'immaginazione per ricostruire, o meglio inventare, il viaggio. I numerosi riferimenti extra-testuali mettono in luce una fitta rete di rimandi e citazioni che suggeriscono l'instabilità permanente dei piani di realtà. E, sempre Baudrillard, nel saggio già ricordato, rintraccia una coerenza tra l'assenza di centro e la modernità che gli Stati Uniti rappresentano rispetto al Vecchio Mondo. Se «L'America è la versione originale della modernità, noi ne siamo la versione doppiata o dotata di sottotitoli. L'America esorcizza la questione dell'origine, non ha il culto dell'origine né il mito dell'autenticità, non ha un passato né una verità fondatrice. Non avendo conosciuto l'accumulazione primitiva del tempo, vive in una perenne attualità, e non avendo conosciuto l'accumulazione lenta e secolare del principio di verità, vive nella simulazione perpetua, nella perenne attualità dei segni»¹⁶. Secondo il filosofo francese, «il movimento che attraversa lo spazio per una sua precisa volontà si muta in assorbimento da parte dello spazio stesso»¹⁷ e gli americani «non hanno distrutto lo spazio, l'hanno semplicemente reso infinito con la distruzione del centro (lo stesso vale per le città, estensibili all'infinito). Con questo, essi hanno aperto un vero e proprio spazio della finzione»¹⁸. La lezione sembra essere stata ben compresa da Vasta che afferma «Los Angeles è una città senza centro [...] non è stato concepito [ma] l'assenza di un centro assoluto sembra essere liberatoria perché consente di leggere come centro momentaneo il pezzetto di spazio specifico in cui ci si trova. In sostanza il centro non è più dello spazio ma delle situazioni [...] muoversi qui vuol dire vagare e divagare [...] permanendo quieti nell'erranza»¹⁹. Se la temporalità è ambigua e la descrizione degli spazi è incerta, lo stesso genere narrativo del *reportage*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ J. BAUDRILLARD, *Amerique* cit., p. 64.

¹⁷ *Ivi*, p. 14.

¹⁸ *Ivi*, p. 82.

¹⁹ G. VASTA, *Absolutely nothing* cit., p. 34. A tal proposito si rimanda all'imprescindibile recensione A. CORTELLESA: «Allegoria della privazione assoluta, il deserto è da sempre scenario di passioni e tentazioni totalitarie ma rientrate, denegate, scavate in se stesse: tali da riapparire solo in forma di sogni, deviazioni, miraggi. [...] Soprattutto però, a incarnare questa eccedenza rientrata, disforica, è la scrittura di Vasta. Che appare oggi, insieme a Francesco Pecoraro, il più conseguente continuatore di Gadda. Un Gadda però deprivato del suo comico tonante (si ride anche, nel deserto, ma a denti stretti), per vedersi ricondotto a un suo etimo segreto: la pena sottile, ma incline a debordare in voragini, per l'inclassificabilità, l'inordinabilità delle mille digressioni, delle mille eccedenze del mondo. Così che l'incontro con quest'America rientrata, calco segreto di se stessa, appare a posteriori – per Vasta – inevitabile. Tutto ciò che la sua ideologia propaganda come luccicante e aggressivo, nuovo di pacca, qui appare regredito, desolato, abbandonato» (*Giorgio Vasta contento dei deserti*, in «Le parole e le cose», 3 novembre 2016, <https://www.quodlibet.it/recensione/2423>).

si fa paradossale: la descrizione è, appunto, inattendibile e la narrazione dello spazio si ibrida con l'invenzione. Non soltanto, come si è detto, graficamente, il testo in corpo minore indica un tempo narrato che è ben lontano rispetto a quello del viaggio e, spesso, inoltre, riferito a episodi successivi della vita dell'autore, ma oltre alle foto di Fazel in appendice, e quelle di Giovanna Silva a intervallare le porzioni di testo, il rapporto vero/falso è ulteriormente messo in crisi dalle vignette dei *Peanuts*. Se, in diversi luoghi dell'opera, le strisce chiudono la narrazione di una giornata, confermando o contraddicendo quanto poco prima raccontato, è a partire da un altro frammento breve anch'esso stampato in corpo minore che l'opera asseconda un addizionale piano di finzione, posto quasi a metà del libro. Lo stesso Vasta dichiara la fine del viaggio e l'inizio dell'*even if*: «così scrivevo, è finito il viaggio. Ma non finisce ancora il suo racconto. Considerato che, per dirla con Macbeth e con Ramak, nothing is but what is not, c'è ancora altro da fare accadere, ancora altra esistenza da dare a ciò che non è mai accaduto»²⁰. Con questa nuova ridefinizione del patto finzionale stabilito con il lettore, Vasta rende possibile l'idea della presenza di una famiglia antropofaga nel deserto, pronta a sbranare, a far sparire non solo le persone e i corpi, ma gli stessi personaggi finora incontrati. Attraverso il miraggio e l'immaginario collettivo occidentale plasmato sia dai b-movies degli anni Settanta e dei primi Ottanta sia da pellicole più recenti che mettono in scena l'antropofagia in chiave horror, Vasta riscrive il senso del viaggio nel deserto: se generalmente si viaggia per arricchirsi di nuove esperienze, l'autore rimarca che per conoscere il deserto e il vuoto non bisogna aggiungere e incorporare, ma «smetterla di essere soggetti, sempre dritti e presuntuosi, e invece dissolversi, diventare cibo, nutrimento. Passare da consumatori a consumati. Essere divorati dal viaggio»²¹. Nel momento in cui la persona diviene personaggio e l'attante è disposto a entrare definitivamente nella *fictio*, Vasta asseconda e valica un'altra soglia. Se Spike, il fratello esile di Snoopy, è sempre stato rinchiuso e racchiuso dai bordi delle tavole riportate nell'opera, nella «dissoluzione dei confini tra vero e falso»²², l'autore è ormai consapevole di aver definitivamente «decostruito la propria soggettività»²³ e di poter narrare di un dialogo diretto con lo stesso Spike al centro del deserto, ovvero nel «punto in cui svanisce la differenza tra ciò che è accaduto e ciò che non è accaduto»²⁴. Il personaggio di Spike disegna orologi sulla sabbia e

²⁰ G. VASTA, *Absolutely nothing* cit., p. 168.

²¹ Ivi, p. 175.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 193.

²⁴ *Ibidem*.

incessantemente li cancella, raccoglie un tempo pulviscolare e continuo come quello del deserto, nomina le cose, insomma suggerisce per voce di Vasta uno scarto conoscitivo che nel discernere e mettere ordine al caos si struttura come sfida al linguaggio e modo per scorgere, attraverso la finzione, il ventaglio delle possibilità gnoseologiche date dalla visione. Dunque, se il deserto è il luogo nel quale si ha una «percezione chiarissima del vuoto»²⁵, il *reportage* narrativo stesso mantiene gli elementi di descrizione e narrazione, ma nel ricalibrarli si ha da un lato lo svuotamento di una forma letteraria e, dall'altro, non può dirsi diminuita la portata euristica dell'opera stessa. Per dirla con le parole di Andrea Cortellessa: «come l'amore la scrittura stessa, riflette Vasta, ha molto a che fare col deserto. È la risposta, pietosamente umana, all'eccesso di tutto quello che non si può dire. Nell'Assolutamente Nulla, come nel deserto punteggiato di scorie in cui vaghiamo attoniti, occhieggiano mille Nonnulla fatti di parole. Quelle che, come Spike, rivolgiamo alla sabbia, al vento»²⁶.

²⁵ Ivi, p. 195.

²⁶ A. CORTELLESA, *Giorgio Vasta contento dei deserti* cit.

CONCETTA MARIA PAGLIUCA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

IL ROMANZO STORICO SIMULTANEO: IL CASO DELLA SAGA DEI FLORIO

Ci si propone di analizzare dal punto di vista narratologico I leoni di Sicilia e L'inverno dei leoni di Stefania Auci. L'autrice si serve degli ingredienti classici del romanzo storico: dà ampio spazio allo sfondo, affida la mediacy al narratore autoriale (onnisciente ed eterodiegetico), mostra l'impatto della Storia sui destini privati; ma la peculiarità dell'opera di Auci risiede nell'uso pervasivo del presente. Alla luce dei principali riferimenti teorici sulla narrazione simultanea e a partire da alcuni campioni testuali, si ragionerà sul paradossale sincronismo tra azione e narrazione che caratterizza la saga dei Florio.

Oggetto del mio contributo sono due recenti best seller, *I leoni di Sicilia* e *L'inverno dei leoni*, scritti da Stefania Auci e pubblicati da Nord¹. Il numero di copie vendute (un milione), le edizioni (più di cinquanta) e le traduzioni (in quaranta Paesi) possono dare un'idea del vasto pubblico raggiunto – allargatosi ulteriormente dopo il lancio della serie TV².

I leoni sono i Florio, gestori di una bottega di spezie, concorrenti degli inglesi nella produzione del Marsala, inventori della conservazione del tonno sott'olio. La figurazione zoomorfa deriva dall'insegna del *leo bibens*, un tempo apposta all'ingresso della drogheria in via dei Materassai a Palermo. Lungo le complessive mille e più pagine si dispiegano le alterne vicende della famiglia, che coprono un arco temporale di circa 150 anni, precisamente dal 1799 al 1950. Non riassumerò la trama, fatta di amori extraconiugali,

¹ S. AUCI, *I leoni di Sicilia*, Nord, Milano 2019 e *L'inverno dei Leoni*, Nord, Milano 2021. Per ciascun estratto che citerò, indicherò tra parentesi le sigle LS o IL, seguite dal numero della pagina. Gli eventuali corsivi saranno sempre da considerarsi dell'autrice.

² Cfr. <https://www.editricenord.it/libro/stefania-auci-i-leoni-di-sicilia-9788842931539.html>.

difficoltà genitoriali, lutti terribili e poi disparità sociali, carriere travagliate, beghe commerciali, questioni finanziarie, alleanze politiche.

Non è una valutazione estetica quella che intendo proporre in questa sede, né mi interessa passare in rassegna le ragioni per cui i recensori lo hanno definito un capolavoro oppure hanno considerato Auci un'autrice sopravvalutata. Non intendo cimentarmi in un discorso storico-letterario sulla tradizione siciliana del romanzo moderno e nemmeno in una lettura che punti sui caratteri del romanzo familiare o della forma-saga. La mia attenzione si focalizzerà sulla struttura del testo e sulle scelte narratologiche a monte.

Per entrare in argomento, leggiamo il paragrafo conclusivo dei ringraziamenti posti alla fine del primo volume:

I fatti storici che riguardano i Florio sono pienamente conoscibili e descritti da decine e decine di libri e su questi eventi ho incardinato la trama. Laddove non arrivava la conoscenza, sono arrivate la fantasia e l'immaginazione funzionale: in una parola, arriva il romanzo. Arriva la voglia di rendere giustizia a una famiglia di persone fuori dal comune che, nel bene e nel male, ha segnato un'epoca. Questa è la «mia» storia, nel senso che l'ho scritta così come io l'ho immaginata, senza una facile agiografia, infilandomi nelle pieghe del tempo, cercando di ricostruire non solo la vita di una famiglia, ma anche lo spirito di una città e di un'epoca. (LS, 436-437)

Mi sembra che questa dichiarazione di poetica sia abbastanza tradizionale; mi sembra, in altre parole, che Auci resti al di qua dello sperimentalismo (soprattutto postmodernista) che ha ridisegnato i rapporti tra Storia e invenzione, che ha dato vita a sottogeneri come l'autofiction e la biofiction. Nel nostro *case study* i fatti sono quelli ampiamente documentati, quelli che si possono ricavare dai libri di storia, dagli archivi palermitani, dai monumenti disseminati nella città e non sono mai volutamente taciuti, manipolati, falsificati. «La fantasia e l'immaginazione funzionale» dell'autrice hanno sopperito alla mancanza di notizie, hanno plasmato i personaggi e le loro vite private, hanno arricchito il racconto di quei particolari che per il Barthes di *Effetto di reale* concorrono a rappresentare il «reale concreto», cioè il «dettaglio inutile», la «notazione [...] parcellare, [...] interstiziale», il complesso di «piccoli gesti, atteggiamenti momentanei, oggetti insignificanti, discorsi ridondanti»³. La finzione, in sintesi, non invade mai il campo dei fatti.

³ R. BARTHES, *L'effet de réel*, in Id., *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984, trad. it. di B. Bellotto, *L'effetto di reale*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 152 e 156-157.

In chiusura del passo appena letto, Auci dichiara il suo tentativo di «ricostruire [...] lo spirito di una città e di un'epoca». E in effetti i due romanzi sono punteggiati da descrizioni di Palermo, del suo cambiare volto da una stagione all'altra e nel corso degli anni, come si può vedere in questo estratto del capitolo *Cognac. Marzo 1894 – marzo 1901*:

È un inverno mite quello che accompagna l'ingresso del nuovo secolo a Palermo. E la città che un cronista del *Corriere della Sera* ha definito «la più bella d'Italia» lo festeggia mettendosi in mostra, rivelando finalmente a tutti la sua anima sofisticata. Ville e palazzine con graziose inferriate in ferro battuto e giardini curati sorgono nello spazio occupato dall'Esposizione Nazionale del 1891, strade silenziose si snodano da via della Libertà, la nuova, grande arteria cittadina che ricorda un boulevard parigino. E proprio alla capitale francese guarda Palermo: lo si vede nei negozi con le insegne di vetro dipinto, nelle gioiellerie che espongono spille e anelli ispirati a quelli di Cartier, nelle modisterie che riprendono i figurini della *Mode Illustrée* o della *Mode Parisienne*, e ovviamente nei café chantant, sempre più numerosi, pieni di luci e specchi, con grandi banconi di zinco e tavolini con le poltrone in velluto. Accanto alla storica pasticceria Gulì, alla confetteria del Cavalier Bruno o al Caffè di Sicilia, dove gli uomini discutono di politica e di affari, vengono aperte sale da tè riservate alle donne: stanze decorate con pitture floreali e arredi dal gusto orientale o arabeggiante, dove le signore possono prendere il tè o gustare granite e sorbetti senza timore di essere importunate dai bellimbusti. Il Teatro Massimo, finalmente terminato, al momento è chiuso, ma il suo primato di terzo teatro più grande d'Europa, dopo l'Opéra di Parigi e la Staatsoper di Vienna, non è ancora stato intaccato e i palermitani possono comunque trovare sfogo al loro desiderio di mondanità negli stabilimenti balneari che sorgono all'Acquasanta, al Sammuzzo e all'Arenella. (IL, 410-411)

Potremmo parlare, in questo caso, di una pausa descrittiva al cosiddetto “presente di ambiente”, quello che, per Pier Marco Bertinetto, contraddistingue «una sorta di inserto lirico, che certo non implica alcunché di drammatico nell'evento descritto. Anche perché, a ben vedere, non di un evento si tratta, bensì di una situazione statica»⁴.

Di natura espositiva sono invece gli incipit di ciascun capitolo; prelevo un campione tratto dal primo volume (*Tonno. Ottobre 1852 – primavera 1854*):

«La rete è stata lanciata, le maglie si sono distese. I tonni vi entreranno in una notte di luna.» Così scrive Erodoto nel V sec. a.C. Così è stato per secoli. Fino a oggi. I tonni: pacifici animali dalla pelle argentata, capaci di nuotare per decine e decine di chilometri in banchi di centinaia di esemplari. Masse enormi che muovono il mare, lo riempiono di schizzi, onde, rumori. Dall'Atlantico, tornano nel

⁴ P.M. BERTINETTO, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, p. 67.

Mediterraneo per riprodursi e lo fanno in primavera, quando la temperatura è mite. Le loro carni sono grasse, i corpi pronti per l'accoppiamento.

Allora viene calata la tonnara.

Perché la tonnara non è solo un edificio, il *marfaraggio*.

È anche un apparato di reti a camere progressive: un metodo inventato dagli arabi e tramandato agli spagnoli, che trova la sua apoteosi in Sicilia.

La tonnara è un rito. (LS, 351)

Di nuovo il tempo presente, ma questa volta nella sua declinazione di “presente onnitemporale”, che, seguendo Bertinetto, caratterizza «isole testuali [...] di per sé sottratte a qualunque obbligo di sequenzialità narrativa»⁵.

A voler esser precisi, i capitoli non iniziano con queste note informative: ciascuno di essi (tranne prologo ed epiloghi), dopo il titolo, l'indicazione cronologica e un proverbio siciliano in epigrafe, è introdotto da una-due pagine di resoconto cronachistico della Storia di quegli anni. Eccone un esempio, tratto da *Zolfo. Aprile 1830 – febbraio 1837*:

Nel 1830 sale al trono del Regno delle Due Sicilie il ventenne Ferdinando II, che si dimostra incline a favorire il rinnovamento economico e sociale. Viene avviata un'accorta politica fiscale e, soprattutto, si dà notevole impulso al rinnovamento delle infrastrutture. Il regno borbonico si trasforma in un luogo in cui tecnologia e scienza sono ampiamente valorizzate: viene dato impulso all'industria metalmeccanica, alla creazione di ferrovie e alla costruzione di vascelli militari con scafo in metallo. Si crea il primo sistema pensionistico d'Italia e si dà inizio alla prima rete elettrica d'illuminazione pubblica. Si cerca inoltre di migliorare lo sfruttamento delle solfatare, e ciò conduce a uno scontro aperto con inglesi e francesi, determinati ad acquistare lo zolfo a prezzi inferiori a quelli di mercato.

Fra il 1830 e il 1831 scoppiano moti rivoluzionari in Francia (con l'ascesa al trono di Luigi Filippo d'Orléans, monarca costituzionale) e in Belgio (che ottiene l'indipendenza). Nel luglio 1831, a Marsiglia, Giuseppe Mazzini fonda la Giovine Italia, che si prefigge «l'indipendenza dallo straniero», «l'unità della patria» e la costituzione della repubblica; tuttavia i moti rivoluzionari che vengono organizzati dai mazziniani nel 1833 e nel 1834 finiscono tutti nel sangue. (LS, 195)

Si susseguono sulla pagina dei presenti che sono storici in senso stretto, poiché sostituiscono i passati corrispondenti, ma non creano alcun effetto di “messa in rilievo”, per dirla con Harald Weinrich, perché non circoscrivono un momento saliente nel flusso continuo degli eventi narrati⁶.

⁵ Ivi, p. 60.

⁶ Cfr. H. WEINRICH, *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1971², trad. it. di M.P. La Valva, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, il Mulino, Bologna 1978, in particolare capp. IV e V.

Segue ciascuno di questi specchietti riassuntivi, con lo stesso font ma con un carattere maggiore, il racconto vero e proprio. Al livello peritestuale, insomma, viene operata una separazione netta tra il rapido sguardo al contesto nazionale e l'osservazione minuziosa di una dimensione locale e individuale. Il lettore, dunque, può scegliere di saltare a piè pari questa sorta di capitoli di un Bignami e godersi l'intreccio, l'intrigo amoroso e quello politico⁷.

Il narratore, come si può intuire già da questi stralci, è assente dallo *storyworld* ed estraneo alle vicende raccontate, possiede quella che Paul Dawson considera la seconda forma di autorevolezza narrativa, quella dello storico letterario⁸. Facendo riferimento alla tassonomia di Jonathan Culler, inoltre, si può affermare che l'effetto di onniscienza prodotto da questi romanzi deriva essenzialmente dalla restituzione dei pensieri dei personaggi, il cosiddetto *mind-reading*⁹. Eccone un lacerto, in cui si ravvisano tutte e tre le opzioni di resa della soggettività tipiche della narrativa in terza persona, cioè indiretto libero, psiconarrazione e citazione del pensiero¹⁰:

Quando esce da palazzo Butera, seguita dalla governante, con Vincenzino che saltella ancora, eccitato per i giochi, Franca ha un passo leggero. Guarda avanti a sé, indifferente al cielo che minaccia di scaricare su di lei un acquazzone primaverile. Sì. Era stata silenziosa, discreta, paziente, remissiva.

E invece adesso deve imparare.

A non avere incertezze.

A prendersi quello che le appartiene.

A diventare donna Franca Florio.

Il pensiero è così nuovo da farle girare la testa.

A diventare me stessa. (IL, 342)

E si veda anche l'affondo nell'interiorità di Vincenzo senior in queste altre righe, sintomatiche per l'uso anomalo dei tempi verbali dal punto di vista logico-sintattico:

⁷ Giovanna Rosa nota una «sfasatura anacronistica dell'orizzonte narrativo, in cui le vicende tumultuose della saga familiare s'accampano sulla pagina, assecondando i ritmi scomposti da dynasty all'americana. Ciò che più preme all'autrice, per sua stessa ammissione, è "il fascino dell'uomo solo, rose dalla vendetta", capace di riscattare la condizione di nativa miseria con l'ansia feroce d'ascesa sociale, su uno sfondo che annulla ogni riferimento alla Sicilia ottocentesca» (G. ROSA, *Bachi piemontesi e leoni di Sicilia*, in «Tirature», (2020), pp. 69-72, a p. 71).

⁸ Cfr. P. DAWSON, *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction*, in «Narrative», XVII (2009), n. 2, pp. 143-161, trad. it. di F. Pennacchio, *Il ritorno dell'onniscienza nella narrativa contemporanea*, in «Enthymema», XIII (2015), pp. 37-63.

⁹ Cfr. J. CULLER, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), n. 1, pp. 22-34.

¹⁰ Cfr. D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.

Acqua passata, si dice. Ha venticinque anni, e prima o poi si sarebbe trovato una *picciotta* con cui fare un po' di figli. Ma non ora, ch  complicazioni di *fimmine* e *famigghia* non ne vuole. Ma sarebbe diventato ricco, oh, s , ricco abbastanza da cancellare quell'aria di insufficienza e fastidio dalla faccia di persone come la baronessa Pillitteri. Sarebbe diventato cos  ricco che non avrebbe avuto problemi a trovare una ragazza di una famiglia con tanti titoli e altrettante ipoteche. (LS, 172)

Non c'  alcun dubbio che si tratti di un indiretto libero: c'  la terza persona, c'  il deittico «ora», c'  la marca dell'oralit  («oh, s »), ma l'autrice ha scelto di collocare nel presente il momento dell'enunciato. Tuttavia, il lettore avvezzo a questo tipo di tecnica si accorge subito dell'irregolarit  nel rapporto tra reggente e subordinata: al posto dei condizionali passati, infatti, ci saremmo aspettati dei futuri semplici, come accade in un discorso indiretto incorniciato da un tempo principale. Come si potrebbe spiegare questo "errore"? Credo siano tracce involontarie lasciate dall'influenza, dall'ammirazione, dalla suggestione di un modulo illustre della tradizione letteraria europea ottocentesca e primonovecentesca.

Altro fatto degno di nota   che qui, come sempre in tutti e due i romanzi, il pensiero citato *verbatim* e le parole in dialetto sono segnalati col corsivo, quasi a voler isolare la voce del personaggio, a farla distinguere bene da quella del narratore, voci costitutivamente indistricabili nel doppio regime dell'indiretto libero. Dato che il corsivo caratterizza il *quoted monologue*, particolarissimo   il seguente brano, in cui la psicologia intuitiva di un personaggio nei confronti di un altro si spinge fino alla chiaroveggenza e alla riproduzione stenografica dei suoi pensieri:

Ignazio   concentrato.

Lui sente davvero cosa vuol dire Giuseppina.

Vincenzo almeno mi d  soddisfazione, mentre Paolo e Ignazio mi lasciano sola per tutto il giorno e mi sembra d'impazzire in questo buco. S , perch  la casa   poco pi  di un magazzino al servizio dell'aromateria, e io passo le mie giornate sola, maledettamente sola, con mio figlio e Vittoria, e in questa citt  enorme non c'  spazio per me, non ci sei tu, e io qui mi sto perdendo in mezzo alle mura e al fango e al nulla.

Alla fine, Giuseppina tace. (LS, 48)

Siamo di fronte a un caso di telepatia, argomento ampiamente discusso da Nicholas Royle¹¹. Si tratta, tuttavia, di un *unicum*: solo chi narra possiede la facolt  dell'analisi psicologica con tutto il suo ventaglio di realizzazioni testuali (quelle viste prima nel brano su Franca Florio).

¹¹ Cfr. N. ROYLE, *The Uncanny*, Routledge, New York 2003, in particolare il cap. XIX.

Anche le prolessi, spesso poste a fine paragrafo, tradiscono la conoscenza ulteriore del narratore:

Nasconde l'involto in un baule ai piedi del letto. È lì che lo troverà Giuseppina, dopo la sua morte. (LS, 81)

Ma tutto ciò non è nulla rispetto a ciò che la attende. (LS, 244)

È un seme che metterà radici, quello. (LS, 300)

Spesso introspezione e prolessi sono compresenti:

È una sensazione di meraviglia e calore, che gli scivola dentro e che ricorderà con malinconia quando, di lì a pochi anni, l'avrebbe conosciuta davvero. (LS, 36)

Se lo ricorderà per tutta la vita, quell'abbraccio. (LS, 86)

Ma, quando Vincenzo avrà gli stessi anni che adesso ha lo zio, allora capirà *davvero* quanto gli è costata quella decisione. (LS, 132)

Ricapitolando quanto sostenuto finora, l'autrice si serve degli ingredienti classici del romanzo storico: dà ampio spazio allo sfondo, affida la *mediacy* al narratore autoriale (onnisciente ed eterodiegetico), mostra l'impatto della Storia sui destini privati. La peculiarità dell'opera di Auci, a mio parere, risiede nell'uso pervasivo del presente, che non è solo il presente storico e onnitemporale nelle doppie introduzioni ai capitoli viste prima, non è solo il presente ambientale della stasi descrittiva, ma è soprattutto il tempo narrativo nella diegesi vera e propria.

Giuseppina non può altro che fissare la pietra del molo e tacere.

Tutto è deciso.

La rabbia monta, le ruggisce dentro. S'incolla ai frammenti del cuore, li rimette insieme, ma alla rinfusa, e quei cocci le si piantano tra le costole e la gola, facendole male.

Ovunque vorrebbe essere. Pure all'inferno. Ma non lì. [...]

Lì, l'aria è marcia. Tutta la città è sporca, se n'è accorta con una sola occhiata. Palermo è un posto miserabile. (LS, 36)

Il presente indicativo è il nuovo "grado zero" della narrazione, è il tempo della registrazione degli atti del personaggio, è il tempo interiore, è il tempo della "visione con" il personaggio; è a partire dal presente che si distribuiscono gli altri tempi verbali. In un indiretto libero canonico, infatti,

avremmo trovato il condizionale passato al posto del presente (“ovunque avrebbe voluto essere”) e il trapassato prossimo al posto del passato prossimo (“se n’era accorta con una sola occhiata”). Analogamente, il futuro semplice è impiegato in luogo del condizionale passato: «Un filo di speranza rimane, ed è a questo che lei si aggrappa. A quel filo sottile. La malattia avrà delle conseguenze? Le affronteranno, poco importa. Starà con Giovannuzza. La aiuterà a diventare la donna che lei ha sempre immaginato» (IL, 462). Sebbene la nuova *consecutio* non sia rispettata con costanza, possiamo affermare con certezza che la saga dei Florio appartiene alla galassia dei testi contemporanei in narrazione simultanea.

Com’è noto, la definizione è di Gérard Genette, ma si sono interrogati sul paradossale sincronismo tra azione e narrazione anche Christian Paul Casparis, Käte Hamburger, Dorrit Cohn e, più recentemente, Carolin Gebauer¹². In Italia, svolgendo le sue riflessioni sull’argomento, Riccardo Castellana si è cimentato nell’analisi ravvicinata di *Altri libertini* di Tondelli e ha avanzato l’ipotesi che questo tipo di dispositivo tecnico abbia avuto un primo significativo sviluppo negli anni Dieci del Novecento, sul modello della scrittura teatrale e per influsso del cinema¹³.

È lecito dunque supporre che Auci abbia concepito il suo testo pensando già a una trasposizione sullo schermo oppure che abbia aderito più o meno consapevolmente alle attuali tendenze morfologiche del racconto – quelle individuate da Paolo Giovannetti: la problematizzazione della voce narrante, la contaminazione con modi saggistici, la figuralizzazione al presente, la “cinematografizzazione” degli *schemata* narrativi¹⁴.

Allargando lo sguardo e andando al di là della prassi compositiva del/la singolo/a scrittore/trice sarà opportuno ragionare ancora a lungo su quanto questo uso del presente narrativo riscriva una delle convenzioni letterarie codificatesi nei secoli: una storia si racconta al passato.

¹² Cfr G. GENETTE, *Figures III. Discours du récit*, Seuil, Paris 1972, trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006², in particolare pp. 262-274; C.P. CASPARIS, *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, A. Francke Verlag, Bern 1975; K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Klett-Cotta, Stuttgart 1977², trad. it. di E. Caramelli, *La logica della letteratura*, Pendragon, Bologna 2015, pp. 118-129; D. COHN, «I Doze and Wake». *The Deviance of Simultaneous Narration*, in EAD., *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 96-108; C. GEBAUER, *Making Time. World Construction in the Present-Tense Novel*, de Gruyter, Berlin-Boston 2021.

¹³ Cfr. R. CASTELLANA, *Lettura di Altri libertini di Tondelli*, in F. DI MATTIA et al. (a cura di), *Le intensità collettive. Scritti per Pier Vittorio Tondelli*, Transeuropa, Massa 2020, pp. 69-78 e R. CASTELLANA, *Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea*, in C.M. PAGLIUCA, F. PENNACCHIO (a cura di), *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, vol. I, Bibliion, Milano 2023, pp. 69-88.

¹⁴ Cfr. P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2010, p. 212.

ELENA SOFIA RICCI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO STATALE)

TRA FICTION E NONFICTION:
L'AVVERSARIO DI EMMANUEL CARRÈRE
E LA CITTÀ DEI VIVI DI NICOLA LAGIOIA

La mia proposta riguarda l'utilizzo di alcune strategie tipiche della fiction in due opere di nonfiction incentrate su casi di omicidio: L'Avversario di Carrère e La città dei vivi di Lagioia. L'intreccio di dispositivi funzionali (focalizzazione interna, uso sistematico del discorso diretto, rappresentazione dell'interiorità dei personaggi, polifonia) e fattuali (esibizione delle fonti extra-letterarie, identità tra autore e narratore) presente in questi testi porta infatti a considerare più da vicino la separazione tra fiction e nonfiction. In tale contesto, vorrei proporre, seguendo una riflessione interna all'opera di Carrère, una distinzione tra uso giornalistico e uso letterario della nonfiction. In quest'ultimo la distinzione tra dispositivi della fiction e della nonfiction andrebbe ridefinita attraverso una separazione meno netta. In particolare, per quanto riguarda la rappresentazione dell'interiorità dei personaggi all'interno di narrazioni fattuali ritengo che sia in atto uno sviluppo storico che procederebbe, pur mantenendo una propria specificità e seppur in epoca più tarda, in maniera non del tutto dissimile da quello individuato da Cohn per il romanzo.

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas. J'ai passé seul dans mon studio l'après-midi du samedi et le dimanche, habituellement consacrés à la vie commune, car je terminais un livre auquel je travaillais depuis un an : la biographie du romancier de science-fiction Philip K. Dick. Le dernier chapitre racontait les journées qu'il a passées dans le coma avant de mourir. J'ai fini le mardi soir et le mercredi matin lu le premier article de *Libération* consacré à l'affaire Romand¹.

¹ E. CARRÈRE, *L'Adversaire*, P.O.L Éditeur, Paris 2000, p. 9.

Così inizia *L'Adversaire* di Emmanuel Carrère, e già con questo primo incipit l'autore comincia a delineare l'appartenenza della sua opera alla non-fiction. Lo fa, innanzitutto, tramite l'identificazione tra sé e quell'io scrittore che appare come narratore del testo². In queste prime righe, inoltre, compaiono anche altri due indicatori di fattualità: la data esatta in cui gli omicidi ad opera di Romand sono avvenuti e l'inserimento di una delle fonti di informazione fattuale che appariranno nell'opera, un articolo del giornale francese «Libération».

Nonostante questo inizio, però, già nella seconda pagina il testo cambia registro ed esibisce la sua ambiguità statutaria. Il secondo capitolo, vero e proprio secondo incipit, inizia infatti a narrare gli eventi in narrazione eterodiegetica e con focalizzazione interna su Luc Ladmiral, introducendo quella che per Dorrit Cohn è una chiara marca di finzionalità³: la rappresentazione dell'interiorità dei personaggi, interiorità teoricamente inaccessibile (ad eccezione della propria) per un autore di nonfiction, eppure da qui in poi più volte espressa, soprattutto in riferimento al protagonista della vicenda, Jean-Claude Romand.

Un inizio di gran lunga più romanzesco ha *La città dei vivi* di Nicola Lagioia, attraverso quello che potremmo definire, questa volta, non un doppio bensì un triplo incipit. I primi tre capitoli (tematicamente il primo e il secondo incipit) esibiscono infatti modalità narrative finzionali: attraverso una narrazione eterodiegetica, la focalizzazione interna e l'uso insistito del discorso diretto Lagioia dapprima delinea il contesto romano in cui la vicenda si colloca (primo incipit), per poi restringere lo sguardo, attraverso il personaggio di Mario Angelucci, sulla vicenda del caso Varani (secondo incipit). Solo con il terzo incipit, infine, rappresentato da una citazione di un articolo di «la Repubblica» su pagina per il resto bianca, l'opera viene calata in ambito non finzionale. L'esibizione di questa fonte di informazione fattuale, che riporta anche l'indicazione della data esatta dell'omicidio, la stessa data che compare anche all'inizio del terzo capitolo, proietta retrospettivamente l'indicazione di fattualità anche sui primi due incipit, modificando il modo in cui il lettore guarda ad essi.

E in quest'opera gli indicatori di fattualità sembrano in generale agire retrospettivamente. Come accade nella parte incipitale, infatti, la loro

² Tale identità tra autore e narratore è necessaria secondo Gérard Genette per sancire l'appartenenza di un'opera all'ambito della nonfiction.

³ Cfr. D. COHN, *Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective*, in «Poetics Today», XI (1990), n. 4, pp. 775-804, poi in EAD., *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 109-131, trad. it. di A. Baldini, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica*, in «Allegoria», LX (2009), pp. 42-72.

collocazione non li pone immediatamente in primo piano, permettendo così al lettore una fruizione romanzesca, solo in un secondo momento reindirizzata anche in termini di strategie narrative verso l'ambito della nonfiction. Non a caso bisognerà aspettare l'inizio della seconda parte delle sei che compongono l'opera per veder comparire l'autore, che parla qui di sé in narrazione omodiegetica, ma che diviene identificabile anche con il narratore del resto dei capitoli, precedenti e successivi, grazie ad una sovrapposizione delle riflessioni fatte in narrazione omodiegetica ed eterodiegetica. Si può notare, inoltre, come all'inizio della seconda parte, raccontando di una telefonata di Cristina Guarinelli, che vuole proporre a Lagioia di scrivere dell'omicidio Varani per «Venerdì», l'opera venga definita "reportage", dando una chiara indicazione fruitiva. L'ultimo indizio riguardo allo statuto dell'opera appare infine solo in chiusura: si tratta di una dichiarazione autoriale in cui Lagioia afferma la veridicità di quanto raccontato ed esibisce le fonti.

Vediamo dunque come sia *L'Adversaire* di Carrère sia *La città dei vivi* di Lagioia presentino uno statuto ibrido, definito tramite l'uso di dispositivi tipicamente finzionali in opere dichiaratamente non finzionali. Questa ambiguità statutaria si può ricondurre agli scopi stessi che i due autori si prefiggono all'interno dei loro testi; se Carrère vuole sapere «ce qui se passait dans sa tête durant ces journées qu'il [Romand] était supposé passer au bureau»⁴, ricostruire il personaggio di Romand nella sua complessità, anche interiore, e non semplicemente ricostruire i fatti, Lagioia intende illuminare innanzitutto il contesto degli avvenimenti, la città di Roma, con gli attori che ne fanno parte, per svolgere una ricostruzione dell'omicidio che offra una visione il più possibile completa e sfaccettata della vittima, dei carnefici e del contesto stesso; intende creare un dialogo interno all'opera tra le parti in causa per ridurre la polarizzazione e sanare il conflitto, opponendosi alle narrazioni mediatiche.

Per raggiungere questi obiettivi Carrère e Lagioia si avvalgono, all'interno delle rispettive opere, non solo delle tecniche di rappresentazione dell'interiorità dei personaggi, ma dell'inserimento di un discorso polifonico, pluridiscorsivo e, per quanto riguarda *La città dei vivi*, pluristilistico. In entrambe le opere, infatti, diverse voci, portatrici di visioni differenti, e talvolta opposte, si alternano a quella dell'autore-narratore. Tale polifonia è funzionale innanzitutto a offrire un'immagine quanto più composita dei protagonisti, le cui voci si uniscono alle altre all'interno delle due opere, offrendo anche, dunque, un'autonarrazione di sé, al tempo stesso equilibrata e tenuta sotto controllo dalla presenza delle altre voci, portatrici di altri punti di vista, e soprattutto da quelle autoriali.

⁴ E. CARRÈRE, *L'Adversaire* cit., p. 35.

Carrère usa inoltre la polifonia in funzione di un distanziamento critico del lettore da Romand. Se da un lato e necessariamente, visto che lo scopo della sua opera è sondare l'interiorità e la psicologia del protagonista, l'autore concede a Romand molto spazio di espressione e autonarrazione – costruendo quella che Frank Wagner ha definito un'*œuvre bicéphale*⁵ – dall'altro Carrère utilizza alcune strategie per evitare che il lettore si avvicini troppo a Romand, tra cui, oltre a commenti autoriali sempre più frequenti man mano che la narrazione procede, una ripetizione del racconto di Romand ad opera di altri personaggi. Queste ri-narrazioni sottolineano alcune incoerenze già presenti nel racconto del protagonista, dando al lettore una diversa chiave di lettura e talvolta ribaltando il tono del racconto. Esempio significativo è la storia dell'incendio, narrata una prima volta da Romand con toni patetici e poi ripetuta nel secondo racconto, ad opera del sostituto procuratore, in chiave comico-farsesca.

Se ne *L'Adversaire* la polifonia è inserita soprattutto per illuminare diversi aspetti del protagonista, ne *La città dei vivi*, oltre a offrire una visione complessa e sfaccettata dei due assassini e della vittima, la polifonia mette in luce anche il contesto stesso degli avvenimenti, e lo fa proprio attraverso le voci di chi forma quel contesto. Parlando di Manuel, Marco e Luca, esse parlano anche di sé, del proprio ambiente sociale e di Roma. Inoltre la polifonia, qui di gran lunga più insistita e meno controllata dall'autore, è utilizzata anche per porre in dialogo le "opposte fazioni" nel conflitto scaturito dall'omicidio Varani: tutte le voci contribuiscono alla ricostruzione degli eventi e delle persone coinvolte, tutte, nella parzialità del punto di vista, contribuiscono a quella narrazione complessa e svolta da diverse angolazioni, che vuole far emergere e sanare il conflitto opponendosi al riduzionismo polarizzante dei media.

E proprio l'opposizione di Lagioia, all'interno del suo testo, rispetto al discorso mediatico, ci dà ora modo di aprire un discorso più ampio, che non si propone qui di essere esaustivo, ma semplicemente di offrire qualche spunto di riflessione che parta dalle due opere prese in esame per analizzare "lo stato dei lavori" nella distinzione tra opere finzionali e non-finzionali.

La domanda che innanzitutto mi sono posta è: a che tipo di nonfiction possiamo fare riferimento parlando de *L'Adversaire* di Carrère e de *La città dei vivi* di Lagioia? Sia Lagioia che Carrère si oppongono infatti, all'interno e, per quanto riguarda Carrère, all'esterno delle rispettive opere, a un tipo di discorso non-finzionale, quello dei media appunto: il discorso giornalistico.

⁵ F. WAGNER, *Le "roman" de Romand (A propos de L'Adversaire d'Emmanuel Carrère)*, Vox poetica, https://vox-poetica.com/t/articles/wagner.html#_cdn26.

Se per Lagioia il discorso giornalistico, che tende a mettere in luce la straordinarietà piuttosto che la quotidianità di vittima e carnefici, finisce per sovrapporsi con il racconto del male, il male derivato dall'omicidio, che domina i discorsi mediatici e l'opinione pubblica, anche Carrère, oltre a non ritenere tale discorso, che può mettere in luce solo i fatti, funzionale a raggiungere il suo scopo, esprime una posizione piuttosto chiara riguardo ad esso:

Une fois décidé, ce qui s'est fait très vite, d'écrire sur l'affaire Romand, j'ai pensé filer sur place. M'installer dans un hôtel de Ferney-Voltaire, jouer le reporter fouineur et qui s'incruste. Mais je me croyais mal coinçant mon pied dans les portes que des familles endeuillées voudraient me refermer au nez, passant des heures à boire des vins chauds avec des gendarmes francs-comtois, cherchant des stratagèmes pour faire connaissance de la greffière du juge d'instruction⁶.

Nel complesso l'impressione che emerge del giornalismo, del giornalista «fouineur et qui s'incruste»⁷, non è affatto positiva. Carrère si distacca da questa posizione e con essa dal Capote di *In Cold Blood* che, per come viene descritto in *Capote, Romand e Moi*⁸, sembra aver assunto per Carrère proprio l'atteggiamento giornalistico sopra descritto.

A partire da queste riflessioni e dal rifiuto dei due autori per il discorso giornalistico e ricalcando la distinzione fatta da Carrère ne *L'Adversaire*, opererei ora una distinzione tra un uso, appunto, giornalistico e un uso letterario della nonfiction. Per definire questo secondo uso possiamo avvalerci di ciò che Pettersson, che a sua volta si rifà a Wolterstorff, dice del discorso letterario:

The profit from literature will not typically consist in new, reasonably reliable empirical information. To borrow the words of the philosopher Nicholas Wolterstorff about fictional discourse: authors of literature invite us “to reflect on, to ponder over, to explore the implications of, to conduct strandwise extrapolation on” the representations with which they confront us, not in the first place to take the representations as conveying information or requests (1980, 233). Our possible profit can be of many kinds: we may be expected to engage with the author's representations “for our edification, for our delight, for our illumination, for our cathartic cleansing, and more besides” (Wolterstorff 1980, 233). I will call the way of using language indicated by Wolterstorff ‘experience-inviting’⁹.

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ *Ibidem*.

⁸ E. CARRÈRE, *Capote, Romand et moi*, in ID., *Il est avantageux d'avoir où aller*, P.O.L Éditeur, Paris 2016.

⁹ A. PETTERSSON, *Factuality and Literariness*, in M. FLUDERNIK, M-L. RYAN, *Narrative Factuality. A Handbook*, de Gruyter, Berlin-Boston 2020, p. 606.

Vediamo come le narrazioni di Lagioia e Carrère aderiscano a questa “definizione” degli effetti della letteratura: non veicolano semplicemente informazioni, ma fanno riflettere su una situazione nella sua complessità, invitando ad avvicinarsi, a identificarsi parzialmente con i protagonisti; sono, come tutti i discorsi letterari, *experience-inviting*.

Questo invito a fare un’esperienza estranea al proprio quotidiano è tradizionalmente, nel mondo occidentale, appannaggio, sin dalla sua nascita, del romanzo. Come ci dice Pettersson, tuttavia, le cose non sono sempre state così: il concetto di letteratura è cambiato nel tempo, e si è progressivamente ridotto fino a far coincidere la letteratura con la fiction, o *imaginative literature*. È ancora così? Possiamo dire che letteratura e fiction coincidano pienamente? Escludere la nonfiction dal discorso letterario non mi sembra, se mai lo è stato, più possibile.

E se la definizione di letteratura, che secondo Pettersson si sarebbe ristretta fino alla coincidenza con il discorso immaginativo, si sta ora riallargando anche alla nonfiction, con questo sguardo diacronico alla possibilità di mutamenti storici nelle definizioni e negli strumenti mi volgerei ora a considerare i dispositivi tipicamente finzionali utilizzati nelle due opere per offrire, in conclusione di questo intervento, qualche riflessione sparsa.

In *Pseudofactuality* Paige spiega come, agli albori della società del romanzo, gli autori esibissero dispositivi di narrazione fattuale per legittimare esteticamente le proprie opere:

Novels were offered as real documents and true stories not in the hopes that readers would credit the fabrications, and not because people were as yet conceptually unequipped to process fictionality, but – much more simply – because many thought it important to respect the governing aesthetic premises of the day¹⁰.

Se all’epoca, dunque, i primi autori di romanzi utilizzavano i dispositivi tipici della nonfiction per rispondere alle premesse estetiche del tempo, formatesi sulla nonfiction, mi sembra si possa ipotizzare che oggi l’utilizzo di dispositivi narrativi tipici della fiction all’interno di testi non-finzionali sia non solo possibile ma allo stesso modo, e con un’inversione di rotta, necessario. La presenza del romanzo come forma letteraria prevalente ha fatto sì, infatti, che le nostre aspettative si siano formate su quel tipo di narrazione e sulle strategie narrative da essa utilizzate. La ripresa di dispositivi finzionali da parte di autori di nonfiction sembra in qualche modo richiesta, dunque, per rispondere alle aspettative estetiche dei lettori.

¹⁰ N. PAIGE, *Pseudofactuality*, in M. FLUDERNIK, M.-L. RYAN, *Narrative Factuality. A Handbook* cit., p. 598.

Inoltre, come già sosteneva Genette non si possono considerare i dispositivi finzionali, o come lui li chiama gli “indices de fictionalité”, come «obligatoires et constants, et si exclusifs que la nonfiction ne puisse les lui [il romanzo] emprunter»¹¹; non ci si può, in altre parole, appellare per distinguere fiction e nonfiction a una serie di indizi, considerati immutabili nel tempo; tanto più che storicamente anche Castellana nota come:

In effetti, a conferma di quanto sostiene Genette, si potrebbe aggiungere che perfino la “nescienza” dello storico sembrerebbe una categoria applicabile solo agli autori moderni, mentre le pratiche discorsive degli antichi consentivano una maggiore libertà di trattamento dell’interiorità del personaggio e un uso di procedimenti che noi oggi consideriamo finzionali¹².

Se dunque c’è stata in passato una maggiore libertà nell’utilizzo di alcuni dispositivi narrativi all’interno di un contesto fattuale non è detto che un allargamento nei dispositivi usati dalla nonfiction, gradualmente e in certi limiti, non possa verificarsi.

In conclusione vorrei notare come, se lo scopo degli autori di nonfiction letteraria comincia ad orientarsi verso l’indagine dell’interiorità piuttosto che verso i fatti, la nonfiction non potrà esimersi dalla rappresentazione di tale interiorità. Le modalità con cui lo fa e lo farà, ciò detto, restano ancora da indagare. Non sembra però dopotutto che la nonfiction letteraria stia seguendo un percorso tanto diverso da quello descritto da Cohn per il romanzo, con un progressivo ripiegamento, a secoli di distanza, verso l’interiorità. Dopotutto è forse il romanzo stesso, con l’interesse creato per l’interiorità dei suoi personaggi, ad aver plasmato questo movimento storico. Ma non vorrei ora andare troppo in là.

La domanda che ora resta e si pone più che mai è: come distinguere oggi fiction e nonfiction?

¹¹ G. GENETTE, *Fiction et Diction*, Seuil, Paris 2004, p. 75

¹² R. CASTELLANA, *Che cos’è la fiction?*, in ID., *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, p. 33.

CHRISTIAN MARIA SAVASTANO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

DAL FILM AL ROMANZO:
PER UNA LETTURA NARRATOLOGICA
DI *ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOOD*
DI QUENTIN TARANTINO

Il mio contributo ha per oggetto Once Upon a Time in Hollywood (C'era una volta a Hollywood), il primo romanzo di Quentin Tarantino, pubblicato nel 2021. Il tardivo esordio letterario del regista, da lui stesso definito come una novelization del suo film del 2019, testimonia l'intenzione dell'autore di raccontare una storia nella più classica delle forme narrative e mediante un linguaggio per lui inedito: verbale e non visivo, letterario e non filmico. Tenendo presenti le peculiarità e le differenze dei due media – anche se la narrazione in entrambi i casi resta in bilico tra la ricostruzione storica della Hollywood del '69 e l'invenzione finzionale – si proverà a evidenziare la presenza nel romanzo di alcuni elementi del cosiddetto modo cinematografico in letteratura e si discuterà dei procedimenti di ri-mediazione narrativa necessari per il passaggio dall'una all'altra forma diegetica. In particolare, con opportuni campioni testuali e alla luce dei principali riferimenti teorici (Genette, Hamburger, Stanzel, Cohn), l'analisi si concentrerà sui metodi scelti dal narratore letterario per rappresentare la vita interiore, i pensieri e le percezioni dei personaggi.

Fino a qualche anno fa, discutere di *Once Upon a Time in Hollywood* avrebbe significato “semplicemente” analizzare – magari anche in prospettiva narratologica – l'ultimo film scritto e diretto da Quentin Tarantino, distribuito nelle sale italiane nel settembre del 2019. Ma a complicare leggermente le cose, e a motivare questo intervento, è stata la più recente uscita, nel 2021, dell'omonimo romanzo del regista statunitense, alla sua prima prova letteraria *stricto sensu*¹.

«Il primo romanzo di Quentin Tarantino è una storia di desiderio e riscatto tra le stelle di Hollywood: mentre tutto sta cambiando, la forza

¹ Q. TARANTINO, *Once Upon a Time in Hollywood*, Harper Collins, New York 2021, trad. it. di A. Pezzotta, *C'era una volta a Hollywood*, La nave di Teseo, Milano 2021.

dell'immaginazione appare come una sirena a cui è difficile resistere» si legge nel risvolto di copertina dell'edizione italiana. Ecco l'idea di fondo da cui ha preso avvio questo studio: illustrare e analizzare non già le differenze ovviamente riscontrabili tra film e libro – comunque accomunati dalla rappresentazione² di una storia sì finzionale, ma non completamente – quanto piuttosto le conseguenze che, nella macchina narrativa, ha comportato il passaggio da un medium (il cinema) all'altro (la letteratura). L'esame delle forme narrative di quest'opera transmediale risulta tanto più interessante se si considera che – come da lui stesso dichiarato³ – l'ispirazione originaria di raccontare il mondo del cinema nella Hollywood di fine anni '60 aveva suggerito a Tarantino, autore in tutto e per tutto cinematografico, la scrittura proprio di un romanzo piuttosto che di una sceneggiatura. E mentre il cinema, pur servendosi quasi sempre di un impianto narrativo testuale, racconta per immagini e produce significato attraverso il linguaggio visivo, la letteratura è un'espressione artistica che utilizza soltanto il linguaggio verbale per creare diegesi. Pertanto, l'operazione di doppia riscrittura e rimediazione narrativa – dal romanzo alla sceneggiatura cinematografica, e poi di nuovo al romanzo – compiuta dal cineasta di Knoxville appare ben più complessa rispetto a un semplice *switch* mediale. Si tratta, in altre parole, del già conosciuto fenomeno della *novelization*, ossia della novellizzazione (o, con un neologismo, “romanzizzazione”) del materiale e del mondo narrativi ideati dall'autore statunitense, il quale, in due estratti di due interviste differenti, descrive il suo lavoro di trasposizione e adattamento creativo nei seguenti termini:

So as a movie-novelisation aficionado, I'm proud to announce *Once Upon a Time in Hollywood* as my contribution to this often marginalised, yet beloved sub-genre in literature. I'm also thrilled to further explore my characters and their world in a literary endeavour that can (hopefully) sit alongside its cinematic counterpart⁴.

² Sul concetto fondamentale di “rappresentazione” – o anche “presentazione” – artistica, si rimanda agli imprescindibili contributi di Auerbach e di Hamburger: E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhauser, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956; K. HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart 1957, trad. it. di E. Caramelli, *La logica della letteratura*, Pendragon, Bologna 2015.

³ Cfr. A. NOBLE, *Quentin Tarantino: Once Upon a Time in Hollywood Novel Will Explore Backstory of Brad Pitt's Character*, in «thewrap.com», 2 giugno 2021, <https://www.thewrap.com/quentin-tarantino-once-upon-a-time-in-hollywood-novel-to-explore-cliffs-backstory/>.

⁴ A. FLOOD, *Quentin Tarantino to write novelisation of Once Upon a Time in Hollywood*, in «theguardian.com», 18 novembre 2020, <https://www.theguardian.com/books/2020/nov/18/quentin-tarantino-to-write-novelisation-of-once-upon-a-time-in-hollywood>.

It's not just me taking the screenplay and then breaking it down in a novelistic form. I retold the story as a novel [...] So it's not like, 'Oh, OK, well he obviously had a few scenes left over, so he just took the screenplay and novelized it and threw in a few extra scenes'. It was a complete rethinking of the entire story. [...] It made me understand the characters, it made me learn things about them... I'm trying to tell a novelistic version of these characters⁵.

Da appassionato fruitore del sottogenere (la «movie-novelisation»), Tarantino si dice elettrizzato all'idea di poter finalmente «esplorare più a fondo i *suoi* personaggi e il loro mondo», mentre nel secondo stralcio dichiara apertamente di voler «riraccontare la storia come un romanzo», ripensandola interamente per poter «comprendere i personaggi e imparare» qualcosa di nuovo dalle loro «versioni romanzesche».

Prima di inoltrarci nell'indagine puntuale dei modi in cui nel romanzo si realizza l'intenzione dichiarata di approfondire la narrazione della vita interiore dei personaggi, conviene notare che i *bias* da autore-narratore cinematografico influenzano fortemente la diegesi dell'autore-narratore letterario. Nel romanzo *Once Upon a Time in Hollywood* a raccontare la vicenda è un narratore autoriale onnisciente, che utilizza sistematicamente stilemi ed elementi formali che denunciano un'allenata sensibilità cinematografica, tale che «il narratore letterario imita quello filmico, veicolando un patto narrativo para-cinematografico con un lettore chiamato a percepire lo *storyworld* quasi come se stesse guardando un film»⁶. Ne risulta un ampio e sistematico ricorso al cosiddetto «modo cinematografico», costituito da una serie di caratteristiche formali che contribuiscono a produrre una «scrittura cinematizzata»: «la narrazione al tempo presente», e quindi l'utilizzo di una temporalità filmica di tipo simultaneo, in cui l'azione si mescola al racconto senza soluzione di continuità; «la frammentazione o il montaggio», con conseguente abbondanza di analessi, prolessi, prolessi dentro analessi e altre digressioni varie; «il multiprospettivismo», ossia la tendenza ad adottare focalizzazioni multiple per presentare lo stesso segmento narrativo; «una generale qualità visiva del testo; il dialogato asciutto, fatto di battute corte e tese», che si traduce in una gran quantità di «scene» genettianamente intese; «l'uso di specifiche tecniche filmiche», come inquadrature o movimenti di «macchina»⁷. Si prenda a

⁵ A. NOBLE, *Quentin Tarantino: Once Upon a Time in Hollywood Novel Will Explore Backstory of Brad Pitt's Character* cit.

⁶ M. BELLARDI, *Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura*, in C.M. PAGLIUCA, F. PENNACCHIO (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Bibliion, Milano 2021, p. 72.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 53-61. Riguardo ai concetti di narrazione simultanea, di analessi e prolessi, di focalizzazione, di «scena», e riguardo al problema della temporalità narrativa, cfr. G. GENETTE, *Figures III. Discours du récit*, Seuil, Paris 1972, trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006².

titolo esemplificativo il seguente brano, in cui il modo cinematografico risulta particolarmente efficace nel “mostrare” tutta una serie di movimenti compiuti dal personaggio di Sharon Tate, mimando carrellate, inquadrature in soggettiva e l’interpretazione degli stati d’animo del personaggio (affidato nel film a Margot Robbie):

As Sharon’s white patent-leather go-go boots walk past head shops, coffeehouses, pizza parlors, and newspaper vending machines giving away the *Los Angeles Free Press*, she removes the big black bug sunglasses from her purse and puts them on to shield her eyes from the glare of the California sun. As she moves toward her destination, she notices her new movie, the Matt Helm secret-agent adventure film comedy, *The Wrecking Crew*, is playing at the Bruin Cinema, directly in front of her. [...] Smiling as she crosses the street, she stops in front of the drawing of herself on the film’s poster. She looks down the poster to the credit block and finds her name. She reaches out with her finger and traces it. After enjoying seeing her name, looking at an artist’s rendering of her swinging on a wrecking ball by a cartoon Dean Martin, and appreciating that the movie is playing at one of the premier Westwood houses, she trots past the cinema to the bookstore, four shops away⁸.

Il brano appena citato permette anche di ricollegare il discorso al focus principale da cui siamo partiti: oltre alle azioni “visibili” compiute da Sharon Tate, esso contiene alcuni *verba sentiendi* utili a informare il lettore sulle emozioni provate dal personaggio – anch’esse, si noti, catturate “in presa diretta” e al presente. Ed è proprio qui lo scarto più evidente tra il linguaggio filmico e quello letterario, nelle possibilità d’indagine del mondo interiore dei personaggi. Come ha saggiamente notato Hamburger, i «personaggi di finzione» sono «l’essenza della narrativa», la chiave di volta per la costruzione di quelle «parvenze di realtà» che chiamiamo film e romanzi; ma nei film e nei romanzi i personaggi sono trattati diversamente, dipendono da «mezzi figurativi» diversi⁹:

Soffermiamoci sui personaggi del film. La loro capacità in quanto figure epiche è limitata. Certamente, possiamo vederli anche quando tacciono e interpretarne il silenzio, i gesti o la mimica. Ciò nondimeno, noi non possiamo venire a sapere cosa pensano e sentono quando non parlano. [...] Cosa pensino o sentano i personaggi quando tacciono ce lo fa sapere solo il romanzo, che [...] è l’unico luogo nel sistema del linguaggio in cui gli uomini possono essere presentati nella loro vita interiore, nel loro muto pensare e sentire¹⁰.

⁸ Q. TARANTINO, *Once Upon a Time in Hollywood* cit., pp. 158-159.

⁹ Cfr. K. HAMBURGER, *La logica della letteratura* cit., pp. 89 e 236.

¹⁰ Ivi, pp. 232-233.

Nel mondo della finzione letteraria e in particolare nella narrativa “in terza persona” – quella che Hamburger denomina «finzione epica» – vigono leggi e regole speciali, diverse da quelle del mondo non finzionale, in cui a nessuno è concesso conoscere come se li ascoltasse i pensieri muti di un’altra persona, di una *origo-io*, per dirla con Hamburger, che non sia la propria. Non si può che condividere la conclusione della filosofa tedesca, secondo la quale «la finzione epica è l’unico luogo conoscitivo in cui l’io di una terza persona può essere presentato nella sua soggettività»¹¹. E la finzione epica, aggiungiamo noi, è l’unico luogo conoscitivo in cui non solo ciò risulta possibile, ma addirittura “verosimile” e “realistico”, rientrando nell’orizzonte di aspettative di qualunque lettore competente di romanzi.

Ora, nonostante Tarantino non conosca – per quanto ne sappiamo e immaginiamo – le teorie di Hamburger sulla «logica della letteratura» e sulle potenze introspettive della finzione epica, questo è esattamente il risultato da lui atteso – e ottenuto – mediante la riscrittura e la rimediazione della sua opera: nel romanzo ogni personaggio viene davvero “esplorato” internamente, messo a nudo con le sue paure e le sue angosce, coi suoi dubbi e i suoi irrefrenabili pensieri, più o meno verbalizzati. È questo uno dei risultati più significativi del processo di *novelization*, per ottenere il quale Tarantino ricorre sistematicamente alle tre tecniche narrative indicate da Dorrit Cohn quali metodi privilegiati di presentazione delle menti trasparenti della fiction romanzesca: la psico-narrazione, il monologo citato e il monologo narrato¹². Sebbene nel romanzo il narratore autoriale abbia accesso illimitato alla mente di qualsiasi personaggio – anche “minore” – a prescindere dalla sua appartenenza o meno alla realtà storica che funge da riferimento per l’ambientazione spaziale e temporale della trama (Hollywood, 1969: e infatti ritroviamo Charles Manson – cui è dedicato un intero capitolo, Roman Polański, James Stacy e molti altri), quelli su cui ci soffermeremo, e da cui trarremo i campioni testuali utili al nostro scopo, sono i tre protagonisti: la *star* in declino Rick Dalton, il suo *stuntman* e braccio destro Cliff Booth e la giovane e promettente Sharon Tate. Per ciascuno di essi sono utilizzate tutte e tre le modalità di analisi interiore sopra citate.

Partendo dalla psico-narrazione, in cui il narratore «non tanto *registra* [...] i pensieri espressi dal personaggio, quanto, piuttosto, li *vede*»¹³ e li presenta al lettore, passando per il monologo narrato ovvero il discorso indiretto libero – sicché chi racconta si serve del filtro conoscitivo e interpretativo

¹¹ Ivi, p. 106.

¹² Cfr. D. COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.

¹³ P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, p. 120.

costituito da quello che Stanzel ha definito «*reflector-character*»¹⁴ – fino ad arrivare al monologo citato, grazie a cui si possono conoscere direttamente le parole pensate dal personaggio, è possibile individuare nel romanzo numerose occasioni in cui le tre tecniche sono variamente coordinate nell'uso. Di seguito, si propongono vari esempi di psico-narrazione, **monologo narrato** e *monologo citato* – per comodità di citazione, dopo ciascuna sono indicate tra parentesi le pagine da cui sono tratte nell'edizione di riferimento:

The glaring, brutal honesty of the agent's words shock Rick Dalton as much as if Marvin had slapped him across the face as hard as he could with a dripping-wet hand. (p. 22)

As Marvin explains to Rick the movie-viewing habits of the happy couple, Rick takes a sip of the hot coffee.

Hey, that's good, the actor thinks. *This Rex fella does have classy coffee*. (p. 12)

Looking at the end result in the makeup-trailer mirror, surrounded by the wig girl and the wardrobe girl and the director, he wasn't that keen on the results. *Unless somebody reads it in TV Guide, who the fuck's gonna even know it's me*, is what Rick really thought. But now he's gotten a little more used to it, walking around (*the boots feel good*), seeing himself reflected in the western-styled picture window surrounded by a Wild West environment, *this look ain't bad*. **He liked the hat from the get-go, but it's the brown hippie jacket that's really growing on him. The fringe hanging off the sleeves is pretty swell**. (p. 135)

Dalton is prepared to cut Stacy a little slack. **This is the first day of his first series. He could be legitimately nervous. But if he doesn't get his shit together soon, he's going to have an enemy for life**. [...]

Well, it's about fucking time, Rick thinks. The actor acts like he doesn't see Jim approaching and continues reading his book. [...]

Oh boy, Rick thinks, *here we go again. The same stupid swingin' dick, askin' the same stupid passive-aggressive question*. (pp. 182-184)

Sharon isn't insecure about the *whole* comedic performance. She does think she eventually got the hang of the slapstick. She's just not so sure of that first tumble. Is she really funny or is she "sexy little me" trying to be funny? How's a bombshell to know?

The audience, dingbat, she thinks. *The audience either laughs at the gag or they don't*. (p. 160)

¹⁴ Cfr. F.K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979, trad. ing. di C. Goedsche, *A Theory of Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1984. Oppure, per una efficace sintesi della teoria di Stanzel in italiano, si veda F. PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. GIOVANNETTI, *Il racconto cit.*, pp. 217-238.

Sharon hates this car.

She hates how old it is.

She hates the noises it makes when Roman shifts gears.

She hates the shitty radio reception it gets.

But most of all she hates that it's a convertible and that Roman always insists on driving it with the top down. [...]

That's easy for him to say, with that pageboy hairstyle he wears. But Sharon works hard on getting her hair right. **And after getting her hair done and looking fabulous, she must tie it up in a scarf?**

It's a crime against beauty. (p. 273)

She's definitely underage, Cliff has deduced, but *how* underage? **She's not fourteen or fifteen. So the question is, is she sixteen or seventeen? Or maybe, who knows, eighteen? And then she would officially *not* be underage, at least as far as the Los Angeles County Sheriff's Department is concerned.** (p. 209)

Cliff slams the door behind her. He contemplates, as he walks around to the driver's side of the Cadillac, the information that the bushy-haired brunette barefoot hippie pickle girl just gave him. **If what she says is true, it does sound like something strange is going on at Spahn Ranch. He's sure, ultimately, it's probably nothing. Nevertheless, George Spahn is an old man, and it wouldn't hurt to check up on 'em. All it'll cost him is the drive to Chatsworth. He ain't got anything else better to do this late afternoon. Might as well look in on an old friend.** (p. 210)

Come si evince dai pochi brani riportati, mentre il monologo citato – segnalato in corsivo all'interno del racconto stesso – appare di gran lunga preferito dal narratore per presentare il personaggio individuabile come il reale protagonista, e cioè Rick Dalton, un più largo uso della psico-narrazione e del discorso indiretto libero viene destinato al racconto di Sharon Tate e di Cliff Booth. L'impiego del monologo narrato in misura tanto ampia – sebbene non sempre realizzato impeccabilmente – rappresenta un dato degno di nota, soprattutto se si considera il contesto atipico di un romanzo condotto in modo “autorale” e prevalentemente al presente: un tempo che, oltre che rimandare alla sceneggiatura cinematografica, rappresenta una chiara marca di finzionalità e di non-finitezza, secondo le convenzioni ormai tipizzate della letteratura postmoderna¹⁵.

¹⁵ Cfr. R. CASTELLANA, *Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea*, in C.M. PAGLIUCA, F. PENNACCHIO (a cura di), *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, vol. I, Bibliion, Milano 2023, pp. 69-88. Sugli impieghi del presente nella narrativa cfr. anche P.M. BERTINETTO, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.

IVAN TASSI (EASTERN COLLEGE CONSORTIUM -
ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

«QUEL CHE DICO NON È VERO».
LA TEORIA DEL DIARIO NEL MESTIERE DI VIVERE

Il diario – sosteneva Philippe Lejeune in uno studio del 2009 (On Diary) – è il territorio di una libertà narrativa che presenta come unico limite il divieto tassativo di inventare. Per Pavese vale invece il contrario: il diarista del Mestiere di vivere, nel corso degli anni, si impone una serie di regole e vincoli teorici che gli permettono di restringere il proprio campo d'azione, per arrivare a una dissimulata e progressiva costruzione del proprio «destino» di poeta letterato. L'intervento si propone di indagare – anche attraverso sintetici riferimenti alle teorie sul diario avanzate da Blanchot, Barthes, Rousset e Canetti – le tappe di un percorso che contamina fattualità e finzione. Fin dal Secretum professionale Pavese esclude dal diario «fatti e fatterelli» della giornata, privilegia il pensiero aforistico e apre una strada che conduce a scavare nel «subcosciente», accumulando frammenti dell'io senza un disegno preciso. Solo in un secondo momento il diarista ammette che quel che dice «non è vero»: il suo lavoro di scavo è l'esito di una selezione preventiva e in parte consapevole, che sconfina nella poesia e in un romanzo dell'inconscio sulla cui fattualità è impossibile sindacare. Anche per Pavese, come per Saramago, il diario si trasforma così in uno specchio soggetto al rischio di «insincerità»: in un romanzo mascherato dove un solo personaggio, chiamato Narciso, è sempre disposto a confondere le acque della propria immagine.

Cominciamo da una teoria formulata da Philippe Lejeune, che poco più di trent'anni dopo gli studi sul patto autobiografico ha proposto di identificare il diario con un territorio di assoluta libertà narrativa. Chi scrive un diario, secondo Lejeune, ha «carta bianca»: una volta indicata la data del giorno, può buttar giù qualunque cosa stia «facendo, pensando o sentendo», senza vedersi costretto a rispettare nessuna «forma prestabilita» o «contenuto obbligato». A patto però che non si permetta di oltrepassare un'unica e invalicabile frontiera, costituita dalla finzione. Per il diarista l'«antifiction»

è un vincolo fondamentale, «come la legge di gravità»: nel momento in cui si comincia a inventare, si finisce subito «fuori strada»¹.

La forma diario, tanto per Lejeune quanto per Genette, rientra dunque sotto la giurisdizione della cosiddetta nonfiction di regime «fattuale»². Nelle pagine che seguono, mi propongo di mettere alla prova questa teoria sul *Mestiere di vivere* di Cesare Pavese: un testo, come vedremo, che sembra volersi privare della straordinaria libertà narrativa concessa ai diaristi per esplorare zone a loro interdette. Nel corso degli anni, Pavese si impone infatti una serie di vincoli teorici, scrupolosamente registrati attraverso una serie di annotazioni meta-diaristiche, che finiscono per ridurre la componente di fattualità del *Mestiere*, lasciando spazio a sorprendenti possibilità di contaminazione.

Sulla scorta di una linea di scrittura che trova il suo principale modello nello *Zibaldone* di Leopardi, Pavese restringe innanzitutto il margine di manovra del diario ai «pensieri», che devono essere di natura per lo più aforistica e allusiva³. L'importante, come raccomanderà lo scrittore a Bianca Garufi nel 1946, è limitarsi alle «cose essenziali», evitando di «sbrodolare» sui «fatterelli della giornata» o su «quello che passa per la testa»: annotare «idee», dunque, «non avvenimenti». Anche perché il diario, per Pavese, deve arrivare a costituire uno specifico spazio di indagine, in cui l'individuo si spinge in avanscoperta, senza ordine né progettazione preventiva, con l'obiettivo di perlustrare nuova «terra»: tutt'altro campo d'azione rispetto alla letteratura – e in particolare al romanzo – dove invece si riutilizzano i risultati «rimasticati» delle precedenti ispezioni, per poi disporsi a una costruzione organizzata, secondo uno stile e «una forma» che non hanno più nulla a che fare con l'io⁴.

Nonostante il romanzo possa essere definito un «diario degli avvenimenti degli altri», il racconto letterario, secondo Pavese, oltrepassa la fattualità per costruire «interessi, anche fantastici»⁵. Se tuttavia prendiamo in considerazione gli interventi meta-diaristici del *Mestiere*, ci accorgeremo che col

¹ PH. LEJEUNE, *On Diary*, University of Hawaii Press, Honolulu 2009, pp. 168, 204 (trad. mia).

² G. GENETTE, *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, trad. it. di S. Atzeni, *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994, p. 56.

³ Per il *Mestiere* come «diario di riflessioni» e di «idee», sul modello dello *Zibaldone*, si veda innanzitutto la testimonianza di I. CALVINO, *Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini...*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995, vol. II, pp. 2718-2719.

⁴ C. PAVESE, B. GARUFI, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, a cura di M. Masoero, Olschki, Firenze 2011, pp. 144, 108.

⁵ Del «problema», che corrisponde ad «antiche» sue «preoccupazioni», Pavese parla con Leone Piccioni nel 1950 (C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1966, p. 463).

trascorrere degli anni Pavese arriva a poco a poco a giustificare anche una progressiva, dissimulata e calcolata costruzione dell'io e del suo destino di poeta-letterato, infrangendo il divieto di invenzione e ritrattando i presupposti che regolano il concetto di verità.

Per osservare lo sviluppo delle teorie del diarista, mi servirò, da qui in avanti, di quattro puntelli teorici disseminati lungo tutto l'arco del diario:

1. Nella prima fase del *Mestiere*, che va dal 1936 al 1938, Pavese si dedica in sostanza a due «cose essenziali»: da una parte si lamenta della propria sofferenza, dall'altra si autodenigra per la propria dolorosa inettitudine alla vita. Entrambe le operazioni, in ogni caso, avvengono in base a una precisa spartizione dei compiti. Se il diarista si lamenta, dice «io», ma quando si autodenigra si rivolge invece a un «tu», che viene attaccato, schernito e vilipeso, come in un diverbio allo specchio:

Questo è definitivo: tutto potrai avere dalla vita, meno che una donna ti chiami il *suo uomo*. E finora tutta la tua vita era fondata su questa speranza⁶.

Ci troviamo davanti a un dispositivo di sdoppiamento narrativo, che permette al narratore di parlare con il proprio personaggio «io» e di trasformarlo, come ha detto Elias Canetti, in una sorta di interlocutore «fittizio»⁷. Il metodo, anche in virtù della sua implacabile crudeltà, può senz'altro rivelarsi un vantaggioso deterrente alle mistificazioni. Eppure, per Pavese la procedura sembra destinata a rivelarsi fallimentare.

Dopo aver equiparato l'autoumiliazione a un «autospettacolo gratuito» e privo di valore etico, il diarista finisce per ammettere, nell'ottobre del 1938, che anche «lamentarsi davanti a se stessi» è «inutile e dannoso», perché non serve a «scavare verità» nel proprio cuore⁸. La cosiddetta «*maudlin self-pity*» – quella «piangolosa compassione di sé» che porta a disperarci davanti all'altro solo per essere consolati o compatiti – deve essere sgominata e allontanata dal diario⁹. E visto che tanto la tecnica dell'autocommiserazione

⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Einaudi, Torino 2000, p. 75.

⁷ E. CANETTI, *Das Gewissen der Worte. Essays*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1981, trad. it. di R. Colorni, *Dialogo con il terribile partner*, in Id., *La coscienza delle parole*, Adelphi, Milano 1984, pp. 87-89.

⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 41, 128.

⁹ La definizione di *maudlin self-pity* – «un male che conosco bene per essere stato la mia tentazione continua per più di trent'anni» – appare in una lettera diretta a Fernanda Pivano il 4 giugno 1943 (C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 706).

quanto la pratica autodenigratoria conducono a generare una sterile commedia allo specchio, la verità non può che risiedere altrove, nelle strategie di una successiva stagione di ricerca.

2. Nella seconda fase del *Mestiere* (1939-1941), il diarista inverte la rotta e annuncia – il 22 febbraio 1940 – che il principale interesse del suo «giornale» coincide con uno «scavo» capace di trascinare sulla pagina il «ripululare imprevisto» di pensieri e «stati concettuali», e di segnalare i grandi «filoni» della «vita interna»:

È l'originalità di queste pagine: lasciare che la costruzione si faccia da sé, e metterti innanzi *oggettivamente* il tuo spirito. C'è una fiducia metafisica in questo sperare che la successione psicologica dei tuoi pensieri si configuri a costruzione¹⁰.

È qui che emergono sia il concetto di «costruzione», sia la coincidenza, segnalata pochi giorni dopo in un nuovo pensiero, fra il frammento diaristico e la «vocazione poetica», coltivati all'insegna della «fiducia metafisica»¹¹. L'opera, ripete Pavese, deve farsi da sé. Ma è quasi impossibile ascoltare queste dichiarazioni senza accorgersi che coincidono con i protocolli di poetica di alcuni romanzieri. In termini molto simili si esprimono non soltanto Joyce, quando per bocca di Stephen Dedalus richiama l'immobilità dell'artista «indifferente» e intenzionato a sparire dalla propria creazione, ma anche Verga, un narratore – secondo Pavese – «antiverista» e capace di simulare il «ritmo» della vita, che nella *Prefazione all'Amante di Gramigna* aspira per l'appunto a un'opera d'arte in grado di farsi «da sé»¹².

Se l'assonanza con i programmi della fiction può costituire un campanello d'allarme, anche la fiducia metafisica che avvicina il diario alla poesia non ci offre del resto maggiori garanzie né rassicurazioni di fattualità. Non ci sarebbe in realtà nulla di strano in una simile coincidenza, se Pavese non avesse notato, nel suo saggio su *Del mito, del simbolo, e d'altro*, che nella poesia «si sa d'inventare»: cosa che per altro distanzia l'esperienza lirica dal «concepire mitico»¹³.

¹⁰ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 175.

¹¹ Ivi, pp. 177-178.

¹² Ivi, p. 133. L'antiverismo di Verga viene ripreso anche in un saggio su Stevenson del 1950, che si legge in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1968, p. 192. La *Prefazione all'amante di Gramigna* appare in G. VERGA, *Vita dei campi*, Le Monnier, Firenze 1987, p. 190; per le idee di Stephen Dedalus si veda invece la traduzione del romanzo di Joyce apprestata dallo stesso Pavese nel 1934 (in J. JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Adelphi, Milano 1976, p. 261).

¹³ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi* cit., p. 274.

3. Il percorso di costruzione dell'io si fa ancora più esplicito sei anni dopo, quando Pavese – il 27 ottobre 1946 – rimette in discussione il concetto di verità con una dichiarazione sconcertante:

Ormai so che queste *note di diario* non contano per la loro scoperta esplicita, ma per lo spiraglio che aprono sul modo che inconsciam. ho di essere. Quel che dico non è vero, ma tradisce – per il fatto solo che lo dico – il mio essere¹⁴.

Che cos'è allora la verità per il *Mestiere*? È qualcosa che ormai ha a che fare con la psicoanalisi e con il metodo delle libere associazioni, con il racconto dei sogni, con una parola che nasconde qualcos'altro e punta a portare a galla, negli interstizi delle «lacune» e delle «omissioni», frammenti di verità provenienti dall'inconscio¹⁵.

E in effetti, nel frattempo – per tutto il 1944 – il diarista si è spinto a investigare il «subcosciente», in cui sono state trovate tracce di «dio»¹⁶. E anche qui non ci sarebbe nessun problema ad accettare questa deviazione, se Pavese, proprio in un frammento del 27 maggio 1942, non avesse già specificato che l'inconscio è una scoperta letteraria, dovuta, prima che a Freud, alla generazione iniziale dei Romantici e alle ulteriori rielaborazioni di Poe e Baudelaire: due maestri nella costruzione di architetture narrative, che fanno coincidere «l'inconsciente» con un edificio letterario e con l'arte non ingenua né primitiva¹⁷.

4. Arriviamo così all'ammissione decisiva. Il 27 marzo 1948, prima di rimettersi a parlare del «divino» già evocato nelle annotazioni del 1944, Pavese dichiara, in una clamorosa ritrattazione dei presupposti formulati nella seconda fase:

In questi pensieri tu tendi con sorniona noncuranza a lasciar affiorare il tuo essere vero, i tuoi gusti fondamentali, le tue realtà mitiche. Una realtà che non abbia legame radicale nella tua essenza, nel tuo subconscio ecc., non sai che fartene¹⁸.

Vale la pena di richiamare l'attenzione sulla «sorniona noncuranza», sul vero non «in assoluto» e sulle «realtà mitiche». Ci aveva assicurato il diario, otto anni prima, che l'opera avrebbe dovuto farsi da sé, in un ripullulare spontaneo e imprevisto di pensieri, in base a una scrupolosa suddivisione

¹⁴ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., p. 322.

¹⁵ M. LAVAGETTO, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 2001, p. 162.

¹⁶ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 147, 296, 295.

¹⁷ Ivi, pp. 225-226.

¹⁸ Ivi, p. 349.

dei compiti ma senza alcun sistema di sbarramento. Invece il *Mestiere* è il risultato di una selezione, seppur limitata, che porta a galla soltanto una parte privilegiata dell'io e si concentra sulle «realità mitiche»: vale a dire, per Pavese, la quintessenza della letteratura, i nuclei mito-poetici che costituiscono la linfa dello scrittore e delle sue creazioni¹⁹. Nessuno può insinuare che questi frammenti abbiano qualcosa a che spartire con la menzogna, ma possiamo senz'altro affermare che non sono esenti dalla possibilità di invenzione. Rappresentano, in ogni caso, l'esito di una parziale e dissimulata costruzione, che si compie alle spalle del lettore, prima che il pensiero rintracciato nel subcosciente ottenga il suo lasciapassare alle pagine del diario.

Al termine della ricognizione, il diarista del *Mestiere* non può che apparirci come una sorta di poeta o di romanziere mascherato, intento a fabbricare la propria «vera natura»²⁰. Al contrario di quanto ci aveva assicurato la teoria di Lejeune, le procedure di costituzione del diario e della letteratura, nel caso di Pavese, finiscono infatti per ricollegarsi. Nonostante i diversi punti di partenza e la preventiva spartizione territoriale, gli ambiti della finzione e della fattualità risultano segnati da una progressiva ibridazione dei margini di manovra.

Questo non significa che possiamo permetterci di utilizzare, come voleva Susan Sontag, un diverso metro di giudizio per valutare il processo di veridizione nei diari degli scrittori²¹. Piuttosto che concedere privilegiate deroghe alla categoria dei letterati, meglio ricordare l'avvertimento lanciato da Saramago, che rileva la particolare scommessa affrontata da un diarista:

Scrivere un diario è come guardarsi in uno specchio di fiducia. Nessuno scrive un diario per dire chi è. In altre parole, un diario è un romanzo con un personaggio solo. In altre parole ancora, e conclusive, la questione centrale suscitata sempre da questo tipo di scritti è credo io, quella della sincerità²².

Il diarista appartiene a una singolare terra di mezzo, infestata da peculiari paradossi. Chi la percorre non può fare a meno di dover sostenere lo «sguardo dello specchio», esponendosi così al «rischio di insincerità» mentre ricerca «il suo contrario»²³.

¹⁹ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi* cit., p. 318.

²⁰ ID., *Il mestiere di vivere* cit., p. 349.

²¹ «I taccuini di uno scrittore» non andrebbero giudicati «con gli stessi criteri» riservati agli altri diari, perché sono il luogo «in cui uno scrittore costruisce, pezzo per pezzo, la propria identità» e si rappresenta come un essere eroico (S. SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1966, trad. it. di P. Dilonardo, *Contro l'interpretazione e altri saggi*, Nottetempo, Milano 2022, p. 88).

²² J. SARAMAGO, *Cadernos de Lanzarote*, Caminho, Lisboa 1994, trad. it. di R. Desti, a cura di P. Collo, *Quaderni di Lanzarote*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 11.

²³ *Ibidem*.

5.

AUTOFICTION E BIOFICTION

ELISABETTA ABIGNENTE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

«HO ALLONTANATO PER SEMPRE DA ME
L'INVENZIONE». REALTÀ, MEMORIA, FANTASTICHERIA
IN LESSICO FAMILIARE E VITA IMMAGINARIA
DI NATALIA GINZBURG

«A grado a grado, mi sono accorta che amavo raccontare il vero, e nel vero mi muovevo con maggior libertà di quando costruivo e inventavo. Così ho allontanato per sempre da me l'invenzione», si legge in un'intervista rilasciata da Natalia Ginzburg poco dopo la pubblicazione di Lessico familiare. Già nell'Avvertenza al romanzo si dichiarava, d'altronde, lo statuto di realtà dei «luoghi, fatti e persone» che vi venivano narrati, sebbene il carattere soggettivo e parziale di quella verità apparisse già evidente nel riferimento, poche righe dopo, alla labilità e frammentarietà del ricordo. Ma come si coniuga la deliberata intolleranza nei confronti dell'invenzione e l'aderenza al vero con l'indomabile slancio verso l'immaginazione che caratterizza le diverse età della vita dell'uomo, e in particolar modo l'infanzia? Il contributo intende analizzare il complesso rapporto tra realtà, memoria e fantasticheria nell'opera di Natalia Ginzburg ponendo l'attenzione, in particolare, su Lessico familiare (1963) e Vita immaginaria (1974), nelle cui pagine la riflessione su creatività e immaginazione si intreccia con l'interrogativo su come sia possibile indagare e narrare, oltre che la propria vita, quella degli altri.

1. «Raccontare il vero»

«A grado a grado, mi sono accorta che amavo raccontare il vero, e nel vero mi muovevo con maggior libertà di quando costruivo e inventavo. Così ho allontanato per sempre da me l'invenzione»¹ si legge in un'intervista rilasciata da Natalia Ginzburg poco dopo la pubblicazione di *Lessico familiare*. Già nell'*Avvertenza* al romanzo si dichiarava lo statuto di

¹ N. GINZBURG, *Raccontare il vero*, in «Successo», (maggio 1963), ora in D. SCARPA, *Cronistoria di «Lessico familiare»*, in N. GINZBURG, *Lessico familiare* [1963], a cura di D. Scarpa, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2010, p. 215.

realtà delle vicende e delle ambientazioni descritte e narrate – «Luoghi, fatti e persone sono, in questo libro, reali. Non ho inventato niente: e ogni volta che, sulle tracce del mio vecchio costume di romanziera, inventavo, mi sentivo subito spinta a distruggere quanto avevo inventato»², sebbene il carattere soggettivo e parziale di quella verità fosse subito dichiarato nel riferimento alla labilità e frammentarietà del ricordo: «Ho scritto soltanto quello che ricordavo. Perciò, se si legge questo libro come una cronaca, si obietterà che presenta infinite lacune»³. Nel rimarcare la scelta di restare fedele a nomi e cognomi reali e nel rivendicare la totale autonomia del ricordo da qualsiasi ricerca o conferma di tipo documentario, l'autrice di *Lessico familiare* annunciava contemporaneamente al lettore il suo ruolo di narratrice in disparte. Ad interessarla non era la propria esistenza, ma le vite degli altri.

«Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti e lacune, la storia della mia famiglia»⁴. Si realizzava, così, una deliberata messa ai margini dell'io a favore degli altri membri della famiglia di origine, veri protagonisti del racconto.

Nelle ricerche confluite nel libro *Rami nel tempo*⁵, ho individuato in *Lessico familiare* il prototipo di un genere ibrido del romanzo contemporaneo che si pone al confine tra il romanzo genealogico e le molteplici forme di scrittura del sé. Si tratta delle “memorie di famiglia”, intese come narrazioni delle vicende di una famiglia realmente esistita, filtrate attraverso il punto di vista di uno dei suoi membri. Il narratore si pone, in questi casi, come un osservatore, un testimone attento che riporta discorsi, ricostruisce gesti, descrive corpi, riporta episodi relativi ai suoi consanguinei: «Non avevo nessuna voglia di dire quello che sentivo da bambina, ecco, non mi andava. Le sensazioni infantili: non lo scrivevo per questo. Lo scrivevo per raccontare loro, perché da piccola, quando li guardavo, pensavo: “ma a me piacerebbe scrivere un libro dove ci fossero tutti questi qui, con le cose che dicono”»⁶. Siamo di fronte a quello che, ricorrendo alla terminologia genettiana, potremmo definire come un narratore *omodiegetico*, perché posto all'interno della storia narrata, ma *allogdiegetico*, perché in grado di raccontare fatti di cui sono protagonisti soprattutto gli altri personaggi; un narratore laterale non troppo distante, in questo senso, da

² N. GINZBURG, *Avvertenza*, in EAD., *Lessico familiare* cit.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. E. ABIGNENTE, *Rami del tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021.

⁶ N. GINZBURG, *Conversazione a più voci*, in EAD., *È difficile parlare di sé*, a cura di C. Garboli, L. Ginzburg e M. Sinibaldi, Einaudi, Torino 1999, p. 216.

una delle tipologie descritte da Riccardo Castellana nel suo studio sulle biografie finzionali⁷.

Se si torna alla definizione di autobiografia che Philippe Lejeune affidava nel 1975 al suo *Pacte autobiographique* – «Racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»⁸ – appare evidente come il genere delle memorie di famiglia possa soddisfare la prima metà di questa definizione ma non la seconda: qui l'accento non è posto, infatti, sulla vita individuale dell'autore né sulla formazione della propria personalità, quanto sulla storia del proprio nucleo familiare, colto nella sua dimensione plurale e comunitaria.

Accade proprio così in *Lessico familiare*. Come scrive Cesare Garboli, «sarebbe inutile cercare tra i tanti volti, sotto il cono di luce dell'*abat-jour*, anche quello della goffa, pigra, svogliata e timida Natalia. Quel volto è tutto in penombra. Si nasconde, si ritira. Si restringe a due occhi neri e pungenti, mobilissimi, innamorati e impietosi»⁹. Sull'«io nascosto» di Natalia Ginzburg, torna a riflettere Elisa Gambaro osservando come l'architettura compositiva di *Lessico familiare* preveda il mantenimento di «un variabile cono d'ombra sulle vicende occorse alla narratrice: di queste, la più rilevante e dolorosa in assoluto, la morte violenta di Leone, è rappresentata attraverso plurime strategie di reticenza»¹⁰. Questa scelta è riconducibile, certo, a quell'«oltranza di riserbo»¹¹ della scrittrice torinese che sceglie di far scorrere velocemente la penna proprio nei punti in cui le toccherebbe rievocare gli eventi più dolorosi del proprio passato: «vi sono anche molte cose che pure ricordavo, e che ho tralasciato di scrivere; e fra queste, molte che mi riguardavano direttamente»¹², si legge ancora nell'*Avvertenza*. La posizione laterale del narratore rappresenta però anche il risultato di un lento percorso autoriale di cui *Lessico familiare* è il prodotto più compiuto. «Il progressivo

⁷ Cfr. R. CASTELLANA, *Biografie finzionali. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019: «Nella biofiction allodiegetica (allobiofiction o biofiction testimoniale), chi parla è un personaggio interno alla storia narrata: non il protagonista, ma qualcuno a lui vicino, che può testimoniare in prima persona e farsi garante della «veridicità» dei fatti narrati ma è allo stesso tempo condannato a una visione assai limitata delle cose, a una debolezza cognitiva che lo pone di norma in condizione di inferiorità rispetto all'eroe» (p. 62).

⁸ P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, trad. it. di F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 12.

⁹ C. GARBOLI, *Appendice* [1999], in N. GINZBURG, *Lessico familiare* cit., p. 230.

¹⁰ E. GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo Morante De Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Unicopli, Milano 2018, p. 122.

¹¹ G. MAGRINI, *Lessico familiare di Natalia Ginzburg*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. IV, t. II, Einaudi, Torino 1996, p. 777.

¹² N. GINZBURG, *Avvertenza*, in EAD., *Lessico familiare* cit.

ritirarsi ai margini della [...] voce narrante» che si realizza pian piano, come ricostruisce Beatrice Manetti, sin dalle pagine dei *Cinque romanzi brevi*, «è uno strumento privilegiato con il quale Ginzburg mette a punto il proprio particolare realismo: il quale [...] si colloca un po' al di sotto, e insieme un po' al di sopra, dello standard del rispecchiamento mimetico»¹³. Come l'*Avvertenza* conferma, la capacità di compiere un passo indietro, o meglio di lato, rispetto al centro della scena, va ricondotta, oltre che ad una questione di pudore, anche a una precisa scelta di tipo narrativo che consiste nella volontà di narrare una storia i cui personaggi principali coincidano con gli altri componenti della propria famiglia e in particolare con i propri genitori.

2. «Parlare di notte»

La messa ai margini dell'io sembra muoversi parallelamente alla rinuncia all'invenzione in nome di una totale aderenza al reale. Una simile dichiarazione di intenti appare però non priva di contraddizioni. La prima ragione risiede nell'aspetto memoriale del testo: se è vero che, come scriveva Borges in *L'altro duello*, «l'oblio e la memoria sono inventivi»¹⁴, appare improbabile che l'azione del ricordare possa essere scevra da qualsiasi tentativo di colmare i vuoti e le lacune con l'invenzione o l'immaginazione. Questo dato appare tanto più evidente quanto più ci si sposta su quell'insieme di testi brevi di tipo narrativo, autobiografico e saggistico che ruotano intorno all'orbita di *Lessico familiare* e ne costituiscono da un lato una sorta di lungo laboratorio – *Le scarpe rotte* (1945), *Infanzia* (1948), *Bambina* (1949), *I rapporti umani* (1953), *Le piccole virtù*, (1960) – dall'altro sue rielaborazioni e diramazioni: *Infanzia* (1969), *Né ricchi né poveri* (1969), *I baffi bianchi* (1970), *Estate* (1971), *Luna pallidassi* (1975).

Può essere annoverato in questo insieme anche *Vita immaginaria*, testo pubblicato per la prima volta nel 1974 all'interno di una raccolta di articoli usciti sulla «Stampa» e sul «Corriere della Sera» fra il '69 e il '74, oggetto di una recente riedizione a cura di Domenico Scarpa¹⁵. Si tratta di un testo che si colloca tra il saggio, il racconto e la memoria, condotto all'imperfetto e alla prima persona plurale, al cui centro è posta una riflessione delicata e acuta sull'attività del fantasticare. Scritto undici anni dopo *Lessico familiare*, sembra

¹³ B. MANETTI, *Natalia Ginzburg*, in G. ALFANO, F. DE CRISTOFARO (a cura di), *Il romanzo in Italia*, Carocci, Roma 2018, vol. 3, p. 890.

¹⁴ J.L. BORGES, *El otro duelo*, in ID., *El informe de Brodie*, Plaza & Janes, Barcelona 1970, trad. it. di L. Bacchi Wilcock, *L'altro duello*, in *Il manoscritto di Brodie* [1971], Rizzoli, Milano 1984, p. 80.

¹⁵ N. GINZBURG, *Vita immaginaria* [1974], nuova ed. a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2021.

metterne in discussione le premesse di programmatica aderenza ai fatti e definitiva rinuncia alla finzione. Come si coniuga infatti la deliberata intolleranza nei confronti dell'invenzione e l'aderenza al vero con l'indomabile slancio verso l'immaginazione che caratterizza le diverse età della vita dell'uomo, e in particolar modo l'infanzia, e che è innegabilmente connessa all'attività creativa? Quel che mi interessa indagare, e che qui accenno soltanto in termini di ipotesi, è come si configura, nel caso di Natalia Ginburg, il rapporto tra realtà, memoria e fantasticheria e in che modo questo rapporto incida anche sul diverso posto occupato dall'io all'interno della narrazione.

Prima di addentrarsi nei brani tratti da *Vita immaginaria*, varrà la pena precisare che qui si intende per *fantasticheria* quello stato della coscienza comunemente definito come il «sognare ad occhi aperti». Il carattere sfuggente di questa attività immaginativa intorno a fatti e persone, che ogni individuo sperimenta, sebbene in diversa misura, nel corso della propria esistenza, è testimoniato dai numerosi filosofi e psicologi (Freud, Jung, Klein, Sartre, ecc.) che vi si sono interrogati, provando di volta a volta a definirla come “fantasia”, “immaginazione attiva”, “fantasia inconscia” e concordando sulla necessaria distinzione tra mondo onirico e *rêverie* diurna. Ambiguo si rivela anche il suo rapporto con l'immaginazione creativa, propria dello scrittore e dell'artista: se per Gaston Bachelard la *rêverie* si configura infatti come materia prima dell'opera letteraria¹⁶, Cesare Pavese riconosceva piuttosto, nella «sogneria», un tentacolare ostacolo alla produzione letteraria e una «cosa molto diversa e nemica della buona arte»¹⁷.

Particolarmente feconde si rivelano in questo senso le considerazioni offerte dal Winnicott di *Gioco e realtà* – libro apparso in Italia nello stesso anno di pubblicazione di *Vita immaginaria* – che annovera il fantasticare tra i cosiddetti «fenomeni transizionali»¹⁸ e in quell'insieme di azioni a cui il bambino ricorre sin dalla primissima infanzia per compensare il distacco dalla madre. Nel capitolo intitolato *Sogno, fantasia e vita reale*, Winnicott individua le «sottili differenze qualitative che esistono tra i vari modi di fantasticare»¹⁹, mostrando, a partire da materiali raccolti nel corso delle sedute con i pazienti, il profondo contrasto che interviene tra il mondo del sogno vero e proprio, che è sempre simbolico, quello del sogno a occhi aperti, che va invece interpretato letteralmente, e la vita reale. Colpiscono

¹⁶ G. BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris 1970, trad. it. di G. Silvestri Stevan, *Poetica delle rêverie*, Dedalo, Bari 2008.

¹⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* [1952], Einaudi, Torino 2000, p. 33.

¹⁸ D.W. WINNICOTT, *Playing and Reality*, Tavistock Publications, London 1971, trad. it. di G. Adamo e R. Gaddini, *Gioco e realtà*, Armando, Roma 1974, p. 27.

¹⁹ Ivi, p. 61.

in particolare almeno due aspetti della sua analisi, che potrebbero offrire potenziali chiavi di lettura anche per il caso qui indagato: si tratta da un lato del nesso riconosciuto tra fantasticheria e memoria, per cui «Il ricordare, il rivivere, il fantasticare, il sognare; l'integrare il passato, il presente, il futuro»²⁰ vengono riuniti significativamente in un unico elenco di azioni compensative; dall'altro, della relazione che può intervenire tra la propensione all'immaginazione e la condizione di essere la "piccola di casa", avendo diversi fratelli più grandi.

Nella descrizione dedicata da Winnicott alla situazione vissuta da una sua paziente, possiamo infatti ritrovare alcuni aspetti presenti, seppur in forma non patologica, anche in quella della narratrice di *Lessico familiare* e *Vita immaginaria*:

Questa bambina più piccola [...] si trovò in un mondo che era già organizzato prima che lei potessi parteciparvi. Era molto intelligente e si dava da fare in un modo o nell'altro per inserirsi. [...] Dal punto di vista della mia paziente, come ora scopriamo, mentre giocava i giochi degli altri era *sempre impegnata nel fantasticare*. [...] Appena questa paziente cominciava a mettere in pratica qualcosa, come dipingere o leggere, trovava limitazioni che la rendevano insoddisfatta, perché aveva lasciato andare quell'onnipotenza che tratteneva invece nel fantasticare²¹.

3. «Un'autobiografia di tutti»

Nelle pagine di *Vita immaginaria*, Natalia Ginzburg si sofferma, oltre che sul valore conoscitivo della fantasticheria, sul godimento che se ne può trarre in termini di libertà di reinventare e rovesciare situazioni reali: «Da bambini e da giovani, essere soli o in ozio significava per noi costruire immediatamente luoghi immaginari, e vicende e storie, di cui eravamo i protagonisti. Luoghi e storie, li riempivamo di persone, alcune inventate, altre scelte nella nostra vita reale»²². Si tratta di un'esperienza insieme intima e universale, la cui origine è difficilmente riconducibile a un momento preciso dell'infanzia e alla quale ogni individuo può attribuire il proprio nome:

Più volte abbiamo cercato, scavando nella nostra lontana infanzia, l'epoca in cui abbiamo cominciato a fantasticare. Ma non possiamo ricordare con esattezza quando ciò sia stato. Nei nostri ricordi più remoti, incontriamo sogni. Credo che ognuno di

²⁰ Ivi, p. 37.

²¹ Ivi, pp. 65-67.

²² N. GINZBURG, *Vita immaginaria* cit., p. 154.

noi, da bambino, abbia chiamato il fantasticare con un termine suo. Io lo chiamavo «parlare di notte». In verità non fantasticavo solo di notte ma anche di giorno. Penso però che la parola «notte» volesse per me indicare, del fantasticare, le qualità nascoste e notturne²³.

Le riflessioni sul «parlare di notte» si rivelano interessanti anche ai fini della riflessione sulla relazione tra fatti e finzioni. La prima considerazione consiste nella scoperta che il «parlare di notte» non sia un'esperienza individuale, da nascondere agli altri con vergogna, ma piuttosto un elemento che accomuna gli esseri umani, caratterizzando tutte le fasi della vita dell'uomo:

Qualche volta, camminando per strada con mia madre, mi mettevo a fantasticare, come se fossi stata nella mia stanza da sola [...]. Pensavo di essere la sola persona al mondo ad avere un segreto così strano, così ridicolo, così umiliante. Pensavo che probabilmente ero pazza. [...] Per molto tempo, noi pensiamo di essere le sole persone al mondo ad avere una vita immaginaria. Tardi arriviamo a capire che è una cosa di molti, e forse di tutti²⁴.

La seconda riflessione riguarda il posto dell'io: nella vita immaginaria, la posizione defilata e ai margini della narratrice di *Lessico familiare* viene rovesciata, così come i ruoli di protagonisti e di testimoni, di eroi, spettatori e comparse. Da questa inversione, quasi carnevalesca, si trae una sensazione di sollievo che genera euforia mista a un latente senso di colpa:

Nei nostri sogni, spariva in noi la nostra costante paura di non riuscire mai a essere dei protagonisti, e di rimanere per sempre delle comparse. Nei nostri sogni, prontamente e risolutamente mettevamo noi stessi al centro dell'universo. [...] Circondavamo lo scenario delle nostre vicende di testimoni, increduli e trasecolati dinanzi al nostro alto e straordinario destino. Fra le persone della nostra vita reale, una la mettevamo come protagonista al nostro fianco, e le altre, quelle che nella realtà ci ispiravano venerazione e paura, noi le trasformavamo in spettatori e comparse. Questo ci dava una gioia folle, che ci sembrava stranissima, insolente e forse anche delittuosa²⁵.

Una terza riflessione riguarda il nesso complesso e non scontato tra vita immaginaria e immaginazione creativa. Se nelle *Vite immaginarie* di Marcel Schwob (1896) era in gioco l'idea del biografo come demiurgo, in queste pagine coloro che riescono ad abitare la zona, apparentemente inutile e oziosa della fantasia, sono anche gli stessi che riescono a sperimentare che cosa significare *creare*:

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 155.

²⁵ *Ivi*, p. 158.

A volte ci siamo chiesti, se esisteva un rapporto fra vita immaginaria e vita creativa. Soggiornavano entrambe nella medesima zona, la zona della fantasia. Entrambe inoltre crescevano e maturavano nell'ozio e nella solitudine. [...] in qualche momento abbiamo pensato che, se non avessimo avuto una vita immaginaria, non avremmo forse trovato le strade della vita creativa, o non ci sarebbe venuto in testa di cercarle. Nella vita immaginaria, non abbiamo imparato per nulla giusti modi di condurci nella vita reale, ma vi abbiamo trovato sparsi alcuni strumenti utili alla vita creativa, una attenzione di una qualità speciale, una maniera insieme imperiosa e devota di muovere dentro di noi fatti reali. La vita creativa era il meglio che noi avevamo. La vita immaginaria, forse il peggio. Ma forse esse erano consanguinee, e indivisibili l'una dall'altra²⁶.

Colpisce infine il ricorso costante alla prima persona plurale. Ne emerge una sorta di autobiografia diffusa e inclusiva, che sa raccontarsi solo attraverso il noi, come se l'io non bastasse. Questa dimensione comunitaria va ovviamente considerata non soltanto in senso intra-generazionale ma anche trans-generazionale. Ne è una traccia la presenza anaforica dei riferimenti alle età della vita – «Da bambini e da giovani»/«Da vecchi», come già accadeva ne *I rapporti umani*. Questo carattere plurale è piuttosto paradossale se si pensa che proprio la dimensione della fantasticherie costituisce una delle verità più intime e inconfessabili dell'individuo, insieme alla vita onirica.

D'altra parte la produzione di Natalia Ginzburg abitua da sempre al paradosso. Lo ricorda Domenico Scarpa a proposito dell'attitudine della scrittrice torinese a reinventare la memoria, in un modo simile a quello che Carlo Levi chiamava "l'invenzione della verità": «Questo paradosso dà conto della coesistenza (o coincidenza) di numerosi opposti che si ritrovano nei libri della Ginzburg: la vita quotidiana e la Storia, la realtà e la finzione, la luce che illumina le vicende umane e il buio del riserbo che ne custodisce il nucleo più intimo»²⁷. Proseguendo il paradosso si potrebbe osservare una simile oscillazione tra gli opposti anche a proposito dei due concetti chiave di "fantasticherie individuale" e "autobiografia di tutti". Prosegue Scarpa:

Se nel *Lessico* racconta poco di se stessa, dedicherà, nel corso degli anni, molti scritti di riflessione e di memoria alle fantasticherie, alle malinconie, alle domande e alle paure dell'infanzia: alle prime abrasioni subite nei contatti col mondo, e a quella attività della mente che da bambina definiva «parlare di notte». Anche questi scritti si staccano presto dalla persona anagrafica che li firma, per diventare

²⁶ Ivi, pp. 161-162.

²⁷ Ivi, p. 1.

il racconto di una condizione comune, specchi nei quali ciascun lettore può riconoscersi: [...] compongono un'autobiografia individuale per frammenti che si può leggere – rubando il titolo a Gertrude Stein – come una «autobiografia di tutti»²⁸.

Qualcosa di non troppo diverso osservava Cesare Garboli nelle ispirate pagine introduttive all'edizione delle *Opere* nella collana dei “Meridiani”, mettendo a fuoco il percorso di crescita e progressiva consapevolezza di sé e del mondo di cui la stessa narratrice è protagonista:

L'io che racconta la vita familiare dei Levi, la bambina che diventata adulta getterà uno sguardo pieno di humour sulla vita della tribù, si ritira in un angolo, si nasconde nella penombra, sta lontano dai grandi. Occupa poco posto. Ma col trascorrere del tempo, si accorgerà che in un angolo stanno tutti, anche i grandi. Saprà che tutti incrociamo i nostri sguardi insignificanti dal nostro piccolo angolo, tutti diventiamo grandi senza saperlo, tutti restiamo attaccati alla nostra tana e tutti ci dividiamo dalle nostre origini, tutti ci conosciamo e ci ignoriamo. Tutti occupiamo un piccolo, piccolissimo posto nella promiscuità del mondo pieno di rumori e di voci, nella promiscuità della Storia, simile a una piazza brulicante di passanti.

L'io che si ritraeva in un angolo nelle pagine, soprattutto iniziali, di *Lessico familiare* sembra così riemergere, come in una sorta di ritorno del represso, nell'insieme di testi brevi di tipo narrativo, giornalistico o saggistico che compongono il macrotesto dell'autrice. Se ne potrebbe dedurre una possibile corrispondenza tra genere letterario, rapporto tra realtà e immaginazione e posizione dell'io all'interno dell'opera di Natalia Ginzburg. Potremmo infatti concludere queste brevi riflessioni osservando che se il romanzo del '63 si poneva come forma privilegiata di aderenza al reale e come luogo in cui narrare la vita degli altri, seppure dal punto di vista soggettivo e interno di testimone, la forma breve – nel suo ibridismo tra autobiografia, saggio, racconto – si offre piuttosto come un laboratorio creativo ed espressivo in cui poter fare posto alla fantasticheria e all'immaginazione e in cui l'io si riscopre, a conti fatti, assai simile agli altri e si apre, senza ulteriori indugi, in un inclusivo “noi”.

²⁸ D. SCARPA, *Per un ritratto di Natalia Ginzburg*, in «Griselda online», XVI (2016-2017), p. 2.

NICCOLÒ AMELI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “G. D’ANNUNZIO” DI CHIETI-PESCARA)

BREVI ESERCIZI IMMAGINATIVI
TRA REALTÀ E LETTERATURA. FINZIONE BIOGRAFICA
IN DIECI PROVE DI FANTASIA DI CESARE SEGRE

Cesare Segre in Dieci prove di fantasia, sua unica opera di finzione, si è cimentato in una serie di “sconfinamenti” letterari che si dispiegano nella rievocazione immaginaria di episodi di vita di scrittori e personalità del passato recente e lontano – tra cui Giulio Cesare, Vittorio Alfieri, Antonio Machado, Cesare Pavese. Il contributo intende analizzare, sulla scorta dei più recenti sviluppi critico-teorici in merito alla biofiction e alla finzione biografica, le risorse espressive, le strategie stilistiche, nonché i sorprendenti camouflagge metalettici attraverso cui Segre innesca quell’ibridazione tra discorso fattuale e finzionale che costituisce il nucleo poetico dei suoi racconti, prestando particolare attenzione alle variegate soluzioni narratologiche adottate, come l’alternanza tra narratore interno e narratore onnisciente e le diverse focalizzazioni. In tal modo sarà possibile indagare le operazioni diegetiche – finta ricostruzione storica, intervista impossibile, racconto “puro” – mediante cui Segre costruisce i suoi esercizi immaginativi, abbozzando contro-storie e versioni (im)possibili di una realtà ipotetica che trova però un suo specifico statuto come invenzione letteraria.

Nei miei scritti di critica il bisogno di raccontare traspare spesso; e tanto più, quanto più ridotto è lo spazio. Di qui il frequente ricorso al «riassunto critico». Quando poi scrissi la mia autobiografia [...], ebbi occasione di soddisfare ampiamente quel bisogno, anche se non mi azzardai mai a scrivere delle narrazioni di fantasia. Però la «Lust zu fabulieren» era in agguato...¹

Queste parole di Cesare Segre, scritte all’inizio della postfazione che chiude la sua raccolta di racconti intitolata *Dieci prove di fantasia* (2010), restituiscono, almeno in parte, il senso di un’operazione narrativa costruita mediante un’eterogenea commistione di erudizione e *divertissement*, capace

¹ C. SEGRE, *Dieci prove di fantasia*, Einaudi, Torino 2010, p. 93.

di fondere senza soluzione di continuità spinte immaginative e acume filologico. All'interno di questa operetta, che spicca come suo unico testo di finzione nel ben più ampio e variegato panorama di lavori e studi di impianto teorico-critico (dispiegato su un arco cronologico che copre circa mezzo secolo), Segre abbandona le vesti dell'accademico e si cimenta in una serie di «sconfinamenti»² letterari verso il fantastico, costituiti sulla base di una vivace «rievocazione immaginaria»³ di situazioni particolari⁴, di epicentri topici e di episodi cruciali della vita di scrittori e personalità del passato recente e lontano – Giulio Cesare, Vittorio Alfieri, Antonio Machado, Cesare Pavese, Marie Le Jars de Gournay, Soremonda, Guillem de Cabestanh, Cunizza da Romano, Sordello – nonché di personaggi letterari fittizi, qui riabilitati come identità indipendenti dal loro autore-creatore, abitanti di un immaginario posto al confine tra i diversi “mondi possibili” costituiti dalla fiction – Charles Bovary, Gano di Maganza, Isotta –, dando vita ad una sorta di sdoppiamento autoriale che gli permette, anche in virtù della tensione fortemente metalettetaria che abita le pagine prese in esame, di avvicinarsi ad autori e a testi amati e studiati mediante gli strumenti propri dello scrittore, quelli dell'invenzione e della narritività.

Sebbene sei delle dieci brevi prose che formano il volume abbiano un'origine occasionale – i racconti 1-3-4-5-6-7 sono stati pubblicati sul “Corriere della Sera” tra il 1999 e il 2004, mentre l’“intervista impossibile” a Giulio Cesare (racconto 9) è stata composta su richiesta di Giorgio Pressburger e recitata al Teatro di Trieste con la voce di Omero Antonutti – gli stilemi formali ed espressivi, nonché le risorse narrative e discorsive che informano il sostrato poetico dell'opera rendono omogenea l'intelaiatura che incornicia i singoli testi. Volendoci attenere alla formula teorizzata da Alexandre Gefen, per cui la biofiction consta di «fictions littéraires de forme biographique (vie d'un personnage imaginaire ou vie imaginaire d'un personnage réel)»⁵, possiamo far confluire ogni singolo racconto che compone il volume nel macrogenere della fiction biografica, che viene qui declinata da Segre secondo tre differenti ma complementari direttive, caratterizzate da diverse soluzioni narrative, in special modo evidenti nella scelta della focalizzazione e della voce narrante

² Ivi, p. 95.

³ *Ibidem*.

⁴ Quelli che Roland Barthes chiama “biografemi”. Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, Paris 1971, trad. it. di L. Lonzi, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977, p. XXVII.

⁵ A. GEFEN, *Le genre de noms: la biofiction dans la littérature française contemporaine*, in B. BLANCKERMANN, A. MURA-BRUNEL, M. DAMBRE (a cura di), *Le roman français au tournant du XXI siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2004, p. 305.

(quella che Segre chiama «persona grammaticale»)⁶: 1) monologo o pagina di diario, come nel caso dei racconti 1-2-4-6; 2) narrazione in terza persona in cui emerge una postura autoriale da supposto storico-filologo, come nel caso dei racconti 3-5-7, in cui si manifestano continui cortocircuiti nelle strategie di veridizione caratteristiche dei racconti di matrice biografica; 3) intervista immaginaria, in cui Segre diviene intervistatore e al contempo presta la propria voce al personaggio intervistato, come nel caso dei racconti 9-10.

Rappresenta un'eccezione il racconto 8, dedicato agli ultimi istanti della vita di Cesare Pavese, costruito attraverso un narratore puro, extradiegetico ed onnisciente. Rifacendoci alla classificazione tipologica operata da Castellana, consideriamo esempi di omobiofiction⁷, in cui il narratore in prima persona coincide con il protagonista della storia narrata, i racconti 1-2-4-6, che presentano un'impostazione diegetica affine, contraddistinta da un netto cambiamento di prospettiva del punto di vista narrativo, in cui «la fantasia opera capovolgendo i termini della versione ufficiale o autentica di un racconto»⁸. In questi testi Segre manomette e rovescia trame consolidate, arrivando ad abbozzare delle constro-storie e delle ipotesi contro-fattuali, ricostruendo versioni (im)possibili di esistenze – siano esse di persone reali, storicamente esistite, o di personaggi afferenti precipuamente all'universo letterario – che trovano però un loro specifico statuto ontologico come espressione dell'invenzione letteraria e dell'esercizio immaginativo che ne sottende e ne sostanzia la creazione. Nel racconto 1 Gano di Maganza, in quanto protagonista-narratore strappato all'eterno ruolo dell'acerrimo nemico di Rolando, narra la «sua» personale versione dei fatti, in una sorta di confessione autoassolutiva che precede di un giorno il compimento della sua condanna a morte. In tal modo, in questo spazio immaginativo che funge da ultima deposizione, ha la possibilità di giustificare il proprio operato e di riscrivere, dalla sua peculiare angolatura, le azioni salienti dell'imboscata di Roncisvalle da lui ordita ai danni della retroguardia di Carlomagno, ridefinendo i caratteri di personaggi che siamo abituati a conoscere.

Emerge così la figura di un Rolando prepotente, ambizioso, arrivista e guerrafondaio, contrapposto invece alla mitezza che contraddistingue la posizione assunta da Gano, saggio pacifista, interessato a far cessare gli scontri per preservare con oculatezza le sue terre e quelle degli altri grandi feudatari. Adottando la prospettiva dell'antagonista, Segre si diverte a reinterpretare e a riadattare la celebre storia di Rolando sovvertendo radicalmente i

⁶ C. SEGRE, *Dieci prove* cit., p. 94.

⁷ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p. 59.

⁸ C. SEGRE, *Dieci prove* cit., p. 95.

ruoli canonizzati, per cui Gano, da carnefice, antieroe vigliacco e traditore, assurge a vittima, a martire incompreso, che ribadisce a più riprese di avere agito coraggiosamente per difendere gli interessi del proprio re, attribuendosi persino un posto decisivo nelle sorti del Sacro Romano Impero.

Nel racconto 6 Segre estremizza lo spostamento del focus prospettico, confezionando una vera e propria vendetta della fantasia, rovesciando cioè i termini specifici appartenenti allo statuto ontologico del personaggio costruito in un mondo finzionale e annullando temporaneamente i confini che separano un autore dalla sua creazione letteraria, facendo confluire nello stesso perimetro immaginativo realtà e fantasia, demiurgo e materia romanzesca.

Così come accade nel racconto 1, anche in questo caso Segre dona direttamente la parola a uno dei più celebri personaggi letterari – Charles Bovary – condannato però a restare per sempre nel cono d'ombra di sua moglie Emma, al fine di emancipare il personaggio dalle griglie asfissianti del testo originario, dalle connotazioni radicate nell'immaginario culturale e di slegarlo dalla volontà tirannica di Flaubert. Segre, allora, attribuisce a Charles Bovary delle qualità diverse, anzi, antitetiche rispetto a quelle stabilite dallo scrittore francese, delineando una sorta di alter-ego finzionale al quadrato, nato a partire da un atto d'invenzione innestatosi su un precedente atto d'invenzione, destinato però a mutare i rapporti tra Charles ed Emma. Nel racconto Charles Bovary si rivolge direttamente a Flaubert, ribellandosi nei confronti del suo burattinaio e confezionando un puntuto *j'accuse* che si esplica nella rilettura, operata questa volta dal "basso", a partire dalla figura del personaggio, degli snodi cruciali del romanzo, con l'obiettivo di conseguire una nuova interpretazione dei fatti capace di liberare finalmente lo stesso Charles dalle caratterizzazioni negative con cui Flaubert lo ha irretito nel corso dell'opera, relegandolo per i secoli a venire nella parte del personaggio prototipo del marito freddo, apatico e insensibile.

Lei, signor Flaubert, mi ha trattato molto male nel suo romanzo. Lei, figlio viziato di un barone della medicina, ha considerato con disprezzo un piccolo ufficiale sanitario come me. Lei, puttaniere e frequentatore di bordelli nostrani ed esotici, mi ha descritto come un poveraccio, inesperto della vita. Ma intanto, con la scusa dell'epilessia, lei non ha nemmeno terminato gli studi di giurisprudenza, mentre io mi sono saputo conquistare, con l'impegno e col lavoro, un posto dignitoso. Insomma, signor Flaubert, mi pare che lei mostri un antipatico senso di superiorità di ceto⁹.

Così facendo, Charles Bovary sbugiarda Flaubert, risemantizzando il suo ruolo in tutti i passaggi centrali del romanzo, reclamando una sua specifica,

⁹ Ivi, p. 47.

non eterodiretta, verità, nonché un suo peculiare e indipendente statuto discorsivo, che riflette fedelmente uno spessore esistenziale ben diverso da quello impostogli forzosamente dall'autore.

Nei racconti 3-5-7 si ispessisce, invece, il rivestimento autoriale che risuona nella voce narrante, adesso esterna e assimilabile alla postura di uno storico o "filologo delle esistenze", sebbene ampio margine sia concesso a deroghe e ipotesi fittizie. Sono testi in cui diviene più trasparente il paradigma referenziale facente capo alla realtà storica e non a quella costruita nei "mondi possibili" della fiction, così come il dato biografico "puro", e in cui, contestualmente, diminuisce il grado di finzionalità. Ascrivibili alla categoria dell'eterobiofiction a focalizzazione zero, all'interno dei suddetti racconti Segre gioca con le fonti e i documenti storici per screditare la versione ufficiale della vicenda raccontata e, conseguentemente, valorizzare versioni alternative, possibili, potenziali, seppur non canonizzate dalla tradizione.

Nel caso del racconto 3, i cui protagonisti sono Soremonda e Guillem de Cabestahn, l'autore riscrive la storia leggendaria dei due amanti partendo dalle tracce insite nelle *vidas* trovadoriche e nelle rielaborazioni successive da Boccaccio e Stendhal, per rimescolarle e poi compiere un deciso scatto in avanti, mediante dispositivi formali propri della fiction atti a trasformare le figure narrativizzate da appattati soggetti storici a personaggi complessi, contraddittori, sfaccettati, capaci così di sfuggire alle gabbie cronachistiche del dato storico. In questo modo, l'irruzione della spinta fantastica origina uno scarto paradossale nel perimetro frammentario della ricostruzione storiografica attestabile per spingere il testo oltre la soglia del documento fattuale, problematizzato dagli strumenti affabulatori della narrazione, ed accedere ad un *surplus* di verità emozionale – quella che Castellana identifica come «funzione sostitutiva»¹⁰ dell'invenzione, tipica della biofiction postmoderna –, qui manifestantesi ampiamente nella contro-logica innescata dallo spazio ricostruito della leggenda e della favola.

Anche nel racconto 5, intitolato *Il marito tradito duella con Alfieri*, Segre sembra voler ricostruire le vicende riguardanti la scandalosa *liasion* consumatasi tra Vittorio Alfieri e Penelope Pitt, moglie di Lord Edward Ligonier, attraverso un lavoro certosino di rilettura delle fonti testimoniali, tra cui i documenti epistolari e la stessa autobiografia scritta da Alfieri, per poi però scivolare gradualmente in una messinscena finzionale ibridata, in cui, mediante le risorse della narrazione, mettere in dubbio le verità raccontate dal drammaturgo astigiano nella sua *Vita scritta da esso*. Così facendo, quella che a prima vista sembrava la simil-ricostruzione di un'indagine storico-letteraria

¹⁰ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche* cit., p. 136.

muta e si allarga accogliendo le ipotesi e i commenti dell'autore che, cercando di interpretare autonomamente gli indizi, le ellissi e i dati contrastanti emersi nello scavo eziologico delle fonti, disvela un'istanza critica abile, da un lato, a sconfessare, almeno in parte, le intenzioni dello stesso Alfieri, non sempre fedele ai fatti nella sua ricognizione autobiografica, e a sopprimere alla mancanza dei dettagli accuratamente omessi; dall'altro, a fornire, della suddetta *liaison*, una versione alternativa verosimile, che però rende maggiormente incerto il grado di finzionalità che soggiace al fondo del testo.

Il racconto 8, dedicato a Pavese (che però non viene mai apertamente nominato), rappresenta forse l'esempio più riuscito di biofiction pura. In questo caso, infatti, un narratore extradiegetico e onnisciente racconta gli ultimi istanti di vita dello scrittore langarolo, adottando una focalizzazione interna che gli consente di sperimentare, in alcuni passaggi, sia a quella che Dorrit Cohn chiama psico-narrazione¹¹, ossia «la rielaborazione dei pensieri più intimi del personaggio effettuata dal narratore, il quale descrive i contenuti della coscienza ma si astiene dall'imitare l'andamento dei processi psichici e non mescola mai la propria voce e il proprio punto di vista con la voce e il punto di vista dell'eroe»¹², sia, in maniera meno rintracciabile, al monologo narrato, in cui le voci del protagonista e del narratore si fanno contigue sino a confondersi. L'accesso all'interiorità del personaggio-Pavese incrina la dimensione referenziale che informa il racconto, permettendo a un classico *escamotage* proprio della narrazione finzionale di intersecare il segmento biografico cruciale di una persona realmente esistita, la cui morte, oltrepassando il dato puramente fattuale, è diventata negli anni un vero e proprio motivo mitopoietico. Inoltre, un altro elemento che ispessisce la sfasatura tra istanza non-finzionale e discorso finzializzante è la presenza, nella stanza d'albergo in cui Pavese sta per suicidarsi, del manoscritto del *Mestiere di vivere*, che fu invece ritrovato – è questo un fatto accertato – nel suo ufficio. Questo particolare, come spiega lo stesso Segre, cambia l'intero scenario¹³, perché instilla nel testo, insieme al portato epistemico garantito dall'onniscienza narrativa, una variazione immaginativa che determina un lieve spostamento delle coordinate del patto di lettura. Del resto, come specificato da Castellana, «la biofiction è finzione non perché dica menzogne, ma perché usa i mezzi della fiction, che come sappiamo non consistono solo nell'inventare fatti mai accaduti»¹⁴.

¹¹ D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, p. 21.

¹² R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche* cit., p. 31.

¹³ C. SEGRE, *Prove di fantasia* cit., p. 97.

¹⁴ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche* cit., p. 70.

Ancora una volta, la fantasia e gli stilemi formali attraverso cui essa si insinua tra le pieghe del racconto, incrinano la rappresentazione del reale per configurare uno spazio altro, eccedente e non regressivo, in cui il valore del narrato, espresso dal breve ma significativo consuntivo di un'esistenza tragica e tormentata, è arricchito dalla dialettica tra impianto fattuale e marche finzionalizzanti. Gli ultimi due testi – il 9 e il 10 – si discostano, per composizione formale e architettura diegetica, dalle prose precedenti perché non sono racconti, bensì “interviste impossibili”, secondo la titolazione data da Segre, o, meglio ancora, «interviste finzionali»¹⁵, se ci rifacciamo alla recente classificazione tassonomica teorizzata da Guido Mattia Gallerani. In questi “pezzi” a due voci, l'autore-narratore si sdoppia in intervistatore ed intervistato, fingendo un dialogo tra sé e un altro, inventando risposte pressochè plausibili e prestando parola a due personaggi storici tra loro assai diversi: Giulio Cesare e Marie Le Jars de Gournay, studiosa e «figlia adottiva»¹⁶ di Montaigne. Utilizzando le modalità proprie dell'intervista finzionale e il dispositivo del narratore-intervistatore come veicolo preferenziale di una «mediazione postuma»¹⁷, Segre interroga non solo i suoi interlocutori, ma i loro testi (nel caso di Giulio Cesare i *Commentarii de bello gallico*, nel caso di Marie Le Jars de Gournay le edizioni degli *Essais* da lei curate) stabilendo una sorta di spazio, a metà tra il critico e il ludico, in cui giocare su un doppio livello intertestuale. Nell'intervista a Giulio Cesare, parallelamente alla tensione indagatoria che si esplica nel reiterato tentativo da parte dell'intervistatore di porre scomodamente l'intervistato davanti alle sue nefandezze e alle accuse che nei secoli gli sono state rivolte, emerge un vivace interscambio tra presente e passato per cui l'intervista non procede unilateralmente a ritroso, secondo una traiettoria diacronica che dal presente torna indietro sino al passato. Infatti, l'autore sembra qui mettere «in comunicazione la contemporaneità con il campo stratificato dell'immaginario culturale, facendo dell'intervistato il centro espressivo dell'incontro che si realizza sempre tra i testi e l'interpretazione, tra la memoria storica e le prospettive attuali»¹⁸, per cui, oltre alle risposte fornite per difendersi dai biasimi e dai rimproveri dell'intervistatore e per ri-significare le proprie antiche posizioni e scelte, Giulio Cesare interviene per commentare e istituire paragoni con il tempo presente, valutando in negativo gli sviluppi socio-ideologici della nostra contemporaneità, in fin dei conti, non tanto diversa, nelle sue odierne degenerazioni, dall'epoca romana.

¹⁵ G.M. GALLERANI, *L'intervista immaginata. Da genere mediatico a invenzione letteraria*, Firenze University Press, Firenze 2022, p. 97.

¹⁶ C. SEGRE, *Dieci prove di fantasia* cit., p. 79

¹⁷ G.M. GALLERANI, *L'intervista immaginata* cit., p. 68.

¹⁸ Ivi, p. 83.

Se Giulio Cesare, nel finale dell'intervista, si trasforma da accusato in accusatore, ribaltando, in parte, i termini del contratto implicito pattuito tra intervistato e intervistatore, nel caso di Marie Le Jars de Gournay la conversazione si conclude con una sospensione del giudizio, che lascia aperti molti dei quesiti venuti a galla nel corso del confronto. In questa seconda "intervista impossibile" a muovere la conversazione, secondo gli stilemi classici del paradigma indiziario, vi è il tentativo da parte del narratore-intervistatore di estorcere all'intervistata la verità sulla reale natura del rapporto che intercorreva tra lei e Montaigne, col supporto degli indizi e dei contro-indizi forniti in filigrana dalle fonti testuali, potenzialmente manomesse, riviste e riassemblate dalla stessa de Gournay. Proseguendo su un crinale che acquista gradualmente un alone scandalistico, l'autore-intervistatore circostanzia maggiormente le sue domande, alludendo, in maniera ambigua, a una possibile relazione sentimentale occorsa tra i due, e ai sospetti e alle indiscrezioni che circolano tra gli studiosi intorno alla figura della de Gournay – accusata di aver compiuto tagli, rimaneggiamenti e aggiunte sulle carte del Maestro col fine interessato di valorizzare la propria figura e di accrescere l'importanza del suo lavoro di mediazione e curatela –, mettendo in dubbio la veridicità delle sue dichiarazioni. Tuttavia, il "giallo" a due voci, nonostante il pressante tentativo di "vampirizzazione" portato avanti dal narratore-intervistatore, è destinato a rimanere senza soluzione e i dubbi a protrarsi sino a ulteriore approfondimento.

GIOVANNI BARRACCO
(UNIVERSITÀ “LUMSA” DI ROMA)

AUTOFICTION E *BILDUNGSROMAN* IN
SEMINARIO SULLA GIOVENTÙ DI ALDO BUSI

Il contributo si propone di descrivere come in Seminario sulla gioventù il genere Bildungsroman interagisca e si avvalga di una serie di procedure direttamente riconducibili all'autofiction, allo scopo di rinnovare e sfidare la forma-romanzo, per recuperare un rapporto di verità e autenticità con la forma romanzesca ed il lettore. Seminario sulla gioventù, romanzo di formazione tipicamente novecentesco, in cui l'accento è posto sulla crisi del personaggio, si tematizza la negatività e la Bildung coincide con la catabasi, si avvale di alcuni procedimenti propri della autofiction, per recuperare quell'autorità e quella vitalità della forma-romanzo che, nel contesto letterario postmoderno, e dopo l'estenuazione sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, sembra che possa essere offerta solo dalla natura testimoniale e radicale – e quindi autobiografica – della materia trattata. L'intreccio tra autobiografia e romanzo, dove la prima, tanto ostentata quanto negata, nutre il secondo e lo determina, e la coincidenza sostanziale e apparente tra il personaggio romanzesco e il suo autore, sono alcuni elementi che evidenziano come nel romanzo il problema della forma-romanzo e delle sue possibilità venga affrontato alla luce delle riflessioni, risalenti proprio agli anni Settanta, sui procedimenti di autofiction, la loro natura, la loro funzione e significatività romanzesca.

Il dibattito sull'autofiction sviluppatosi in Italia negli anni Duemila sulla scorta delle riflessioni francesi degli anni Settanta-Ottanta nate all'indomani della pubblicazione di *Fils*¹ sembra confermare una certa difficoltà nell'offrire una definizione netta per un oggetto ibrido, particolarmente sfuggente, il cui statuto rimane problematico – anche perché così legato ad alcuni nodi non solo narrativi ma anche epistemologici e ontologici del

¹ A *Fils* (1977) di Serge Doubrovsky si fa risalire la nascita del termine *autofiction* e il dibattito seguente.

nostro tempo² – e il cui perimetro, anche storico-cronologico, non riesce ad essere stabilito chiaramente. Se già in Francia il dibattito era sorto con un alto tasso di problematicità tassonomica (testimoniato dalla selva definitoria offerta da Colonna, Vilain, Genette, lo stesso Doubrovsky, Barthes³), in Italia la questione intorno all'autofiction come forma del romanzo, o piuttosto della prosa, crocevia tra autobiografia, romanzo e romanzo autobiografico, si è complicata anche a motivo del rapporto più difficile che la letteratura nazionale ha con il romanzo stesso. In questa indagine si muoverà dalla definizione di Marchese del 2021 secondo cui l'autofiction è:

una forma contemporanea di scrittura in prosa, che nasce dall'unione dei patti di lettura di due modalità espressive di lungo corso: la scrittura del sé (che comprende uno spettro di generi che vanno dall'autobiografia al diario) e quella di finzione [...]. Il risultato è un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica di autore-narratore-personaggio e da un'esibita autenticità che però a una attenta lettura rivela che la materia della storia è da interpretarsi come falsa [...]. Con strategie discorsive e artifici retorici l'autore induce il lettore [...] a pensare qualcosa di paradossale: ciò che leggo è veramente accaduto nei modi in cui si riporta / ciò che leggo è finto, un'astrazione più o meno verosimile degli eventi reali⁴.

Partendo da questa definizione, qui si avanza una ipotesi ancipite: in primo luogo che l'autofiction in Italia dati già alla fine degli anni Settanta e ai primi anni Ottanta, quindi a ben prima delle prove di Siti, Mozzi, Nove degli anni Novanta; in secondo luogo che in *Seminario sulla gioventù* l'autore, che coincide anche con il narratore e personaggio, Aldo Busi-Barbino, ricorra al dispositivo dell'autofinzione e alle sue strategie proprio per risolvere il problema del romanzo, restituirgli la sua originaria funzione conoscitiva, offrendo al lettore un romanzo il cui tasso di verità, di autenticità, sia percepito come superiore rispetto a quello che ci si aspetterebbe da un romanzo, eguale a quello che ci si aspetterebbe da una autobiografia –pur sempre e anzitutto trattandosi di un romanzo e, nella fattispecie, di un romanzo di formazione.

Per quanto concerne il primo elemento dell'ipotesi, che sarà trattato in modo conciso, occorre precisare come negli anni Settanta la tensione verso una esigenza di autenticità e di verità verso il romanzo fosse già piuttosto forte, in Italia, in concomitanza con la crisi del romanzo e la politicizzazione

² Il problema dell'autofiction, del vero e della finzione, non si può non ricondurre alle riflessioni intorno alla società dello spettacolo, al problema dell'esperienza e dell'inesperibile, al nodo del mondo digitale e delle rifrazioni dell'identità nella nostra contemporaneità.

³ Per il dibattito sull'autofiction rimando a L. MARCHESE, *L'io possibile*, Transeuropa, Massa 2014.

⁴ L. MARCHESE, *L'autofiction*, in R. CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction*, Carocci, Roma 2021, p. 183.

dell'arte⁵: di questa tensione – che sarebbe sfociata in una narrativa tangenzialmente autofinzionale – una collana come quella dei “Franchi Narratori” di Feltrinelli – che raccoglieva storie “vere”, vissute e raccontate da non-autori la cui legittimità a narrare discendeva proprio dall'aver vissuto quei fatti – curata da Nanni Balestrini e Aldo Tagliaferri, si offre già come paradigma originario, con racconti autobiografici tra cui ad esempio *Padre padrone*, *Ore perse*, *Diario di un omosessuale*⁶ in cui si cerca, ricorrendo al dispositivo autobiografico, di riguadagnare credibilità narrativa. Ma più che queste operazioni editoriali tra contestazione e romanzo, a riprova di una tendenza all'autofiction che pervade la letteratura italiana già alla fine degli anni Settanta vi sono sia i romanzi generazionali⁷ tangenti all'autofinzione di Paris e Bellezza, sia, soprattutto, l'opera di Franco Cordelli, come romanziere con *Le forze in campo* (1979), dove il nome del protagonista coincide con quello dell'autore – ma i fatti narrati non coincidono con la sua biografia – e *I puri spiriti* (1982) – in cui il personaggio è autore e narratore, e le vicende narrate sono biograficamente vere nella misura in cui sono già romanzo – ma anche nelle vesti di cronachista, in una declinazione dell'autofiction come descrizione-testimonianza in prima persona di qualcosa cui si è partecipato, il Festival di poesia di Castelporziano del 1979 in *Proprietà perduta* e la stagione del Teatro Beat '72 in *Il poeta postumo*⁸, del 1978.

Il punto, qui, non è stabilire una genealogia o un primato, né approfondire in che misura queste opere e queste operazioni rientrano nella definizione di autofiction, bensì rilevare che se l'autofiction è, secondo la definizione di Vilain, «una forma di romanzo sperimentale, che condivide la piena facoltà di ingannare e manipolare che appartiene al romanzo»⁹, essa emerge come funzione narrativa, come dispositivo romanzesco, allorché il romanzo come forma si trovò in una crisi, e fu dunque necessario risalire all'autobiografia, al racconto del sé, per vivificarlo nuovamente, trovando nella sottoscrizione di un patto temerario – autobiografico e romanzesco a un tempo – con il lettore, e nella immersione nell'autenticità della vita narrata,

⁵ Cfr. W. PEDULLÀ sulla *Letteratura emarginata*, Lerici, Cosenza-Roma 1978; ma anche P. ECHAUREN, *Controcultura in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

⁶ Cfr. F. VADRUCCI, *I Franchi Narratori. Quando la penna esplode di vita*, in «Oblique Studio», www.oblique.it/images/formazione/dispense/franchinarratori_dic10.pdf. Ho citato i romanzi della collana di G. LEDDA, C. SAVIANE, G. DACQUINO, 3 febbraio 2011.

⁷ Cfr. N. CIAMPITTI, *Il romanzo generazionale*, Italic, Ancona 2012.

⁸ F. CORDELLI, *Le forze in campo* [1979], Rizzoli, Milano 2010; ID., *I puri spiriti*, Rizzoli, Milano 1982; ID., *Proprietà perduta*, Guanda, Milano 1983; ID., *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, Lerici, Cosenza-Roma 1978; R. PARIS, *Cani Sciolti*, Transeuropa, Ancona 1973; D. BELLEZZA, *Lettere da Sodoma*, Marsilio, Venezia 1972.

⁹ L. MARCHESI, *L'io possibile* cit., p. 86.

una strategia per riguadagnare al romanzo credibilità, per via del proprio tasso di verità. Se Ciampitti vede nel ritorno al modo epistolare, diaristico o autobiografico degli anni Settanta (da *Cani sciolti a Procida*, fino a *Lettere da Sodoma*) un tentativo di risalire «alla nascita quasi dello stesso romanzo»¹⁰ per risolvere il problema romanzesco tornando alle sue matrici originarie, e Barenghi conferma che «in ogni fase storica di crisi, dove la realtà si presenta opaca, informe, caotica, raccontare la propria vita ha il valore di un gesto primario: una sorta di grado zero dello sforzo di interpretare e capire il mondo»¹¹, allora non si può non riconoscere come l'autofiction in Italia compaia già alla fine degli anni Settanta come congegno romanzesco, e come, con Cordelli da un lato e *Seminario sulla gioventù* dall'altro – a differenza degli autobiografismi romanzeschi dei Franchi Narratori, meno consapevoli e più spostati sul versante dell'autobiografia che su quello del romanzo¹² – essa si configuri come una forma di scrittura già consapevole della sua specificità formale, della sua natura ibrida sia a livello pattuale che a livello narratologico, tra romanzo e autobiografia, tra verità e invenzione.

Se questi fatti letterari – il romanzo generazionale, l'opera di Cordelli, alcune collane editoriali incentrate sul resoconto testimoniale dell'esperienza, il ritorno alla scrittura diaristico-memoriale-epistolare – si possono inserire agilmente all'interno del processo di ripensamento e rielaborazione del romanzo, è difficile separarne lo svolgimento dalla cornice culturale che costituisce la premessa per lo sviluppo dell'autofiction, come è difficile non ascrivere alcune strategie testuali e paratestuali, se non alcune opere per intero, degli anni Settanta-Ottanta, a questa forma di scrittura. È il caso di *Seminario sulla gioventù* di Aldo Busi, *Bildungsroman* innanzitutto, e quindi prima di tutto romanzo, che, per la storia particolare della gestazione e per il carattere autobiografico palese e rifiutato al tempo stesso, con un meccanismo di mistificazione e demistificazione continua che l'autore-narratore-protagonista opera verso la propria identità e il proprio racconto, presenta una spiccata natura autofittiva, comprovata da una serie di spie, di sintomi che si ritrovano nel corpo del romanzo. Il fulcro dell'indagine, qui, sta nel capire in che modo le strategie dell'autofiction si siano intersecate con i moduli del *Bildungsroman* al fine di innestare nella pianta del romanzo una gemma forte, che lo portasse verso una stagione nuova, lontana dal tempo dello sperimentalismo e dell'avanguardia.

¹⁰ N. CIAMPITTI, *Il romanzo generazionale* cit., p. 46.

¹¹ M. BARENGHI, *Ripartire dalla propria storia personale*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '10. Il New Italian Realism*, il Saggiatore, Milano 2010, pp. 43-44.

¹² Il fulcro dell'autofiction è, appunto, che tende più al romanzo che non all'autobiografia, proprio in funzione conoscitiva.

Pur concordando con Marchese sul fatto che l'opera di Busi, sembra proporre «nella sua pagina la mitopoiesi laica ed esemplare, acuta e consapevolmente moralistica, di sé stesso come una sorta di “dono” nei confronti del lettore e dell'umanità»¹³, occorre considerare il romanzo d'esordio, *Seminario sulla gioventù*, come testo a sé rispetto all'opera successiva, in cui la tensione barocca all'ostensione del sé per mezzo di una scrittura lavica e finanche incontrollata è tenuta a freno da un lato dall'impianto romanzesco, sapientemente strutturato, che sfida continuamente il lettore a reinterpretare la pagina, dall'altro dall'opera di rastremazione condotta da Busi attraverso il confronto continuo con Piero Bertolucci, che di *Seminario* – in origine *Il Monoclino*, come recita la Nota all'edizione 2003, ultima tra le tante spie autofinzionali del romanzo – fu il curatore¹⁴, e del Busi scrittore, sin dal 1965, l'attento demiurgo.

Seminario sulla gioventù, romanzo di una «educazione sentimentale che procede tramite negazioni»¹⁵, è romanzo di formazione tipicamente novecentesco, in cui l'accento è posto sulla crisi del personaggio, si tematizza la negatività e la *Bildung* coincide con un processo di continua agnizione di sé che avviene attraverso la scoperta della propria moralità e la rivelazione del materialismo che opprime un'umanità inchiavardata a principi di contabilità capitalistica. «La *Bildung* di Barbino non comporta un esorcismo o una conversione quanto piuttosto una rieducazione da compiere su se stesso»¹⁶, perciò il personaggio Barbino ha nella generosità la sua più alta qualità; egli, che rifiuta di usare questa virtù per scopi contabili, è un personaggio moralmente straordinario perché straordinario è il modo in cui «il carattere morale di Barbino acquista rilievo attraverso il confronto con la moralità degli altri personaggi»¹⁷. Busi, cioè, lascia che il suo protagonista aderisca alle vite degli altri, le conosca travestendosi con queste identità, conosca il mondo disumano che lo circonda cadendo a sua volta, infangandosi, così che solo allora si possa percepire «lo sforzo prometeico che costa a Barbino ergersi al di sopra della primordiale e comune palude di cinismo, ignavia egoismo»¹⁸.

In questo romanzo di anti-formazione e picaresco, il ricorso al dispositivo dell'autofiction e ai meccanismi dell'autobiografia è diffuso e rivendicato, e contribuisce a conferire al romanzo una forza retorica nuova, nel panorama narrativo degli anni Ottanta, in virtù del quoziente di verità che afferma di

¹³ L. MARCHESE, *L'io possibile* cit., p. 141.

¹⁴ P. BERTOLUCCI, *Nota*, in A. BUSI, *Seminario sulla gioventù*, Mondadori, Milano 2003, p. 415.

¹⁵ M. CAVALLI, *Postfazione*, in A. BUSI, *Seminario sulla gioventù*, Mondadori, Milano 2003, p. 422.

¹⁶ M. CAVALLI, *Aldo Busi*, Cadmo, Fiesole 2008, p. 46.

¹⁷ *Ivi*, p. 49.

¹⁸ *Ivi*, p. 50.

riportare, e per mezzo, infine, del romanzo di formazione, genere più vicino e collimante con l'autobiografia stessa, specie nella sua vicenda italiana. Naturalmente, in *Seminario sulla gioventù* ci si trova al di qua dell'autofiction così come è stata declinata da Siti, nel modo forse più radicale e puro, e Busi stesso prende le distanze, nella nota finale all'edizione 2003, da coloro che nel suo primo romanzo hanno continuato a «cercarvi accanitamente un'autobiografia che non c'è mai stata»¹⁹. Tuttavia, in questa affermazione pare esservi più la rivendicazione, con Proust, della libertà dell'opera dal suo autore, in chiave *Contro Sainte-Beuve*, che non la negazione della presenza di innesti autobiografici nell'ordito del romanzo, nonché nella costruzione del personaggio, tanto più che poco dopo Busi stesso mescola le carte e contamina il vero e il fittizio, l'autobiografico e il romanzesco dichiarando la natura puramente letteraria del personaggio Barbino, che pure ha coinciso con quella del suo autore:

Per me, che oltre tutto sono stato Barbino anche in prima persona a suo tempo e che lo sono stato per niente al fine di saperne di più o di meno di un lettore qualsiasi [...] questa fiaba era già abbastanza apocrifia (!) anche prima di questa sua ultima, forse estrema e forse no, autenticazione in divenire della vita in letteratura. E per vita non intendo solo la mia [...] se dovessi far ricorso solo alla mia umanità, ammesso fossi mai in grado di discernere quella che è mia da quella che non lo è, non starei certo lì a sprecarla scrivendone, correrei – ancora adesso, sì – a viverla²⁰.

In *Seminario sulla gioventù* l'autofiction, come strategia della narrazione, contribuisce a fare del romanzo una forma simbolica conoscitiva e si offre come dispositivo capace di restituire credibilità al romanzo, insistendo non sulla confusione quanto sulla interdipendenza tra i fatti accaduti nel romanzo al protagonista e i fatti vissuti nella vita dal suo autore e narratore. Il solo romanzo possibile, per Busi, è un romanzo di formazione che è tanto più romanzo e quindi di invenzione quanto più nasce dalla singolare autenticità e verità dei fatti raccontati, da una matrice autobiografica evidente che, nel momento stesso in cui viene rilevata, e viene rivendicata come tale, si fa materia romanzesca – nega la sua verità biografica e si fa finzione.

Gli strumenti di Busi e le procedure autofinzionali cui egli ricorre sono diversi: vi è la coincidenza del nome dell'autore con il nome del personaggio, nella figura e nel nomignolo di Barbino; l'uso ostentato della terza persona nel primo capitolo, corrispondente al momento della formazione infantile,

¹⁹ A. BUSI, *Ce la farà l'Italia a stare al passo con Seminario sulla gioventù?*, in ID., *Seminario sulla gioventù*, Mondadori, Milano 2003, p. 419.

²⁰ *Ibidem*.

il cui punto di vista coincide tuttavia con quello del personaggio e, dunque, con l'autore stesso; la scelta, nel quarto capitolo, "Diario di un barista", di inserire nel romanzo un inserto diaristico, che costituisce, all'interno di un romanzo tangenzialmente autofinzionale e tendenzialmente autobiografico già scritto in prima persona, una sorta di meta-autofiction, in cui tuttavia il punto di vista della prima persona del diario non coincide con il punto di vista del narratore in prima persona del resto del romanzo – che tuttavia è a sua volta il barista stesso autore del "Diario"; il ritorno a un Io romanzesco che, invece di raccontare le proprie peripezie, nei successivi capitoli che si svolgono a Parigi, si fa narratore anche di storie di altri personaggi, che rende possibile, per loro, una catarsi, una liberazione.

In questa cornice, l'intreccio tra autobiografia e romanzo è perseguito per restituire verità al testo e autorità al romanzo come tale, dove la prima, tanto ostentata quanto negata, nutre il secondo, lo vivifica rendendolo vieppiù credibile. Al centro del romanzo vi è il tentativo di riguadagnarsi, a forza di esperienze, cadute e riprese, un'autenticità altrimenti perduta, un Io vero:

Bisogna ribellarsi finché si è a tempo, fintanto che ciò che subiamo non viene a tal punto interiorizzato e fatto nostro da sembrarci così e basta; [...] bisogna espellerlo, creare un margine tra sé e la propria sofferenza, non permetterle di fagocitarci, di usare i nostri pronomi al nostro posto, non lasciarle dire "io". Ecco il punto: cominciare dallo sfondamento di questo pronome²¹.

L'autobiografismo è tema strisciante che preme sulle vicende del protagonista, perché il senso della sua storia sta proprio nel discernere menzogna e verità e nel non affezionarsi alle proprie narrazioni, a se stessi. Soprattutto, in discussione, lungo il romanzo, è il concetto stesso di verità, così proteiforme e reinventabile, più duttile di qualsiasi menzogna. Dice il protagonista: «Non so mentire: troppo complicato, fa male alla testa, costringe a ricordare tutto e nello stesso modo. Con la verità, invece, puoi variare perpetuamente, a capriccio: *tout se tient*»²². Ad emergere come elemento che avvicina il personaggio al suo autore, che fa coincidere il romanzo con l'autobiografia, sembra essere il protagonista stesso, straripante, dietro cui pare di scorgere il vitalismo stilistico del personaggio-Aldo Busi, il cui scopo è «smascherare la gente, denudare le persone di fronte a se stesse e possibilmente di fronte alla società»²³ e che rivendica di voler «essere sempre una vertigine»²⁴. In

²¹ A. BUSI, *Seminario* cit., p. 176.

²² Ivi, p. 88.

²³ Ivi, p. 93.

²⁴ Ivi, pp. 88-89.

uno degli inserti favolistici, in cui il protagonista narra delle storie all'amica Arlette prima di dormire, il rapporto tra verità e invenzione, tra autobiografia e romanzo raggiunge quasi la cristallina limpidezza di una dichiarazione di poetica, nella quale lo scambio continuo e il continuo intarsio tra la vita propria e quella di tutti, la compenetrazione tra l'esperienza vissuta e quella inventata è il più fertile rimedio per rinnovarsi a nuova linfa, per tornare alla vita. Una foglia d'insalata:

parla più volentieri degli altri che di se stessa, ma io non so attenermi a questa inclinazione naturale, sono diversa dalle mie compagne foglie di vite, di melo, di anguria. Sono conscia della mia dolcezza e della mia commestibilità, e mi piace parlarne. Perché c'è una sola cosa che riscatti il mio destino e rinnovi la mia linfa una volta recisa: parlare di me, sino a che non è intervenuta l'ultima beccata. L'autobiografia è la forma estrema della vita considerata come *quid*, un fenomeno che riguarda poco o niente le sue manifestazioni al dettaglio, l'autobiografia è sempre della specie sino a quel dato punto lì che uno la fa. [...] Beccata e tormentata da uno stupido canarino che si nutre e si diverte sulla mia pelle, altra gioia non ho che risprofondare nel mio passato, quando ero ancora germoglio e facevo parte di un cespo. Le foglie si amano molto tra di loro, si chiamano sorella e sono immortali. Io, per esempio, solo in apparenza vengo rinnovata. Per questo posso inventarmi ogni passato a piacimento, crescere in un orto o sul ciglio di una strada. Quello che conta non è la cosiddetta causa e il cosiddetto effetto, ma la testura nervosa dei capillari che, dilatando il campo d'azione della linfa, riescono a creare un riflesso di metempsicosi trasmissibile dentro e fuori gli stetti tempi di un'unica esistenza. Ecco perché una foglia è sempre una foglia, sia che si tratti di piante diverse per ogni tipo di foglia, sia che questa foglia vera e propria venga beccata sino al picciolo compreso. In realtà sono sempre io, la stessa di prima per ogni foglia a venire²⁵.

Nel capitolo quarto, il "Diario di un barista", il rapporto tra verità e finzione si complica ulteriormente, allorquando il lettore, che sta leggendo un romanzo in prima persona, in cui l'autore, il narratore e il protagonista sembra coincidano, penetra nel laboratorio del futuro autore, e ne legge le pagine diaristiche, scoprendo il punto di vista autentico del personaggio. I moduli del diarismo si fanno funzionali ad illustrare la ricerca di identità di Barbino:

Perché mi sono deciso a questo acquisto di fogli bianchi da riempire? Ieri, come per sortilegio dopo tanta attesa, ho sentito che i miei pensieri andavano spontaneamente componendosi in immagini di linguaggio scritto. [...] Essi sono stati l'annuncio che un'idea poetica va maturandosi in segreto e che devo tenermi pronto a realizzarla quando verrà il momento²⁶.

²⁵ Ivi, pp. 301-302.

²⁶ Ivi, p. 175.

Il ricorso al diarismo, come sezione di un romanzo in prima persona e fondato sulla allusa coincidenza autore-narratore-personaggio, si configura come un inserto autofinzionale che restituisce vigore al romanzo, donandogli quel quanto di verità che solo può garantire al lettore la possibilità di una esperienza conoscitiva.

Romanzo dominato dall'Io del protagonista, *Seminario sulla gioventù* si appoggia così su un impianto che continuamente allude all'autobiografia – rimandando ad una verità fattuale da cui è discesa, per urgenza di racconto, la narrazione romanzesca – dunque può ben essere considerato un romanzo che ricorre agli stilemi dell'autofinzione e non un semplice romanzo autobiografico, giacché esso, in sostanza, rifugge l'autobiografismo e rivendica sempre, come Busi stesso farà nella Nota di chiusura, la sua natura di romanzo. E d'altronde la stessa insistenza sulla natura apocrifa della narrazione della propria vicenda («E così, che resta di tutto il dolore che ho creduto di soffrire? Niente, soltanto delle reminiscenze contraffatte, delle fiabe apocrife»²⁷) sembra rimandare a un conflitto voluto – fecondo, vivificante – tra il fattuale e il finzionale, laddove l'invenzione romanzesca, quando innervata nella dichiarata o allusa verità fattuale, per mezzo del dispositivo ibrido dell'autofinzione, torna ad avere un alto quoziente di credibilità, e può così restituire infine una piena funzione conoscitiva al romanzo.

²⁷ Ivi, p. 413.

CLAUDIA CERULO
(ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

«TRA LE PIEGHE DELLE COSE». FATTI E FINZIONE
NEL GRAPHIC MEMOIR ITALIANO

In una short-story basata sulla propria adolescenza, la fumettista americana Lynda Barry si domanda: «Is it autobiography if parts of it are not true? Is it fiction if parts of it are?». Partendo dalla definizione dell'autrice di «Autobiofictionalbiography» e dalle recenti ricerche sul rapporto tra graphic memoir e auto/biofiction il contributo ha come scopo quello di indagare i confini tra ricerca documentaria e finzione romanzesca, tra rappresentazione del sé e ricerca genealogica in tre graphic memoir italiani (Sansone e Tota Palacinche. Storia di un'esule fiumana, Garagnani Mor. Storia per le mie madri e Vialli Dove sei) accomunati da una ricostruzione memoriale rivolta alla genealogia materna delle autrici. Tenendo conto di aspetti testuali, paratestuali e contestuali, scopo del contributo è individuare quali siano le strategie narrative multimodali messe in atto dalle autrici per immergere il lettore nella «special reality» (Eisner) del racconto genealogico a fumetti.

In una short-story basata sulla propria adolescenza, la fumettista statunitense Lynda Barry si domanda: «Is it autobiography if parts of it are not true? Is it fiction if parts of it are?»¹. Fin dalla prima pagina di *One! Hundred! Demons!*, Barry invita il lettore a notare che ciò che si accinge a leggere è un'«autobiofictionalbiography» e sotto la domanda «are these stories true or false?»², contrassegna entrambe le opzioni con una spunta, posizionando sia i fatti che la finzione al centro del racconto di sé. L'operazione grafica di Barry tocca il nucleo della questione: è possibile, in un racconto basato sulla memoria distinguere tra fatti e finzione? Il quesito può essere considerato l'essenza stessa del dibattito intorno all'autofiction, che riconosce e promuove la natura del ricordare e vede la memoria non come un recupero di eventi

¹ L. BARRY, *One! Hundred! Demons!*, Sasquatch, Seattle 2002, n.p.

² *Ibidem*.

reali, ma come una «struttura vivente e interpretante»³. Di conseguenza, la frammentazione, la riconfigurazione e la riconquista delle esperienze passate nelle narrazioni autofinzionali centralizzano la presenza autoriale. Come molti altri generi del fumetto, il *graphic memoir* è «a hybrid word-and-image form in which two narrative tracks, one verbal and one visual, register temporality spatially»⁴. Va da sé che questo tipo di scrittura sia «different from both written life narrative and visual or photographic self-portraiture»⁵ e sia molto più complessa della sola giustapposizione dei due metodi di rappresentazione. Viste le infinite possibilità dell'intreccio verbo-visuale che lo caratterizza, il *graphic memoir*:

[...] bears a relationship with autobiography yet does not imply the totalized history of a singular lifetime, as in the case of autobiography. Instead, memoir creates possibilities for an excerpted, nonlinear timeline and experience for the author. Graphic memoir, in particular, can represent life experience in fragments, thus disrupting normative temporality. [...] Encircled by “memory,” “history,” and “autobiography,” the genre yields a unique approach incorporating elements from these categories. [...] The graphic possibilities for simultaneously representing multiple subjectivities suggest the comics memoir’s utility as a vehicle for witnessing and for testimonial⁶.

Nonostante il *graphic memoir* abbia intessuto nel tempo un rapporto intenso con la narrazione di tipo autobiografico e il racconto plurigenerazionale (basti pensare a esempi canonici come *Persepolis* di Marjane Satrapi o *Fun Home* di Alison Bechdel), la critica non ha ancora raggiunto un’unanimità terminologica nel descrivere il racconto genealogico a fumetti. Riconosciuto da Kaplan come appartenente allo spettro degli «out-law genres of autobiography»⁷, il *graphic memoir* è stato definito «autographics»⁸, «comic

³ M.A. MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Carocci, Roma 2011, p. 10.

⁴ H. CHUTE, *Comics as Literature? Reading Graphic Narrative*, in «PMLA», CXXIII (2008), n. 2, pp. 452-465, a p. 452.

⁵ J. WATSON, *Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's Fun Home*, in M.A. CHANEY (a cura di), *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, University of Wisconsin Press, Wisconsin 2011, pp. 123-156, a p. 124.

⁶ J.O. KIM, *Memoir*, in R. FAWAZ, D.E. WHALEY, S. STREEBY (a cura di), *Keywords for Comics Studies*, New York University Press, New York 2021, pp. 154-156, a p. 154.

⁷ C. KAPLAN, *Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects*, in S. SMITH, J. WATSON (a cura di), *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1992, pp. 115-138.

⁸ G. WHITLOCK, *Autographics: The Seeing "I" of the Comics*, in «MFS – Modern Fiction Studies», LII (2006), n. 4, pp. 965-979.

book memoir»⁹, «autographic memoir»¹⁰, «graphic novel memoir»¹¹, e «autobiocomics» o «autobioBD»¹². La proliferazione di definizioni suggerisce la natura multiforme e la duttilità del *graphic memoir* non solo nell'oltrepassare i confini tra i generi letterari, ma anche nel riuscire a mostrare con efficacia, nell'intreccio verbo-visuale che lo caratterizza, la dialettica irrisolta tra memoria e verità. Come nel caso delle «memorie di famiglia» analizzate da Elisabetta Abignente, il *graphic memoir* plurigenerazionale si caratterizza principalmente attraverso due elementi: il primo è «un rovesciamento di prospettiva»¹³ secondo il quale è il discendente a porsi come creatore della storia dei propri antenati, colmando i vuoti della trasmissione memoriale familiare che si intreccia spesso con una prospettiva storica più ampia. Il secondo aspetto, strettamente collegato al primo, è che spesso sono gli stessi autori a indagare e rendere esplicito il complesso e controverso rapporto tra verità e immaginazione, tra fiction e nonfiction, riflettendo sull'attendibilità del ricordo e di chi lo narra. Utilizzando strategie di autoriflessività e metanarrazione, e richiamando l'attenzione su lacune, omissioni e invenzione, il *graphic memoir* è quindi «neither fact nor fiction»¹⁴. In molti casi, il tentativo di avvicinarsi alla realtà sta proprio nel rappresentare l'impossibilità di farlo. Come nota Pedri:

the narrator's credibility is enhanced through the admittance of doubt, of not knowing for sure if the event unfolded as it is being told. Working within the fidelity constraint, doubt feeds the readers' need to know not only what happened, but also how it is perceived to have happened as well as how the narrator/author struggles to communicate faithfully that subjective perception¹⁵.

Prendendo come caso studio tre *graphic memoir* italiani (Sansone e Tota *Palacinche. Storia di un'esule fiumana*, Garagnani *Mor. Storia per le mie madri* e Viali *Dove sei*) accomunati da una ricostruzione (post)memoriale rivolta alla genealogia materna delle autrici, lo scopo delle prossime pagine è quello

⁹ R. VERSACI, *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*, Continuum, New York 2007.

¹⁰ J. WATSON, *Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's Fun Home* cit.

¹¹ M.A. CHANEY, *Graphic Subjects: Critical Essays on Autobiography and Graphic Novels*, University of Wisconsin Press, Madison 2011.

¹² A. MILLER, M. PRATT, *Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Neaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'*, in «Belphégor: littérature populaire et culture médiatique», IV (2004), n. 1.

¹³ E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di Famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021, p. 8.

¹⁴ N. PEDRI, *Graphic Memoir: Neither Fact Nor Fiction*, in D. STEIN, J.N. THON (a cura di), *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, De Gruyter, Boston 2013, pp. 127-153.

¹⁵ N. PEDRI, *Graphic Memoir: Neither Fact Nor Fiction* cit., p. 134.

di indagare alcune tecniche compositive che le tre autrici impiegano per rappresentare graficamente la difficoltà di ricostruire un passato che non hanno vissuto ma che contribuisce a formare la loro stessa identità.

Intermediality

Sottotitolato “storia di un’esule fiumana”, *Palacinche* racconta la storia della famiglia della madre della fotografa Caterina Sansone. Insieme al marito fumettista Alessandro Tota, Caterina ripercorre a ritroso tutte le tappe del viaggio che sua madre e i suoi nonni fecero nel 1950, quando furono costretti a lasciare la città natale Rijeka (all’epoca Fiume), per sfuggire alla violenza del regime comunista. L’avventura è raccontata tramite un oggetto ibrido, un palinsesto intermediale composto da testi, fumetti e fotografie. Il disegno corrisponde alla parte contemporanea, quella del viaggio di Tota e Sansone, ed è intervallata da vecchie foto di famiglia e materiale d’archivio. Molto interessante è il paratesto: numerose foto di famiglia sovrapposte sono mostrate sullo sfondo di una tovaglia e di una scatola di biscotti di latta con la scritta “Foto Elena”¹⁶. In queste immagini, le mani e le dita di Elena – madre di Caterina – indicano le foto che sono rappresentate come oggetti tangibili che «function as a kind of metonymic representation of the historical contexts»¹⁷. La narrazione si qualifica in questo modo come un reportage basato su fonti reali. Tuttavia, come nota Pedri:

The union of photography and cartooning in [...] graphic memoirs [...] exposes the historical experience supposedly captured in the photographic image as always actualized by its narrative presentation. [...] The overt comingling of fact and fiction brings readers to confront their union as generating a continuous assessment of their own expectations and assumptions in relation to the author’s intention of fidelity. Readers are thus made aware of their own role in believing the narrated events¹⁸.

Considerando la caratteristica principale del fumetto, ovvero il suo essere una «sequential art»¹⁹, l’operazione grafica di Sansone ci spinge a interrogarci sul significato e sul potenziale euristico della composizione della

¹⁶ C. SANSONE, A. TOTA, *Palacinche. Storia di un’esule fiumana*, Fandango Libri, Roma 2012, pp. 6-7.

¹⁷ J. BRUHN, *The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter*, Palgrave Macmillan, London 2016, p. 33.

¹⁸ N. PEDRI, *Graphic Memoir: Neither Fact Nor Fiction* cit., p. 139.

¹⁹ W. EISNER, *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, W.W. Norton & Company, New York 2008.

pagina. In una lunga sequenza di pagine bianche con al centro posizionata una fotografia e una breve didascalia, le foto di famiglia si alternano a quelle scattate da Sansone negli stessi luoghi sessant'anni dopo²⁰. Al contrario delle foto di famiglia, nelle foto di Sansone non ci sono mai persone e i luoghi del passato sono difficilmente riconoscibili:

Il s'agit de faire converger vers un même point d'identification des images de différentes natures, réalisées à différentes époques, permettant au spectateur de reconnaître un même objet, un même lieu ou une même personne à travers les multiples prismes d'une sorte de kaléidoscope visuel. La reconnaissance surgit alors dans le mouvement de l'enquête elle-même, lorsque le sujet post-mémoriel parvient à rétablir un lien de familiarité avec les images et à faire en sorte que celles-ci produisent un jeu d'échos avec sa propre situation présente²¹.

In questo caso, tra la foto vecchia e quella nuova è lasciato un ampio spazio bianco, un "gutter" come nel caso dei fumetti, che rappresenta il passaggio del tempo tra i diversi panel²². Come notano Dupré e Lanslots, «[i]n this specific case, the time passing between the past and present photographs becomes an unbridgeable gap»²³. Questa composizione, porta in primo piano la difficoltà di recuperare il passato nei *lieux de mémoire* e rende partecipe il lettore della necessità di colmare i vuoti con l'immaginazione.

Biocularity

In *Mor. Storia per le mie madri*, Sara Garagnani ripercorre la linea materna del suo albero genealogico per quattro generazioni, cercando di esprimere come i traumi non elaborati e le violenze si possano trasmettere di generazione in generazione, di madre in figlia. Anche in questo caso le "soglie" del volume introducono la prospettiva e la volontà dell'autrice. Garagnani afferma: «Questa è una storia familiare e come accade in tutte le

²⁰ Cfr. C. SANSONE, A. TOTA, *Palacinche* cit., pp. 72-73, pp. 80-81, pp. 90-104.

²¹ S. FEVRY, *Au-delà de l'ère du témoin? Contours d'un sujet post-mémoriel*, in «Témoigner. Entre histoire et mémoire», CXXVI (2018), pp. 92-103, a p. 102.

²² Come è noto, la "grammatica" del fumetto è tracciata visivamente dall'interazione di testi e immagini (frames) intervallati da spazi bianchi (gutters). Secondo Scott McCloud, i "gutters" sono gli spazi che rendono il lettore partecipe nella creazione di senso attraverso un meccanismo che lo studioso chiama "closure". La "closure" è il processo secondo il quale il lettore utilizza la propria immaginazione per ipotizzare cosa succede tra un frame e l'altro. Cfr. S. McCLOUD, *Understanding Comics*, Harper, New York 1994.

²³ N. DUPRÉ, I. LANSLOTS, *Remediating Photography in Second-Generation Graphic Narratives: Haptic Imaginaries and Genealogies*, in «New Readings», XVIII (2022), pp. 134-147, a p. 143.

famiglie non ci sono protagonisti, ma punti di vista. [...] Ho unito il ricordo dei racconti di mia madre, Annette, al mio vissuto. Non essendo stata testimone diretta di molti dei fatti descritti, in parte anche perché anteriori alla mia nascita, non posso garantirne in alcun modo la veridicità, per cui quest'opera deve essere letta come un'opera di fantasia. La verità e i suoi segreti giacciono silenti nel cuore di chi li ha vissuti, vivi e morti»²⁴. Il volume è diviso in due parti: la prima narra dell'infanzia oppressiva di Annette – madre dell'autrice – e del rapporto con sua madre Inger, personalità inquieta e bifronte, che dietro un'apparenza amorevole nasconde eccessi di perfidia e violenza. La seconda parte, raccontata dal punto di vista dell'autrice, vede Annette cercare di essere una madre diversa da Inger, ma soccombere di fronte alle dipendenze e a un "magone" risalente alla sua infanzia che non l'ha mai del tutto lasciata. Tra le due parti si riscontrano motivi stilistici differenti «come a voler sottolineare la sottile eppure cruciale differenza di punti di vista che sussiste in ogni narrazione di una stessa storia»²⁵. Il grado di vicinanza temporale e la testimonianza diretta della madre, non rendono più facile all'autrice districare una trama familiare troppo dolorosa per essere trasmessa. Al contrario di Sansone e Tota, Garagnani non si rivolge al documento tangibile per ricostruire il passato, ma gioca invece con i vuoti e le lacune della memoria. Il trauma del mancato amore materno, ovvero l'irrapresentabile e difficilmente ricostruibile linfa dell'albero genealogico dell'autrice, è ripercorsa da Garagnani principalmente attraverso l'utilizzo di metafore visive. Per analizzare «la sostanza di cui era composta la rabbia della mamma»²⁶, l'autrice prende in prestito il linguaggio della scienza, della matematica e della psicologia. Le tecniche di «distortion and symbolic abstraction» impiegate da Garagnani, «expose the interior landscape of characters and thus carry readers into the particular details of the mental processing of hard facts»²⁷. Le metafore visive impiegate uniscono l'esperienza reale alla distorsione interpretativa, persuadendo il lettore a convincersi dell'accuratezza del punto di vista presentato. Allo stesso modo, Garagnani fa un abile uso di quello che Marianne Hirsch ha definito «biocularity»²⁸, ovvero la capacità dell'intreccio verbo-visuale del fumetto di racchiudere e comunicare delle contraddizioni e di creare il senso proprio attraverso l'apparente incongruenza tra la dimensione scritta e quella disegnata. In un

²⁴ S. GARAGNANI, *Mor. Storia per le mie madri*, Add Editore, Torino 2022, n.p.

²⁵ M. CARDILLO, *Guardire dal "magone": trauma e maternità in Mor. Storia per le mie madri di Sara Garagnani*, in «CriticalLetteraria», [online].

²⁶ S. GARAGNANI, *Mor. Storia per le mie madri cit.*, pp. 66-67.

²⁷ D. WOLK, *Reading Comics: How Graphic Novels Work*, DaCapo, Cambridge 2007, p. 120.

²⁸ M. HIRSCH, *Editor's Column: Collateral Damage*, in «PMLA», CXIX (2004), n. 5, pp. 1209-1215.

passaggio particolarmente esemplare per questo tipo di tecnica, Garagnani scrive: «La mamma, quando era di buon umore, lo chiamava in questo modo: amore. E così, con una vocale sbagliata si era fatta una famiglia»²⁹. Di fianco, un ritratto a pagina intera di Inger la mostra come uno spaventoso essere tentacolare con una cavità orale vorticosa dalla quale esce – scritta con grafia infantile – la parola «ammmmore».

Iconisation

Dove sei è il libro di esordio dell'illustratrice Benedetta Vialli. Nella quarta di copertina si legge:

Una misteriosa convocazione costringe Serafine a lasciare il piccolo paese in Tirolo dove vive [...]. Una lettera mai spedita, una figlia generata che non c'era la neve e nata quando la neve era tornata. Il potente esordio di Benedetta Vialli ci accompagna nella Vienna di cent'anni fa per raccontarci le ferite che la guerra, finita da poco, ha lasciato nell'anima dei personaggi.

Dove sei è un racconto che procede per sottrazione; la storia è piuttosto scarna con brevi dialoghi e sequenze lente interrotte da improvvisi flashback. È la ricerca, da parte di una donna di nome Serafine, di un uomo, un soldato, il padre di sua figlia, sparito tra le macerie della grande guerra.

Nell'introduzione al volume, Emilio Varrà paragona *Dove sei* a una tela composta da pochi fili, la cui forma è data principalmente dalle «cavità, i buchi che la compongono e che davvero gli danno forma»³⁰. Se nell'edizione non è specificata la matrice biografica del racconto, è stata la stessa autrice, poco prima l'uscita del libro, a rendere chiara l'origine della storia, affermando: «Questo libro è un racconto lungo o un romanzo breve a fumetti. La sua gestazione è durata almeno due anni, fatti di ricerche archivistiche, scrittura e disegno. È la storia quasi vera di Serafine Plannger, la mia bisnonna nata 130 anni fa in Tirolo» (dalla pagina facebook dell'autrice). Subito dopo la pubblicazione del volume, l'autrice ha inoltre reso pubblici i riferimenti utilizzati nel suo lavoro, raccontando del viaggio di ritorno in Tirolo nei luoghi nati della bisnonna alla ricerca di materiali d'archivio. Per il suo carattere ibrido e frammentato, il racconto di Vialli si inserisce nella categoria delle finzioni biografiche, che Castellana definisce come: «una finzione narrativa [...] incentrata sulla vita di una persona reale, distinta dall'autore

²⁹ S. GARAGNANI, *Mor. Storia per le mie madri* cit., pp. 52-53.

³⁰ E. VARRÀ, *Introduzione* a B. VIALLI, *Dove sei*, Sigaretten, Bologna 2021, n.p.

[...] ridotta a pochi momenti significativi»³¹. Trattandosi di un testo basato principalmente sulle storie tramandate in famiglia e in mancanza di materiale documentario, Vialli si affida all'astrazione mettendo in primo piano la frammentarietà della memoria³² attraverso una tecnica che McCloud chiama "iconic abstraction":

when you look at a photo or a realistic drawing of a face, you see it as the face of another. But when you enter the world of the cartoon, you see yourself...the cartoon is a vacuum into which our identity and awareness are pulled, an empty shell that we inhabit which enables us to travel in another realm. We don't just observe the cartoon, we become it³³.

Lo stile pittorico di Vialli iconizza alcuni momenti fatali della vita della sua antenata (la storia d'amore con il soldato, il viaggio, il parto), mostrandone a malapena il volto. Allo stesso modo, il bisnonno mai conosciuto non si vede mai in volto, ma è rappresentato da una doppia pagina piena di fotografie di soldati della Prima guerra mondiale. Come nota ancora McCloud: «By stripping down an image to its essential "meaning", an artist can amplify that meaning»³⁴. Ciò che emerge nel testo è che l'autrice non sia interessata ad agganciare il lettore in supposizioni e non presenti risultati, ma piuttosto, fornendo alla narrazione un grado molto alto di generalizzazione si chieda se ci sia davvero qualcosa da scoprire nel passato. Come nota ancora Varrà:

[...] quel che più conta è l'impressione che all'autrice non interessi procedere così per solleticare il lettore o per agganciarlo nella rete delle supposizioni: non è un codice cifrato questa storia, né un enigma da risolvere, piuttosto l'interrogativo se ci sia davvero qualcosa da dire. In questo i disegni, con la sinuosità delle figure e la delicatezza con cui tracciano i volti e i paesaggi, possono tradire: non è una dolce malinconia che sono chiamati a esprimere [...] piuttosto la durezza cruda che viene dalla consapevolezza di essere soli, di non poter mai davvero trovare una comunicazione con gli altri, di non potere tessere davvero una tela. [...] In questo modo il racconto, che nasce da una memoria storica e familiare insieme, ottiene il difficile risultato di trascendere se stesso e si fa universale, riguarda noi e l'umano tutto³⁵.

³¹ R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, p. 37.

³² Sulla rappresentazione della frammentarietà della memoria nel graphic memoir, Cfr. E. EL REFAIE, *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*, University Press of Mississippi, Jackson 2012.

³³ S. MCCLOUD, *Understanding Comics* cit., p. 30.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ E. VARRÀ, *Introduzione* a B. VIALLI, *Dove sei, Sigaretten*, Bologna 2021, n.p.

Emotional truth

Nella postfazione a *Mor. Storia per le mie madri*, Maura Gancitano scrive:

Ogni persona deve fare i conti con una storia che non ha scelto, ma di cui è frutto. Da cui può scegliere di allontanarsi, ma in cui affonda le radici. In un modo o nell'altro dovrà farci i conti, perchè sarà comunque parte della sua identità. E può essere molto difficile, specie se è una storia piena [...] di cose che sono scomparse insieme alle persone che le hanno vissute. [...] Lo scopo è [...] far emergere alla memoria, restituire, fare in modo che venga dato un senso a cose che – apparentemente lo hanno perduto. [...] [I]n fondo, è vero che “il discorso accade tra le pieghe delle cose”, e non sta tanto nella capacità di sviscerare i fatti per come sono andati davvero [...] Le verità famigliari sono sempre parziali, eppure vanno raccontate anche quando non si sa tutto, anche se rimangono delle lacune, perché raccontare significa dare dignità, nonostante la complessità possa sembrare inestricabile e ineffabile³⁶.

Posizionandosi in quella «dimensione interstiziale tra individuale e universale»³⁷ e seguendo una temporalità affettiva, i tre *graphic memoir* presi in esame si fanno canto di riconciliazione e di catarsi con il passato valorizzandone le inevitabili incongruenze e delineando i contorni di una «emotional truth»³⁸. Per la sua impostazione multimodale, il potere del *graphic memoir* non sta tanto nel rifiutare una netta distinzione tra fatti e finzione, quanto nell'unire i due concetti «to suggest that fact and truth telling have little to do with reference. Instead, here they rest, at least in part, in openly confronting that the real, the remembered, and the subjective share center stage with fictional creativity»³⁹.

³⁶ M. GANCITANO, *Postfazione*, in S. GARAGNANI, *Mor. Storia per le mie madri* cit., p. 362.

³⁷ E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo* cit., p. 6.

³⁸ C. HATFIELD, *Alternative Comics: An Emerging Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2005, p. 113.

³⁹ N. PEDRI, *Graphic Memoir: Neither Fact Nor Fiction* cit., p. 133.

ROSSANA CHIANURA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA)

LA VOCE DI CARLÍN: IBRIDAZIONE TRA MEMORIA E FICTION NE *I SANSÒSSI* DI AUGUSTO MONTI

Uscito nell'edizione definitiva einaudiana soltanto nel 1963, il romanzo I Sansòssi di Augusto Monti ha in realtà una lunga gestazione a partire dal primo dopoguerra: nato dalla volontà dell'autore di raccontare la storia del padre, il testo si è espanso nelle successive edizioni (1934, 1935, 1949) fino a comprendere le vicende degli avi di quest'ultimo, risalenti all'epoca napoleonica. In virtù di queste caratteristiche, il testo può essere inquadrato a prima vista nel genere delle memorie di famiglia, recentemente categorizzato da Abignente (2021). Con questo intervento si propone di inquadrare da vicino la figura ambivalente del narratore, continuamente oscillante tra l'uso di una terza persona autoriale (che guarda dall'esterno i personaggi della propria famiglia) e la dimensione fattuale di un io narrante che ricorda a partire dal proprio vissuto. A partire da queste considerazioni di natura narratologica si passerà ad esaminare le potenzialità ibride del testo, mostrandone i diversi tassi di fnzionalità e la compromissione con atmosfere e modelli di caratterizzazione dei personaggi provenienti dalle Confessioni nieviane.

Storico docente di letteratura italiana al liceo Massimo d'Azeglio di Torino, antifascista¹, Augusto Monti (1881-1966) è stato autore di saggi di taglio pedagogico², assiduo collaboratore della rivista gobettiana «La Rivoluzione

¹ Monti fu arrestato nel 1935 e condannato a cinque anni di reclusione; ne scontò tre, fra il 1935 e il 1938, nel carcere romano di Regina Coeli e nel penitenziario di Civitavecchia. Una parte dello scambio epistolare tra Monti e la figlia Luisa durante questo periodo è stata pubblicata da Einaudi nel 1977 (cfr. A. MONTI, *Lettere a Luisotta*, Einaudi, Torino 1977).

² Cfr. ID., *Scuola classica e vita moderna* [1923], Einaudi, Torino 1968; sulla sua esperienza di docente ed educatore Cfr. anche ID., *I miei conti con la scuola: cronaca scolastica italiana del secolo XX*, Einaudi, Torino 1965. Suo alunno al liceo D'Azeglio fu, tra gli altri, anche Cesare Pavese, con cui il rapporto fu particolarmente conflittuale (ivi, pp. 251 e sgg.).

liberale» (1922-1925)³ e, a partire dai cinquant'anni, anche scrittore di romanzi. Oltre a *I Sansòssi* (1963), Monti dà alle stampe sempre per Einaudi altri due romanzi e un libro per ragazzi, rispettivamente *Vietato pentirsi* (1956), *Ragazza 1924* (1961) e *Le storie di Papà* (1965). Si tratta di testi decisamente periferici all'interno della produzione narrativa degli anni Sessanta, la cui marginalità nel campo letterario del decennio può emergere già solo dando un rapido sguardo alle opere pubblicate nello stesso anno dei *Sansòssi*, il romanzo di Monti più conosciuto: solo nel 1963, infatti – anno, tra l'altro, fondativo per la neoavanguardia italiana – escono *La giornata di uno scrutatore*, *Marcovaldo*, *ovvero le stagioni in città*, *Il consiglio d'Egitto* e la prima edizione di *Fratelli d'Italia*.

Viene pubblicato, inoltre, anche un testo che, pur condividendo con *I Sansòssi* più di qualche aspetto dal punto di vista della costruzione narrativa, supera di gran lunga, per complessità d'analisi e impostazione del punto di vista, il romanzo di Monti, cioè *Lessico familiare* (1963), testo inquadrato da Elisabetta Abignente nel sottogenere delle memorie di famiglia⁴. I due romanzi, quello di Ginzburg e quello di Monti, possono essere visti come manifestazioni testuali, naturalmente diversissime, di uno stesso sottogenere e, più nello specifico, di una particolare declinazione della categoria studiata da Abignente, quella delle *memorie di famiglia di tipo testimoniale*, cioè di «storie di famiglia che ricostruiscono il vissuto dell'autore», che «si fondano quasi sempre esclusivamente sulla testimonianza diretta o su fonti orali» e in cui «prevale una focalizzazione interna»⁵, quella propria di un narratore di tipo omodietico.

I Sansòssi, pur mostrando una solida base testimoniale, può essere in effetti più efficacemente collocato a metà strada tra il sottoinsieme appena descritto e la seconda tipologia individuata da Abignente, quella delle *memorie di famiglia di tipo documentario*, per l'ampiezza dell'arco cronologico rappresentato (circa un secolo) e per un maggiore ricorso – s'intende, maggiore rispetto al *Lessico* – a strategie tipiche della fiction⁶. Prima di saggiare questi aspetti attraverso una breve analisi dello statuto del narratore, sarà

³ Cfr. N. BOBBIO, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)* [1977], Einaudi, Torino 2002, pp. 54-59.

⁴ E. ABIGNENTE, *Rami nel tempo. Memorie di famiglia e romanzo contemporaneo*, Donzelli, Roma 2021. Sul romanzo di Natalia Ginzburg cfr. pp. 131-142.

⁵ Ivi, pp. 25 e 50.

⁶ Qui mi baso naturalmente sulle riflessioni della stessa studiosa riguardo allo «spazio concesso all'invenzione nella ricostruzione delle vicende familiari narrate, che può andare da un massimo di fedeltà e aderenza alle fonti», ed è il caso, appunto, di *Lessico familiare*, a un massimo di allontanamento dalla verità storica», come in *Harmonia Caelestis* di Peter Esterhazy (ivi, pp. 104-112).

utile soffermarsi brevemente sull'articolazione interna dei *Sansòssì*, che riflette specifiche fasi di una lunga storia compositiva e editoriale.

Il testo ripercorre la storia del padre dell'autore, Bartolomeo, decimo figlio di Carlo Monti e Margherita dei Toso, nato nel 1831 a Monastero Bormida, nelle Langhe piemontesi. L'arco narrativo, pertanto, sfiora a monte la storia dei genitori e di altri parenti di quest'ultimo, per poi concentrarsi sul rapporto tra Bartolomeo e il suo ultimo figlio, quarto dei figli nati dal secondo matrimonio, che nei *Sansòssì* non compare col nome di Augusto, ma con quello di Carlín, nato, come l'autore, nel 1881. L'arco temporale rappresentato va grossomodo dai primi decenni dell'Ottocento al 1917, anno in cui muore Bartolomeo: si tratta, dunque, di circa un secolo di storia italiana e piemontese, percorso attraverso le vicende di due generazioni (quasi tre) e per fasi salienti ritratte dal punto di vista della cronaca familiare (fra le più rilevanti, l'impatto della figura di Napoleone nella formazione del piccolo Bartolomeo e sulla cittadina di Monastero Bormida, all'epoca del dominio napoleonico⁷; i trasferimenti della famiglia Monti, di cui l'ultimo a Torino, quando Carlín ha tre anni; la formazione di Carlín, a scuola e fuori da scuola, fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in una fase di grandi trasformazioni sociali e economiche per il paese).

La traiettoria diegetica del testo, dunque, coincide con la storia di un gruppo familiare. Tuttavia, il titolo del romanzo non fa riferimento all'identità collettiva dei Monti: «sansòssì», infatti, è un'espressione dialettale usata da Bartolomeo in riferimento a se stesso «che vuol dire, sì: gaio, spensierato, come il *sans-soucis* dei Francesi», ma anche e soprattutto «sventato, incosciente, irresponsabile»⁸. Il padre di Carlín è, cioè, un *sansòssì* dal momento in cui, vedovo con tre figli, decide di trasferirsi, nel 1884, a Torino in cerca di fortuna:

Papà lo diceva di sé, come a muoversi rimprovero dell'incoscienza con cui s'era buttato in quel mare, lui vecchio con tre bambini, aggrappato a quei quattro rottami: [...] senza un pensiero al mondo per l'abisso che sotto gli vaneggiava. *Sansòssì*: il

⁷ Cfr. i primi due capitoli del romanzo, *Nelle Langhe la «morgue» (boria) francese la chiamavano «morba»* e *Napoleon Prim*, in cui Napoleone è piuttosto una figura mitica e fantastica, ritratta attraverso il filtro della grande fascinazione che esercitava sul padre dell'autore quando era piccolo: «Papà, che piccino aveva veduto ancora, per quei borghi nelle due valli di Bormida, dei vecchioni in codino e calzoni corti, quei codini che Napoleone aveva scorciati, quei calzoni che Napoleone aveva allungati, chissà quanta gente aveva conosciuta e praticata che proprio era vissuta ai tempi di Napoleone. Quale mai era stata la famiglia, per quelle Langhe, a cui Napoleone non avesse portato via un figliolo?».

⁸ A. MONTI, *I Sansòssì*, Einaudi, Torino 1963, p. 364.

fanciullo incolpevole che scherza col fuoco e ride del pericolo, la vita raccomandata a un filo: e sempre gli va bene [...]»⁹.

A partire dall'uso specifico della parola da parte del padre, il narratore Carlín ipotizza che in Italia esista «tutta una classe sociale»¹⁰ individuata dallo stesso temperamento di Bartolomeo, ossia da un miscuglio di ignoranza, avventatezza, inesperienza e ingenuità, i cui effetti sono comunemente intesi però, a chi giudichi la Storia superficialmente, in fin dei conti risolutivi, anche se in modo rocambolesco. Il titolo del romanzo, pertanto, non si riferisce al padre dell'autore, ma a un vero e proprio gruppo sociale, con cui si vuole indicare un aspetto specifico del carattere nazionale. Raccontare la storia di Bartolomeo – prima studente, soldato e poi mugnaio sempre fallito, poi padre avventato con pochi mezzi, diviso tra manie di grandezza e scarso buonsenso – vorrà dire raccontare la storia di un'intera collettività e quindi della nazione.

Un testo con lo stesso titolo dell'edizione einaudiana del 1963 esce, in realtà, già nel 1929: si tratta della prima parte di una trilogia, che verrà completata da *Quel Quarantotto* (1934) e *L'iniqua mercede* (1935), che danno conto di un'epoca più remota rispetto a quella ritratta nel primo romanzo, a cavallo tra la Restaurazione e i moti risorgimentali, quando Bartolomeo è bambino e poi adolescente¹¹. Questi tre romanzi confluiranno in *Tradimento e fedeltà* (1949) pubblicato da Einaudi e articolato, appunto, in tre sezioni che rispettano l'andamento non cronologico della trilogia. Nel 1963, infine, Monti ridistribuisce la materia narrativa in modo tale che si snodi «non più secondo l'ordine delle antecedenti pubblicazioni, ma secondo l'ordine cronologico»¹² degli eventi, e, soprattutto, inserisce come nuovi capitoli scritti usciti nel frattempo altrove, che spingono le vicende oltre il limite temporale della prima infanzia del narratore, di cui a questo punto vengono raccontati il periodo di formazione scolastica e universitaria, il matrimonio e la partenza per la Prima guerra mondiale¹³.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 365.

¹¹ Cfr. A. MONTI, *I Sansòssi (gli spensierati): cronaca domestica piemontese del secolo 19*, Ceschina, Milano 1929; ID., *Quel Quarantotto!*, Ceschina, Milano 1934; ID., *L'iniqua mercede*, Ceschina, Milano 1935.

¹² Cfr. *Nota dell'Autore*, in A. MONTI, *I Sansòssi* cit., p. 753.

¹³ *Ibidem*. I capitoli xxv e xxviii, ad esempio, intitolati rispettivamente *Dai «sabati» di Arturo Graf alle Vespe di Aristofane* e *Return from London 1908* erano già comparsi sulla rivista fiorentina «Il Ponte», il primo nel dicembre del 1954 (e con titolo *Ricordi universitari*) e il secondo nel dicembre del 1951. Sulle diverse fasi editoriali del romanzo cfr. G. TESIO, *Augusto Monti e le edizioni dei «Sansòssi»*, in «Il lettore di provincia», VII (1976), n. 21, pp. 29-38.

Possiamo distinguere, pertanto, due fasi di elaborazione dell'opera. Nella prima fase, quella della trilogia (1929-1935) e della prima edizione einaudiana (1949), la narrazione ruota principalmente attorno alla storia del padre Bartolomeo, dei suoi genitori e antenati e della primissima infanzia del narratore Carlín, la cui funzione si limita a quella di personaggio-collettore dei racconti del padre. Nella seconda fase, il narratore sottrae gradualmente il ruolo di protagonista alla figura di «Papà» – così come viene chiamato Bartolomeo – che infatti «subisce una degradazione», «diventa una caricatura»¹⁴ man mano che «l'esperienza di vita del figlio [...] viene intrecciandosi e variamente contrapponendosi al modello esistenziale incarnato» dal genitore¹⁵. L'edizione del 1963, pertanto, può essere visualizzata come un testo bicefalo in cui le due fasi di elaborazione del romanzo finiscono per convivere: una parte consistente, circa i $\frac{3}{4}$, può effettivamente essere avvicinata, per forme e contenuto, al genere delle memorie di famiglia; mentre l'ultima parte, circa $\frac{1}{4}$ del romanzo, sembra più rispondere all'esigenza, evidentemente subentrata più avanti nel percorso dell'autore, di stendere una sorta di autobiografia intellettuale.

Questo stato di cose può in parte spiegare la fisionomia ambivalente del narratore dei *Sanssòssi*, che lungo tutto il romanzo oscilla continuamente tra l'uso di una terza persona autoriale che finzionalizza la memoria del padre e guarda dall'esterno i personaggi e la dimensione fattuale di un io narrante che ricorda a partire dal proprio vissuto. Probabilmente questa oscillazione è dovuta, almeno per i $\frac{3}{4}$ del testo, allo statuto di genere delle memorie di famiglia, che poggiano su un'ibridazione, diversamente graduata a seconda dei casi, tra il discorso fattuale e la fiction. Nell'ultimo quarto del testo questa oscillazione viene rimodulata nel senso di un uso sempre più frequente della prima persona, dovuto alla particolare flessione tematica di questa sezione.

Un primo incontrovertibile indizio di fiction nei *Sanssòssi* è dato dal fatto di poter individuare un narratore la cui identità è distinta dalla persona reale dell'autore: quest'ultimo, infatti, si chiama Augusto Monti, invece il narratore si chiama Carlín.

Procedendo nella lettura, inoltre, è piuttosto evidente che i ricordi, del narratore come del padre, sono stati rielaborati attraverso gli strumenti

¹⁴ M. GUGLIELMINETTI, *Augusto Monti scrittore*, in *Augusto Monti maestro di laicismo e di democrazia*, Atti del Convegno di Studio (Asti, 17 maggio 1980), a cura del Comitato regionale piemontese della Federazione nazionale insegnanti scuole medie, Torino 1981, p. 79.

¹⁵ A. FERRARIS, «Storia» e «poesia» nell'universo narrativo de I *Sanssòssi di Augusto Monti*, in G. TESIO (a cura di), *Augusto Monti nel centenario della nascita*, Atti del Convegno di Studio (Torino-Monastero Bormida, 9-10 maggio 1981), Centro studi piemontesi, Torino 1982, p. 133.

propri di un'opera di finzione: essi, cioè, sono stati riarrangiati innanzitutto per dare corpo a un certo ordine narrativo, mentre altrettanto manifeste sono le strategie intervenute nella caratterizzazione di ambienti e personaggi, che nel testo risultano particolarmente finzionalizzati. Ciò emerge chiaramente leggendo un brano estratto dal capitolo quarto, *Il campanile di Ponti*, in cui il narratore racconta dell'infanzia del padre, all'epoca aiutante del fratello prete.

L'ambiente della canonica è rappresentato come una specie di guscio che protegge il piccolo Bartolomeo dal mondo filtrandone l'esperienza:

la canonica sul poggio era [...] per chi vestisse l'abito, calda tettoia e taverna ristoratrice tutt'assieme. Vi arrivavano quegli strani visitatori dagli abiti antichi e dagli spiriti più antichi ancora; venivano sostavano ripartivano; ed era per essi che gli abitanti della canonica, senza mai muoversi di là, avevan notizie di tutto universo il mondo. [...] e più di tutti portati in palmo di mano i frati mendicanti [...] Poveri come ratti, ma qualche cosa di buono per il fratellino del parroco dal fondo di quelle bisacce estraevano sempre. [...] ma il dono più gradito che gli potessero fare, era quello [...] di raccontargli una storia¹⁶.

È inevitabile che una descrizione di questo tipo non faccia pensare a un altro guscio, e cioè al castello di Fratta delle *Confessioni* nieviane e all'atteggiamento dei suoi abitanti¹⁷, che vivono in un isolamento fantastico, «a somiglianza degli dei di Epicuro, in un grandissimo concetto della propria importanza»¹⁸. Anche la canonica si ingigantisce nel ricordo: è, infatti, il luogo dove tutto ciò che è importante accade, «il fulcro del mondo incantato di Bartolomeo»¹⁹, che si distacca sempre più dalla persona reale, dalla figura di «Papà», e si avvicina piuttosto a un vero e proprio personaggio di finzione, di cui il narratore riporta pensieri e sensazioni e il cui modello è proprio il protagonista delle *Confessioni*.

La canonica è visitata principalmente da religiosi, mentre il castello di Fratta è spesso raggiunto da cavalieri in viaggio («una brigata mista di beoni, di scioperati, di furbi e di capi ameni» che passano «la loro vita in caccie in contese in amorazzi e in cene senza termine») ²⁰. Gli eccentrici visitatori hanno in entrambi i casi la funzione di rompere l'isolamento del luogo e di

¹⁶ A. MONTI, *I Sansòssi* cit., pp. 80-81.

¹⁷ Questo aspetto è già notato in A. FERRARIS, «Storia» e «poesia» nell'universo narrativo de *I Sansòssi di Augusto Monti* cit., p. 136.

¹⁸ I. NIEVO, *Le Confessioni di un Italiano*, Rizzoli, Milano 2020, p. 125.

¹⁹ A. FERRARIS, «Storia» e «poesia» nell'universo narrativo de *I Sansòssi di Augusto Monti* cit., p. 136.

²⁰ I. NIEVO, *Le Confessioni di un Italiano* cit., p. 41.

metterlo in contatto con un mondo altrettanto angusto, le cui dinamiche sociali sono in fondo prive di interesse agli occhi degli autoctoni: per la comunità di Fratta, ad esempio, «il resto del mondo» è solo un «pascolo alla curiosità», un «teatro»²¹; allo stesso modo nei *Sansòssi* «la canonica è tutto, la vita di laggiù non è nulla, per loro»²².

Ma l'«evidente reminiscenza nieviana»²³ del testo di Monti è saldamente ipotizzabile a partire da un elemento più importante forse già notato dal lettore, ossia l'uso del nome Carlín per il narratore, con cui si intende evocare una somiglianza tra l'epopea di Carlino Altoviti e quella del narratore dei *Sansòssi*²⁴. Entrambi i testi, in fondo, sono incentrati sulla rappresentazione dell'attraversamento di alcune soglie epocali: nel romanzo di Monti si tratta del passaggio da una sorta di proto-modernità piemontese alla modernità dello stato italiano unificato e poi industrializzato all'inizio del Novecento; nelle *Confessioni*, le soglie significative sono più remote (la fine dell'Ancien Régime e l'ingresso nell'età moderna delle Rivoluzioni).

La figura di Carlín, come si è già detto, è interessata da un'ulteriore complicazione: lo sdoppiamento tra un narratore eterodiegetico, che usa la terza persona riferendosi a Carlín come ad un personaggio e un narratore-testimone che dice "io" e che stabilisce un patto di lettura chiaro con il lettore, fondato sulla testimonianza del vissuto. Nel testo, la terza e la prima persona si avvicinano in modo piuttosto ondivago:

Come fu vero pure che Carlín, quando fu fatto più grande [...] di questa faccenda della *morba* volle farsi un'opinione che fosse la sua, e [...] si trovò, purtroppo, in disaccordo con Papà. Per me i comportamenti e le inclinazioni di cui Papà diceva parlando della famosa *morba* [...] non erano affatto una cosa singolare [...] né propria di noialtri Monti, ma non eran altro invece che i consueti sintomi della solita indisposizione che ordinariamente si manifesta in tutti i ceti sociali più umili, quando [...] giungono alla consapevolezza dell'esistenza propria e alla curiosità dell'esistenza altrui²⁵.

²¹ Ivi, p. 98.

²² A. MONTI, *I Sansòssi* cit., p. 87.

²³ A. FERRARIS, «Storia» e «poesia» nell'universo narrativo de *I Sansòssi* di Augusto Monti cit., p. 136.

²⁴ La ripresa, tuttavia, appare piuttosto fuori fuoco: di fatto, nei *Sansòssi*, il ruolo di personaggio-spia delle vicende di un'epoca piuttosto estesa non è proprio di un solo protagonista, ma è condiviso da Bartolomeo e Carlín, da padre e figlio: grazie al primo è possibile risalire all'epoca del dominio napoleonico e agli avvenimenti che precedono e seguono l'Unità d'Italia; grazie alle vicende del secondo l'autore può raccontare un blocco consistente del fermento culturale primonovecentesco e soprattutto l'entrata in guerra.

²⁵ A. MONTI, *I Sansòssi* cit., p. 20.

Esistevano in casa nostra ricordi di lei: un cero inghirlandato, una madonnina di porfido in trono, una corona del rosario: li serbò Pietro con sé, invece del legittimo erede Carlín. Prima Carlín era piccolo: li avrebbe sciupati [...] li avrebbe perduti. Poi sposatosi Pietro di quelle memorie s'innamorò la donna sua; e, morto lui [...] come potevo io privar la vedova di quel tesoro? Glielo lasciai²⁶.

Il primo brano è incentrato sulla spiegazione della parola «morba», una corruzione del francese *morgue*, che il padre Bartolomeo usava a proposito della madre Margherita per indicare «sussiego, boria, fasto, ma anche signorilità [...]»²⁷; all'illustrazione del significato del termine segue l'opinione dell'io narrante ormai adulto, che si distacca dall'interpretazione paterna. Nel secondo brano, invece, il narratore menziona i pochi oggetti rimasti in famiglia tra quelli appartenuti alla madre, la seconda moglie di Bartolomeo. In entrambi i casi, alla terza persona segue quasi immediatamente una prima persona che afferma la propria diversità di vedute rispetto agli schemi mentali ereditati o le proprie decisioni rispetto a uno stato di cose. Lo scioglimento nella prima persona, pertanto, sembra riguardare segmenti non casuali del romanzo, incentrati sui momenti di definizione della personalità di Carlín in rapporto ai membri della famiglia.

Il narratore dei *Sansòssi*, insomma, istituisce un patto con il lettore dai tratti incostanti. La funzione di un tipico narratore-testimone, che rielabora il ricordo personale e i racconti del padre è complicata dalla coesistenza di diverse strategie che impattano sulla piena referenzialità di ciò che viene raccontato: innanzitutto, per il tentativo di emulare, soprattutto nella prima parte del romanzo, alcune atmosfere delle *Confessioni*, da cui provengono ambienti e modelli di caratterizzazione dei personaggi; in seconda battuta e in modo trasversale al testo, per la continua oscillazione tra un narratore eterodiegetico che penetra agevolmente nel discorso mentale dei personaggi e un narratore omodiegetico che invece affiora ogniqualvolta la narrazione si sposti sulla formazione della personalità intellettuale dell'autore.

²⁶ Ivi, p. 259.

²⁷ Ivi, p. 15.

GIANLUCA ESPOSITO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

*DIE ENTDECKUNG DER LANGSAMKEIT (LA SCOPERTA DELLA LENTEZZA, 1983) DI STEN NADOLNY
TRA FINZIONE E STORIOGRAFIA*

Il contributo investiga il rapporto con le fonti storiche del romanzo La scoperta della lentezza di Sten Nadolny. Nello specifico, accanto a una breve riflessione teorica sulla finzione biografica come genere che per sua natura condensa fatti storici e finzione narrativa, il contributo offre una panoramica delle principali diversioni che l'autore tedesco ha compiuto nel narrare la vita dell'esploratore britannico John Franklin (1786-1847). A partire dalle fonti biografiche, Nadolny ha plasmato una figura letteraria la cui vicenda resta molto fedele ai 'fatti'; elementi di finzione riguardano quindi aspetti psicologici più intimi e personali, e pertanto descritti meno accuratamente dalle fonti, così come periodi della vita scarsamente documentati, che hanno permesso di introdurre avvenimenti di finzione in una biografia altrimenti fedelmente riportata.

1. Per sua natura un genere ibrido, la finzione biografica (in tedesco *fiktionale Biographie*, in inglese *biofiction*) è una forma di narrazione in cui la vita di personaggi storici, o comunque di figure più o meno popolari e rintracciabili nella storiografia, viene raccontata utilizzando meccanismi propri della narrativa di finzione. Nonostante il genere abbia avuto la maggiore fioritura e soprattutto legittimazione teorica a partire dagli anni '80 e '90 del secolo scorso, ponendosi in stretta relazione alla narrativa postmodernista, esso è rintracciabile sia prima che dopo tale periodo¹.

Un personaggio storico diventa finzione quando, inserito in un testo letterario, fa o pensa cose o non attribuibili con certezza alla sua controparte reale² oppure deliberatamente “false” (cioè prive di un referente extratestuale, vale a dire una fonte storica), ma che non si distaccano eccessivamente

¹ Cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, pp. 19-23.

² Ivi, p. 25.

dal contesto storico a cui presumibilmente appartiene, in modo da mimetizzare le informazioni finzionali tra quelle con fondamento storiografico. Tendenzialmente, la finzione si manifesta in azioni, pensieri o descrizioni del personaggio che non sono presenti nelle fonti storiche (o rappresentano una libera rielaborazione di esse), ma che mantengono un certo grado di plausibilità, inducendo il lettore a non rompere la temporanea sospensione dell'incredulità durante la fruizione dell'opera. Questa referenzialità tra l'opera narrativa e il 'mondo reale' permette all'opera la sua creatività, ponendosi su un piano ibrido come testo che elabora contemporaneamente, e spesso impercettibilmente, realtà e finzione, sovrapponendole. Nonostante l'autore di biofiction abbia la possibilità di giocare con le fonti (sia storiche che soprattutto biografiche), una delle componenti essenziali del genere è quella di non squarciare eccessivamente il velo del verosimile, in quanto spingersi oltre romperebbe il patto con il lettore, poiché, come afferma Lackey, «an immersion in the factual and the empirical is a central component in biofiction»³.

In tale contesto, un campo di ricerca che può rivelare una grande produttività è senza dubbio la ricostruzione delle fonti storiche e soprattutto biografiche che gli autori hanno adoperato, al fine di permettere l'analisi delle finzioni biografiche su due piani, quello dell'aderenza storica e quello del contenuto spiccatamente di finzione, frutto dell'immaginazione dell'autore, volta a riempire i vuoti delle fonti storiografiche o a stravolgere quest'ultime. Con Nünning, del resto, uno degli sforzi interpretativi più ardui per il lettore è quello di riconoscere cosa in una finzione biografica sia appunto pura finzione e cosa no:

Der hybride Charakter der fiktionalen Dichterbiographie beruht darauf, daß der literarische Entwurf der Lebensgeschichte eines Autors eindeutig als Fiktion gekennzeichnet ist, aber zugleich auf das Geschichtswissen des Lesers bezogen ist, wobei das gesicherte [geschichtliche, G.E.] Datenmaterial frei ergänzt und literarisch umgeformt wird⁴.

³ M. LACKEY, *Biofiction: An Introduction*, Routledge, New York-London 2021, p. 35 – «L'immersione nel fattuale e nell'empirico è una componente centrale della *biofiction*» (trad. it. di G.E.).

⁴ A. NÜNNING, *Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion – Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres*, in C. VON ZIMMERMANN (a cura di), *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellung in Roman, Drama und Film seit 1970*, Narr, Tübingen 1999, p. 19: «Il carattere ibrido della biografia finzionale di un poeta si basa sul fatto che il racconto letterario della vita di un autore è chiaramente contrassegnato come finzione, ma allo stesso tempo è legato alla conoscenza della storia da parte del lettore, per cui i dati certi [storici, G.E.] sono liberamente integrati e trasformati letterariamente» (trad. it. di G.E.).

Anche se nello specifico Nünning si riferisce alla finzione biografica riguardante la vita di poeti e autori, questa osservazione è valida per la finzione biografica *tout court*. Al lettore viene infatti richiesta una competenza storica non sempre auspicabile, vista la varietà del pubblico a cui le opere contemporanee si rivolgono e, soprattutto, tenendo conto della disparità di popolarità dei personaggi trattati. Da qui nasce la necessità di integrare l'analisi delle fonti storiografiche ai fini dell'interpretazione della finzione biografica, in quanto altrimenti verrebbe meno la consapevolezza nel lettore di cosa sia finzione e cosa no. Le finzioni biografiche, infatti, generalmente trattano materia finzionale e materia storiografica in maniera simile, rendendo impossibile a priori stabilire cosa è storico e cosa è fiction. Riconoscere tale mescolanza di elementi storici e finzionali, inoltre, permette generalmente anche di spiegare la funzione dei cambiamenti della biografia posti in essere dall'autore, contribuendo in maniera determinante all'interpretazione e all'attribuzione di significato di ampie porzioni testuali. Tali cambiamenti, infatti, hanno spesso lo scopo di veicolare il messaggio poetico.

2. Nel caso di questo contributo, l'obiettivo è quello di delineare le divergenze principali tra fonti storiche e testo letterario nel romanzo *Die Entdeckung der Langsamkeit* (*La scoperta della lentezza*, 1983) di Sten Nadolny. L'opera, mescolando elementi di finzione e fatti storici, ripercorre la biografia di Sir John Franklin (1786-1847), ufficiale ed esploratore della marina britannica, a partire dalla fanciullezza trascorsa in un piccolo villaggio nella campagna inglese sino alla morte, avvenuta durante la ricerca del Passaggio a Nord-Ovest.

Come suggerito dal titolo, il tema principale del romanzo è quello della lentezza, caratteristica non considerata nella sua accezione negativa, ma come qualità positiva e valore. Lentezza in questo romanzo significa, tra le altre cose, prendersi il proprio tempo e non lasciarsi condizionare dai ritmi che il mondo circostante e la società in qualche modo impongono. Alla luce di questa chiave di lettura, la *Entdeckung der Langsamkeit*, come evidenziato da Kohpei⁵, si colloca chiaramente nel filone di quelle opere in lingua tedesca che, prendendo le mosse dalla *Dialektik der Aufklärung* di Horkheimer e Adorno, giudicano le esistenti concezioni di progresso come riduttive, in quanto limitanti il loro sguardo allo sviluppo economico e tecnico, denunciando la disumanità di un'idea di progresso basata primariamente su questi parametri.

⁵ R. KOHPEISS, *Sten Nadolny, Die Entdeckung der Langsamkeit: Interpretation*, Oldenbourg, München 1995, p. 7.

Storico di formazione, con un dottorato di ricerca conseguito nel 1976 presso la Freie Universität di Berlino, Sten Nadolny scrive una finzione biografica la cui peculiarità è quella di riportare in maniera quanto mai precisa gli avvenimenti vissuti dal protagonista, inserendo la finzione solo nella narrazione del profilo psicologico ed emozionale del personaggio e in quegli archi temporali tralasciati dal biografo. È così che il John Franklin di Nadolny diventa “lento” rispetto al mondo che lo circonda, in aperta polemica con la velocizzazione e la tecnicizzazione della società.

La fonte primaria utilizzata dall'autore, per sua stessa ammissione⁶, è *The life of Sir John Franklin*, opera scritta dal biografo e giornalista britannico Henry Duff Traill (1842-1900), pubblicata nel 1896 presso l'editore Murray di Londra. La trama del romanzo resta generalmente fedele all'opera biografica di Traill, manifestando numerose connessioni anche con la struttura. Di seguito alcuni esempi esplicativi rintracciabili dal confronto tra la fonte biografica primaria e il romanzo⁷.

Vista la fama di cui John Franklin godeva quando Traill scrisse l'opera biografica, obiettivo del biografo non fu quello di raccontare le gesta dell'esploratore, abbondantemente conosciute al pubblico, ma di cercare di dipingere un ritratto quanto mai veritiero di Franklin.

What Franklin did may be sufficiently well known to his countrymen already. What he was – how kindly and affectionate, how modest and magnanimous, how loyal in his friendships, how faithful in his allegiance to duty, how deeply and unaffectedly religious – has never been and never could be known to any but his intimates. But that knowledge ought not to be confined to them⁸.

Nel delineare lo scopo della sua opera, Traill offre già dalla prefazione interessanti spunti per questa analisi. Il Franklin di Nadolny condivide con quello di Traill molte caratteristiche come la modestia e la lealtà menzionate sopra, ma decisamente non sembra così religioso. Piuttosto, il suo modo di pensare appare razionale e mai sono fatti espliciti riferimenti a una fede personale e sincera del protagonista, ma al contrario ci sono flebili accenni

⁶ S. NADOLNY, *Die Entdeckung der Langsamkeit*, Piper Taschenbuch, München 2017⁹⁴, p. 375.

⁷ Il confronto qui proposto tra le fonti storiche e il romanzo di Nadolny non è certamente esaustivo, ma per motivi legati essenzialmente all'ampiezza di tale analisi ci si è soffermati sugli aspetti salienti e i cambiamenti più marcati effettuati dall'autore (G.E.).

⁸ H.D. TRAILL, *The life of Sir John Franklin*, John Murray, London 1896, p. [5]: «Le imprese di Franklin sono forse già sufficientemente note ai suoi compatrioti. Quello che però egli era – gentile e affettuoso, modesto e magnanimo, leale nelle sue amicizie, fedele al dovere, profondamente e incondizionatamente religioso – non è mai stato e non potrà mai essere conosciuto se non dai più intimi. Ma questa conoscenza non dovrebbe essere limitata a loro» (trad. it. di G.E.).

a una polemica verso la rigidità dell'educazione impartita dal clero, che manifestano anche l'impronta illuminista di tale personaggio.

La biografia storica ha inizio rintracciando l'albero genealogico di Franklin e qui emerge una differenza sostanziale rispetto alla trama del romanzo. Sebbene nel romanzo non sia mai descritto come estremamente povero, il contesto sociale in cui il Franklin di Nadolny nasce è ben lontano dall'alta borghesia, nonostante venga menzionato che il padre possieda un cavallo e che John Franklin possa frequentare una scuola con convitto che sicuramente aveva i suoi costi. Al contrario, nella biografia si legge di come i Franklin fossero di condizione piuttosto agiata, al punto da avere un buon numero di proprietà ed essere dediti ad attività bancarie prospere⁹. Probabilmente, questa degradazione letteraria della condizione familiare di partenza di Franklin è volta a evidenziare maggiormente l'elemento della scalata sociale del protagonista grazie alla sua lentezza, il quale pur di umili origini riesce a entrare a far parte dell'establishment imperiale.

Restando nell'ambito della condizione familiare, non è puramente finzionale la forte opposizione del padre verso le aspirazioni di Franklin per la carriera marittima che si trova nel romanzo. Storicamente, dopo due anni di insistenze, finalmente il padre di Franklin cede e lo invia da Hull a Lisbona, sperando che il figlio potesse nel frattempo soffrire di mal di mare e abbandonare autonomamente le sue aspirazioni marinare, ma tuttavia Franklin torna in realtà ancora più motivato di prima, al punto che il padre è costretto ad accettare la scelta del figlio¹⁰. Il romanzo si distanzia in questo caso dalle fonti biografiche poiché il viaggio è sì avallato dal padre, ma organizzato dal Dottor Orme, personaggio finzionale e assente nella biografia. La sovrapposizione del Dottor Orme al padre rafforza l'elemento paterno di questo personaggio di Nadolny, che prende quel ruolo di guida che nel romanzo il padre di Franklin non assume. Inoltre, nella finzione non è mai spiegato il perché il padre cambi opinione; ci sono supposizioni che possa essere stato frutto dell'intermediazione della madre, non menzionata a riguardo nella biografia, ma la questione rimane pertanto irrisolta dal punto di vista dello sviluppo della trama.

Se la forza di volontà sia del Franklin storico sia del Franklin fittivo è indomabile, l'indole pacifista del Franklin di Nadolny, vera peculiarità finzionale, non è del tutto rintracciabile nel personaggio storico. In una lettera ai genitori, quando a bordo della *Polyphemus* stava per avere il suo battesimo del fuoco nell'anno 1801 presso Copenaghen, il Franklin storico mostra

⁹ Ivi, p. 3.

¹⁰ Ivi, pp. 7 e sg.

una certa spavalderia che non si ritrova nel personaggio di Nadolny, che al contrario prima ancora di entrare nella marina da guerra già esprime le proprie perplessità su quel mondo¹¹. Nonostante le parole del Franklin storico sembrino piuttosto baldanzose, tuttavia, nel prosieguo della lettera, lo stesso biografo fa notare quanto però a catturare l'attenzione fosse più l'esplorazione che il combattere, avvicinando il Franklin fittivo a quello storico.

Tuttavia, nella biografia, Traill mette in seguito in evidenza come in realtà Franklin si mostri orgoglioso di aver partecipato a una battaglia così cruenta, elemento assolutamente assente in Nadolny che per i propri intenti narrativi dipinge un Franklin estremamente sicuro per quanto riguarda il suo ripudio della guerra. Il biografo, infatti, non amplia quella caratterizzazione psicologica del personaggio e ciò consente a Nadolny di sviluppare nel romanzo l'elemento del pacifismo. Le reazioni di disgusto per la guerra che il Franklin di Nadolny mostra di avere nel romanzo sono quindi marcatamente un lavoro di finzione da parte dello scrittore. La maggiore discrepanza si nota quindi nella caratterizzazione psicologica, piuttosto che negli eventi narrati. Afferma infatti il biografo:

There is the same frankness of speech and bearing, the same open and affectionate disposition, and no doubt, too, the same hot but generous temper, which in after years made him at once so quick to resent a slight and so ready to forgive it¹².

Franklin sicuramente non ha un temperamento focoso nel romanzo, poiché al contrario si mostra molto riflessivo e per nulla avventato nel vivere secondo i suoi dettami di "lentezza", per quanto chiaramente si dimostri più volte un uomo pronto all'azione.

I cambiamenti posti in atto dall'autore su questo aspetto, sul temperamento eroico di Franklin, testimoniano la rielaborazione delle fonti storiche affinché il romanzo, pur conservando la sua patina storiografica come filo conduttore, si pieghi alla manifestazione dell'universo fittivo, che ha come obiettivo la caratterizzazione di un determinato Franklin, non quello storico, promotore ed esempio vivente dei valori che il romanzo ha l'obiettivo di trasmettere, o più semplicemente della storia che Nadolny vuole raccontare. Ciò testimonia l'intenzione di esporre, tra l'altro, come la lentezza di Franklin, con la sua peculiarità di approfondire il vissuto tramite la riflessione, sia superiore a modi di reagire e pensare più frenetici e impulsivi.

¹¹ S. NADOLNY, *Die Entdeckung der Langsamkeit* cit., p. 52.

¹² H.D. TRAILL, *The life of Sir John Franklin* cit., p. 8: «C'è la stessa franchezza di parola e di carattere, la stessa indole aperta e affettuosa e, senza dubbio, anche lo stesso temperamento focoso ma generoso, che negli anni successivi lo ha reso allo stesso tempo così celere nel risentirsi di un affronto e così pronto a perdonarlo» (trad. it. di G.E.).

Un'ulteriore marcata differenza tra biografia e finzione sta nella qualità e nella quantità di gesta eroiche del personaggio. Sebbene abbia chiaramente la sua importanza storica, John Franklin non è certo paragonabile a Horatio Nelson. Nadolny, in molte occasioni (tra cui la battaglia di Trafalgar e quella di New Orleans, oppure la narrazione delle molteplici volte in cui il protagonista salva gli altri personaggi nel corso delle esplorazioni), eleva il contributo di Franklin in modo da renderlo protagonista degli eventi che vive, anche se magari in quelle determinate occasioni il Franklin storico ha avuto un ruolo marginale. La funzione eroica di Franklin è particolare: se da un lato rispetto alle fonti Nadolny la eleva per far guadagnare meriti e accrescere l'importanza delle gesta del suo "eroe", dall'altro tale eroismo è lontano dalla gloria dell'eroismo tradizionale, ma frutto di modestia e riflessività. La funzione di queste gesta ulteriormente sviluppate nel romanzo non si esaurisce solo in una presa di distanza dalla biografia, ma piuttosto anche e soprattutto come espediente diegetico per evidenziare l'espressione della possibilità di un sistema di vita diverso, più lento, più umano, più pacifico, ma allo stesso tempo efficace.

Per quanto riguarda la dimensione più intima e privata del personaggio, Nadolny insiste molto sulla figura della prostituta Mary Rose, colei che farà scoprire al giovanissimo protagonista la sessualità. A seguito dell'imbarco sulla *Bedford* all'indomani della battaglia di Trafalgar, il biografo non riporta alcuna informazione circa Mary Rose o un'eventuale prostituta, la cui vicenda risulta quindi finzionale. Tuttavia, c'è da notare che, vista l'impostazione della biografia, così come il tipo di ritratto che Traill cerca di fare di Franklin (di un uomo religioso e devoto al dovere e alla rettitudine morale), la menzione del rapporto con una prostituta sarebbe chiaramente in contrasto con la narrazione che il biografo tenta di portare avanti. Tale caratterizzazione dell'amore su base carnale nel romanzo è quindi totalmente ascrivibile alla fantasia di Nadolny, pur mantenendo una fortissima plausibilità visto il contesto storico e sociale in cui l'opera è ambientata. Riportando alla mente la *Hamburgische Dramaturgie* di Gotthold Ephraim Lessing:

Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist: was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit?¹³

¹³ G.E. LESSING, *Sämtliche Werke*, vol. 9, a cura di Karl Lachmann, Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart 1893³, p. 261: «Se vogliamo accettare la possibilità che qualcosa possa accadere solo perché è accaduto, cosa ci impedisce di credere che una storia del tutto fittizia sia una storia realmente accaduta e di cui non abbiamo mai sentito parlare? Qual è la prima cosa che ci rende credibile una storia? Non è forse la sua plausibilità intrinseca?» (trad. it. di G.E.).

Il biografo, inoltre, molto genericamente, narra che Franklin, negli anni di inattività tra la fine della guerra e la sua partenza a bordo della *Trent* per il suo primo viaggio alla ricerca del Passaggio a Nord-Ovest, trascorre il suo tempo nel Lincolnshire con la famiglia. E qui, in questo buco nelle fonti, che si inserisce il genio narrativo di Nadolny, inventando situazioni e personaggi quali i libri del Dottor Orme, il farmacista Beesley e la sua ricerca storica e Flora Reed con i suoi ideali socialisti e riformisti, che occupano un corposo spazio narrativo.

Da un punto di vista strutturale, inoltre, la biofiction non recupera qui solamente informazioni biografiche e storiografiche per trasformarle in finzione, ma importa anche elementi che influenzano l'architettura stessa del romanzo. C'è da notare che la biografia di Traill ha influenzato a tal punto Nadolny nella scrittura del suo romanzo che questi ne abbia parzialmente ricalcato la struttura stessa. Infatti, alcuni capitoli del romanzo, specialmente quelli che narrano gli avvenimenti a bordo delle navi *Dorothea* e *Trent* durante il primo viaggio di Franklin, la prima spedizione via terra e il successivo racconto della fame nei tentativi di trovare il Passaggio a Nord-Ovest, occupano sia nel romanzo che nella biografia un capitolo ciascuno, creando una sorta di parallelo strutturale tra le due opere. Traill chiama i suoi capitoli *Dorothea and Trent*¹⁴, *First Artic Expedition*¹⁵ e *The Fight with Famine*¹⁶ che sono generalmente sovrapponibili, per tematiche e fatti narrati, con i capitoli XII (*Die Reise ins Eis*, "Il viaggio tra i ghiacci"), XIII (*Flußfahrt zur arktischen Küste*, "Spedizione fluviale alla costa artica") e XVI (*Hunger und Sterben*, "Fame e morte").

3. In conclusione, si può affermare che Nadolny abbia attinto dalle fonti storiche numerose informazioni, rendendo la spina dorsale del romanzo molto fedele alla Storia. Nel passaggio dalla biografia storica alla finzione narrativa, alcuni processi sono ricorrenti, come l'elevare per il suo Franklin le gesta riportate nella biografia al fine di costruire un eroismo ibrido, con caratteristiche di quello tradizionale miste alla tipica natura da *Sonderling* dell'antieroe moderno. Buchi nella biografia hanno permesso a Nadolny di inserire il suo genio creativo, tramite l'introduzione di personaggi e motivi assenti nella biografia. L'adesione del personaggio di Nadolny con il suo corrispettivo storico è risultata nel complesso piuttosto forte, dove l'abilità dell'autore è stata quella di fornire al suo personaggio, a partire dalle

¹⁴ H.D. TRAILL, *The life of Sir John Franklin* cit., pp. 49-65.

¹⁵ Ivi, pp. 66-83.

¹⁶ Ivi, pp. 84-106.

caratteristiche principali del Franklin descritto da Traill, le qualità adatte a descrivere l'elogio della lentezza e la critica di una forma di progresso tecnicizzata, elementi del tutto assenti nella biografia dell'esploratore britannico e che rappresentano i *Leitmotiv* del romanzo. Per di più, nella finzione biografica, nonostante l'ambientazione sia lontana nel tempo, l'autore permette collegamenti con quello che è il presente. Oltre che finalità estetiche, la rielaborazione storica cela spesso la volontà di creare legami tra l'universo storico-finzionale del romanzo e la contemporaneità dell'autore. Con Lackey: «one of the central features of biofiction is that, while the work is seemingly about a figure from the past, it is consciously and strategically about the authorial present»¹⁷. La Storia, infatti, ha nel romanzo la funzione di 'guscio' che racchiude in sé la manifestazione di una *Lebensphilosophie*¹⁸, una filosofia della vita, basata appunto sulla lentezza in contrapposizione a una velocizzazione della società. In tale prospettiva, il romanzo può essere letto come reazione al presente. Nell'ottica, con le parole di Claudio Magris, di una *Verteidigung der Gegenwart*, una difesa del presente¹⁹, Nadolny si scaglia contro la velocizzazione della vita tecnicizzata, topos piuttosto frequente nella produzione letteraria del XX secolo in lingua tedesca²⁰.

¹⁷ M. LACKEY, *Biofiction: An Introduction* cit., p. 41: «Una delle caratteristiche centrali della *biofiction* è che, pur trattando apparentemente di una figura del passato, l'opera riguarda consapevolmente e strategicamente il presente dell'autore» (trad. it. G.E.).

¹⁸ Cfr. B. BRIX, *Sten Nadolny und die Postmoderne*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2008, pp. 157 e sg.

¹⁹ Cfr. C. MAGRIS, *Verteidigung der Gegenwart: Sten Nadolnys Die Entdeckung der Langsamkeit*, in «The German Quarterly», LXIII (1990), nn. 3-4, pp. 390-395.

²⁰ Si pensi, seppur con presupposti diversi, per esempio alla posizione esposta in *Homo Faber*, 1957, di Max Frisch (G.E.).

SIMONE GIORGIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO)

LA FAMIGLIA MANZONI DI NATALIA GINZBURG
TRA BIOFICTION E ROMANZO FAMILIARE

Nel 1983 escono due libri incentrati sulla figura di Manzoni: Mario Pomilio dà alle stampe Il Natale del 1833, Natalia Ginzburg pubblica La famiglia Manzoni. Quest'ultimo romanzo, su cui il presente intervento si concentra, è caratterizzato da un bilanciamento tra storia e finzione peculiare, dal momento che Ginzburg ricostruisce le vicende della famiglia Manzoni, pur non rinunciando all'invenzione autoriale; inoltre, coprendo un arco temporale molto ampio, possiede un respiro narrativo variegato. Nell'intervento qui proposto cercherò dunque di evidenziare come La famiglia Manzoni, libro tardo e sottovalutato di Natalia Ginzburg, si ponga al crocevia tra due generi diversi: uno di ricca fortuna nella nostra letteratura, ossia quello del romanzo familiare, di cui Ginzburg stessa è una dei maggiori esponenti; l'altro, come notato da Riccardo Castellana in Finzioni biografiche, si è sviluppato soprattutto nella seconda metà del Novecento: la biofiction su uno scrittore. Dall'incrocio dei principi formali dei due generi nasce La famiglia Manzoni, che può dunque essere inquadrata come un felice caso di biofiction "plurale".

Nell'iconografia classica di Manzoni trovano posto quasi esclusivamente dipinti. In tutti i suoi ritratti, Manzoni appare accigliato, pensieroso, assorbito da una riflessione solenne, come conviene a un personaggio di tale caratura culturale. Queste immagini, che tanta fortuna hanno nell'immaginario collettivo, servono a presentare Manzoni, secondo una vulgata ormai antica, come un monumento, l'epocale autore dei *Promessi sposi*. Manzoni è però vissuto abbastanza a lungo da assistere all'invenzione della fotografia, e in tarda età ha anche posato per l'obiettivo. Nella sua foto più celebre, non c'è nulla della sacralità austera che associamo istintivamente a Manzoni: si vede un uomo vecchio e dallo sguardo esausto. La vecchiaia e la stanchezza che si rintracciano in questa foto, però, sono proprio ciò che lo riportano a una dimensione umana: ed è proprio questo l'obiettivo con cui Natalia

Ginzburg ha messo mano alla *Famiglia Manzoni*, libro pubblicato nel 1983. Così dichiara, ad esempio, in uno scritto per «La Stampa» apparso un anno prima, dal significativo titolo *Un classico sciupato*:

Poiché avevo visto in qualche luogo un ritratto del Manzoni in età avanzata, io lo pensavo come un piccolo vecchio, dal profilo arcigno e stizzoso; e credetti per molto tempo che avesse scritto *I promessi sposi* in età avanzata; e s'era incrostata in me l'idea che l'avesse scritto perché se ne imparassero a memoria i brani nelle aule di scuola. [...] Non ebbi, allora, alcuna curiosità di conoscere la vita di Manzoni; ne davano alcune nozioni ma sommarie, astratte e non concrete. Seppi così che si era convertito al cattolicesimo; a quale età si fosse convertito, non mi fu detto o lo dimenticai; e vedendolo sempre come un piccolo vecchio, dai capelli bianchi e il naso aguzzo, mi sembrava senza interesse che credesse in Dio o no. Più tardi, scopersi che quando si era convertito al cattolicesimo aveva circa venticinque anni; e quando aveva scritto *I promessi sposi* era sui trentacinque. Mi riesce tuttavia anche oggi estremamente difficile immaginarlo da giovane; e sempre sulla sua immagine giovanile si sovrappone il piccolo vecchio: e di questo probabilmente non ha colpa la scuola, ma l'ostinazione, la miseria e la stolidità della mia fantasia¹.

Come ricostruito da Stella Poli², l'impulso decisivo alla scrittura fu dato a Ginzburg dall'amica Dinda Gallo, che conosceva l'epistolario della famiglia Manzoni. Nelle interviste che hanno accompagnato l'uscita del libro, notiamo l'insistenza su due concetti che definirei complementari. Il primo è l'attrazione verso la materia narrativa che traspare da queste lettere, materia di natura squisitamente familiare: «devo confessare che non avevo pensato tanto al Manzoni come scrittore ma ho pensato proprio che mi attirava questa vicenda familiare»³, dichiara l'autrice in un'intervista a Walter Mauro; in effetti, Ginzburg aveva sottolineato quest'interesse già nel bel risvolto che accompagnava la prima edizione:

Come ogni storia familiare sulla quale è passato un secolo, questa presenta lacune, vuoti, erosioni, anelli mancanti. Io credo che simili erosioni e devastazioni mi siano parse attraenti perché misteriose e dolorose, e perché inoltrarvisi era strano come inoltrarsi per una terra sconvolta da un nubifragio; dove accadeva a volte di incontrare oggetti e suppellettili, quando intatti e quando sciupati, ma caldi ancora della vita degli esseri umani che li toccarono⁴.

¹ N. GINZBURG, *Pensando a Manzoni. Un classico sciupato*, in «La Stampa», 10 gennaio 1982.

² Cfr. S. POLI, «Manzoni non è un pettegolezzo». *Ginzburg, Pomilio, Sciascia*, in «Autografo», XXV (2017), n. 58, pp. 69-95.

³ W. MAURO parla con N. GINZBURG, in AA.VV., *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, pp. 57-73, a p. 70.

⁴ N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni*, Einaudi, Torino 1983.

La storia della famiglia Manzoni come una storia di mancanze, di assenze, di vuoti e silenzi. E poi, però, c'è l'altro elemento che viene fuori dalle interviste, cioè l'attenzione alla biografia di Manzoni in sé. In un'intervista per «L'Europeo» concessa a Michele Dzieduszycki, Ginzburg cade in una piccola contraddizione che mi pare significativa:

[...] ho avuto voglia di capire chi era davvero questa gente. Mi sono anche accorta che non esisteva una biografia completa e non romanzata di Manzoni. Ci sono molti libri sulla sua gioventù, che arrivano fino alla conversione, nel 1810, e altri dedicati invece ai suoi ultimi anni, quelli dopo il 1860. Sulla parte centrale della sua vita, che abbraccia più o meno un cinquantennio, non si sa poi molto⁵.

Storia della famiglia Manzoni o biografia manzoniana? La risposta era chiara, pur nella sua ineludibile ambiguità, anche a Ginzburg: per quanto desiderasse ricostruire la storia familiare, la figura di Manzoni finisce fatalmente per venire fuori, reprimerlo è impossibile: «Essendo così strano e così grande, Manzoni emerge, naturalmente. La storia però è di tutti, di tutta questa famiglia, complessa e drammatica come ogni famiglia»⁶, dice nella stessa intervista.

Da queste parole possiamo dedurre che il motivo per cui, secondo Ginzburg, Manzoni spicca tra i membri della famiglia è proprio la sua particolarità rispetto agli altri; leggendo le lettere riportate nel libro, questa peculiarità, nel privato familiare, non è dovuta tanto alla statura intellettuale di Manzoni, quanto alla sua condotta schiva e appartata, sempre un po' in disparte rispetto ai problemi casalinghi. Il libro di Ginzburg corre così su due binari: da un lato, si configura come una storia familiare; dall'altro, diventa inevitabilmente biografia manzoniana. Prima di addentrarci nella questione, però, completiamo questa disposizione degli elementi in gioco con un articolo di Sciascia per «La Stampa», intitolato (per scelta redazionale) *Manzoni non è un pettegolezzo*:

È un pregiudizio e giudizio sul fenomeno improvvisamente insorgente dell'attenzione al Manzoni personaggio. Fenomeno che, nel suo insieme, non mi piace e che mi pare dovuto a una sorta di pigrizia intellettuale. Manzoni può essere una chiave del cattolicesimo italiano (ma forse non è): bisogna però avere il coraggio di aprire la porta e la pazienza di inventariare quel che c'è dentro. La ragione per cui forse non leggerò mai questi libri sul Manzoni personaggio è che rifiuto, applicato a uno scrittore in genere e al Manzoni in particolare, il gioco dell'immaginazione. Lo considero, in genere, come una specie di tradimento del commensale⁷.

⁵ M. DZIEDUSZYCKI, *Alessandro fra le donne*, in «L'Europeo», 14 febbraio 1983.

⁶ *Ibidem*.

⁷ L. SCIASCIA, *Manzoni non è un pettegolezzo*, in «Tuttolibri - La Stampa», 19 febbraio 1983.

Sciascia si riferisce, com'è noto, non solo al libro di Ginzburg, ma anche a *Il Natale del 1833* di Mario Pomilio, uscito contemporaneamente alla *Famiglia Manzoni* e che mette in scena la crisi religiosa attraversata da Manzoni alla morte della prima moglie, Enrichetta Blondel. E in effetti le parole di Sciascia sembrano applicarsi meglio al lavoro di Pomilio, in cui davvero l'invenzione autoriale provvede a colmare le lacune attorno alla vicenda narrata, contando sul principale espediente letterario: la possibilità di inventare i pensieri di un'altra persona, in questo caso Manzoni. Ginzburg, da par suo, fa una scelta completamente diversa: si mette in un angolo ad osservare, lasciando che nel suo romanzo proliferi la polifonia attraverso le lettere dei vari personaggi. Ciò che rende Ginzburg la vera narratrice della storia non è tanto la sua onniscienza, quanto la sapienza del montaggio, la precisione delle sue giustapposizioni. E in questa capacità nel far parlare i documenti, nel ricostruire un'atmosfera emotiva attraverso reperti storici (il libro è corredato da un bell'apparato iconografico), Ginzburg sembra aver appreso la lezione di diversi autori. Nello studio di Poli che ho citato poco fa sono richiamati Ivy Compton-Burnett e i lavori storiografici del figlio Carlo⁸; io vorrei però sottolineare un'altra influenza, forse meno profonda ma credo altrettanto efficace: quella di Sciascia stesso. Nel 1978, Sciascia aveva pubblicato *L'affaire Moro*, in cui tramite l'analisi delle lettere dello statista rapito aveva ricostruito – sia pur a caldo – la vicenda della prigionia. Per quanto diverse possano risultare le intenzioni dei due libri, mi sembra che entrambi siano animati da un'insolubile ambiguità di fondo: quella del rapporto tra realtà e letteratura, tra fatti e finzione, nel momento in cui i fatti sembrano “generati” dalla letteratura e divenire di per sé stessi letteratura, per ricalcare una bella espressione sciasciana⁹. D'altronde, nelle sue interviste, Ginzburg stessa si mostra consapevole di questa ambiguità: così a Lietta Tornabuoni, per «La Stampa»:

Sulla famiglia Manzoni non ho immaginato nulla, però dando forma alla loro storia ho avuto l'impressione di inventarmela, e il rapporto con queste persone è stato simile a quello con i personaggi dei miei romanzi¹⁰.

⁸ In particolare, sui legami con gli scritti storiografici di Carlo Ginzburg, Poli scrive: «Leggendo per la prima volta *La famiglia Manzoni*, senza avere i mezzi per supportarla in alcun modo, mi balenò come intuizione epidermica una certa consonanza d'intenti della Ginzburg narratrice con le ricerche storiche del figlio Carlo, che – sappiamo dal *Lessico* – era interlocutore, spesso piuttosto critico, lettore privilegiato degli scritti di Natalia. Li accomuna, forse, “il gusto del particolare rivelatore”, il tentativo di “ampliare verso il basso la nozione storica di ‘individuo’”» (S. POLI, «*Manzoni non è un pettegolezzo*» cit., p. 75).

⁹ «[...] l'invincibile impressione che l'affaire Moro fosse già stato scritto, che fosse già compiuta opera letteraria, che vivesse ormai in una sua intoccabile perfezione» (L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, in ID., *Opere 1971-1983*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1989, pp. 463-600, a p. 477).

¹⁰ L. TORNABUONI, *Il mostro di famiglia*, in «La Stampa», 23 gennaio 1983.

Oppure si può citare quanto riportato nell'intervista a Dzieduszycki, parole dal tono più partecipato:

A me è sembrato di scrivere un romanzo anche se, come ho detto, non ho inventato nulla. Le storie familiari mi hanno sempre affascinato. E mi faceva curiosità e piacere abitare nell'altro secolo, e conoscere quella Italia così piccola, e così provinciale. All'ultimo, m'è sembrato che si spegnessero tutte le luci e lo scenario rimanesse deserto¹¹.

Completando questa genealogia che attraversa Sciascia, potremmo concludere che, paradossalmente, il modello principale – in cui affondano le radici della questione – è costituito da Manzoni stesso. Paradossale, per una scrittrice come Ginzburg che, nonostante quest'opera, e anzi proprio nel promuoverla, non ha perso occasione di ribadire quanto Manzoni fosse lontano dal suo canone; eppure, questo «abitare nell'altro secolo», questa ambiguità formale tra ciò che è vero è ciò che è per definizione finzionale è esattamente quanto teorizzato da Manzoni:

Questa è appunto la nostra tesi. Volevamo dimostrare, e crediamo d'aver dimostrato, che [il romanzo storico, ndr] è un componimento, nel quale riesce impossibile ciò che è necessario; nel quale non si possono conciliare due condizioni essenziali, e non si può nemmeno adempirne una, essendo inevitabile in esso e una confusione repugnante alla materia, e una distinzione repugnante alla forma; un componimento, nel quale deve entrare e la storia e la favola, senza che si possa né stabilire, né indicare in qual proporzione, in quali relazioni ci devano entrare; un componimento insomma, che non c'è il verso giusto di farlo, perché il suo assunto è intrinsecamente contraddittorio¹².

In queste parole Manzoni si riferisce al romanzo storico; e d'altronde è noto che, a partire dall'inizio dei lavori sui *Promessi sposi*, il problema del rapporto tra storia e invenzione narrativa diventa centrale per l'autore – fino a divenire irresolubile. Non c'è compiacimento nella constatazione di questa impossibilità, anzi; ma balzando di diversi decenni in avanti, spostando i termini della questione (come d'altronde il sottotitolo dell'opera stessa ci autorizza a fare) dal genere del romanzo storico a quello della biofiction, ecco che di colpo questa ambiguità formale diventa giustificatissima, diventa – per così dire – il *quid* della forma stessa. Tirando queste prime fila del

¹¹ M. DZIEDUSZYCKI, *Alessandro fra le donne* cit.

¹² A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, Edizione Nazionale ed Europea delle opere di A. Manzoni diretta da G. Vigorelli, vol. 14, a cura di S. De Laude, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2000, p. 14.

discorso potremmo dunque affermare che Manzoni, nel libro di Ginzburg, sovrasta gli altri personaggi proprio perché la sua particolarità consente al libro di elevarsi dalla mera forma di reportage e sfociare apertamente nella sfera letteraria. La sua natura stessa – almeno per come è presentato da Ginzburg – lo rende il motore narrativo del libro.

La forma su cui questa dinamica si innesta è indubbiamente quella del romanzo familiare. Negli atti del convegno pisano dedicato al genere, Gloria Scarfone riconosce una forma specifica, detta romanzo genealogico, in cui le generazioni messe in scena nel romanzo (almeno tre) attraversano un arco di tempo molto lungo:

L'estensione temporale controbilancia la chiusura spaziale sull'orizzonte domestico e il tema dello scorrere del tempo diventa in sé un elemento significativo: è ciò che permette di misurare lo scarto e il cambiamento – tendenzialmente in negativo – tra le generazioni¹³.

A prima vista, *La famiglia Manzoni* sembrerebbe rispondere a questi criteri: il romanzo si apre con la nascita di Giulia Beccaria, nel 1762, e si conclude con la morte del figliastro di Manzoni, Stefano Stampa, nel 1907. La poderosa estensione temporale della vicenda è, appunto, controbilanciata dall'orizzonte domestico: le pur numerosissime vicende storiche che caratterizzano l'epoca rimangono sullo sfondo, entrano in scena solo come minaccia alla salute del nucleo familiare, come quando, nel 1848, si teme per l'incolumità di Manzoni nella Milano in rivolta; oppure, sempre negli stessi anni, il figlio Filippo viene fatto prigioniero dagli austriaci e passa molti mesi in cattività. Anche la struttura adottata da Ginzburg per il romanzo sottolinea la natura familiare: per meglio scorgere l'ambiguità strutturale del romanzo, è bene osservarne l'architettura generale. È infatti suddiviso in otto capitoli, ciascuno dei quali dedicato a un membro diverso della famiglia. È interessante anche notare come la maggior parte dei capitoli siano incentrati su figure femminili, e anzi, a ben vedere, gli unici uomini cui Ginzburg destina un capitolo non fanno parte della famiglia Manzoni in senso stretto: si tratta infatti di Fauriel, amico vicinissimo a Manzoni, e di Stefano, il figlio acquisito.

Eppure, anche semplicemente scorrendo quest'indice, si intravede come il cuore del libro sia costituito dalla vicenda di Manzoni. Innanzitutto, bisogna

¹³ G. SCARFONE, *Introduzione. Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*, in F. GOBBO, I. MUOIO, G. SCARFONE (a cura di), «Non poteva staccarsene senza lacerarsi». *Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, Pisa University Press, Pisa 2020, pp. 7-25, a p. 18.

notare che la vita di Manzoni occupa la quasi totalità del libro, con poche pagine introduttive e altrettante seguenti la sua morte. Ginzburg distribuisce poi i capitoli in due parti: la prima corrisponde grossomodo agli anni del matrimonio con Enrichetta Blondel, la seconda invece tratta del matrimonio con Teresa Borri. La figura di Manzoni, padre assente e distante, fa da filo conduttore delle due parti, ovviamente, ed è esattamente ciò che le caratterizza per contrasto. Se nella prima parte, pur in mezzo a malattie e traslochi, il matrimonio fra Manzoni e Blondel sembra felice, quello tra Manzoni e Borri risulta più problematico: al mutare del carattere della sposa, ora meno mite, non corrisponde un cambiamento in Manzoni, che continua a comportarsi coi figli nel tono freddo e distaccato che aveva assunto precedentemente. E per quanto riguarda Fauriel e Stefano, non possiamo non notare che si tratta di due figure che intessono con Manzoni rapporti intellettuali molto stretti: come se il loro ingresso in famiglia fosse dovuto alla stima che l'autore provava per loro.

Ora, sebbene la struttura del libro sembri ricalcare il modello dei romanzi familiari, abbiamo visto come la famiglia sia in realtà incentrata su una sola figura, quella di Manzoni, stella nascosta attorno a cui ruotano gli altri personaggi. Quali tratti invece riconducono *La famiglia Manzoni* al genere della biofiction? Innanzitutto, occorre evidenziare come ciò che distingue la biofiction dal genere biografico in generale è proprio la possibilità, da parte del narratore, di ricostruire pensieri e stati d'animo che normalmente dovrebbero essere inaccessibili¹⁴. Ginzburg, nel tentativo di "far parlare" le carte, si astiene il più possibile dall'intromissione nelle menti dei personaggi: ma talvolta cede, ed è interessante notare come il più delle volte (anche se non esclusivamente) ciò accada proprio quando si parla di Manzoni. Anzi, ad essere ancor più precisi, i momenti in cui Ginzburg "usa" Manzoni come personaggio corrispondono ai momenti più altamente letterari del libro, quelli cioè dove non solo si utilizza il punto di vista di Manzoni, ma tutto il testo obbedisce a strategie stilistiche riconducibili alla letterarietà. Pensiamo alla scena in cui Manzoni e Giulia Beccaria si incontrano per la prima volta:

A Parigi, in Rue Saint-Honoré, madre e figlio si trovano uno davanti all'altra e si guardano come due che non si sono mai visti prima. Non sono madre e figlio ma una donna e un uomo. Lei soffre per una recente perdita e porta i segni del dolore sul viso. Lui si sente a un tratto chiamato a esserle di sostegno. Non sono madre e figlio perché tra loro i vincoli materni e filiali sono stati lacerati nel corso degli anni, vivendo essi lontani l'uno dall'altra ed essendo ognuno dei due desideroso di

¹⁴ Cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019.

dimenticare l'altro. In lui l'immagine materna che l'ha lasciato solo e si è dileguata è stata sotterrata nella memoria emanando angoscia e ispirandogli un confuso rancore. In lei l'immagine infantile a cui non ha dato tenerezze materne e da cui è fuggita è stata sotterrata emanando angoscia e rimorso. Tutto questo retroterra di sentimenti sepolti rinasce fra loro di colpo e subito di nuovo sprofonda nell'oscurità. Sprofonda però gettando lampi e clamore ed essi ne sono assordati e abbagliati. Per l'uno e per l'altro comincia una nuova esistenza¹⁵.

Sebbene Ginzburg ricostruisca anche la vita emotiva degli altri personaggi (basti pensare alla questione dell'interesse amoroso di Giulietta per Fauriel), è solo quando è in scena Manzoni che tocca questi picchi di letterarietà. Un altro segnale della centralità di Manzoni sono i due momenti in cui Ginzburg abbandona il suo ruolo di regista occulta del libro e veste invece i panni di critica letteraria, legando le opere di Manzoni ad alcuni episodi della sua vita. Nel primo di questi momenti, Ginzburg sembra quasi fare il controcanto di Pomilio, infatti commenta così i versi dell'incompleta *Il Natale del 1833*:

Sono i primi versi d'una poesia, *Il natale 1833* [sic], che Manzoni scrisse nel primo anniversario della morte di Enrichetta. Non ne scrisse che poche, frammentarie strofe. Dio è lontano. Le sue dimore, cieli foschi solcati dai lampi, mettono spavento. Lagrime e grida e preghiere Dio le vede e le sente, in quelle sue dimore lontane, ma la sua volontà non muta. Dopo qualche strofa, la pagina restò bianca. Impossibile proseguire. Un Dio che appare così lontano, alto e inesorabile, come invocarlo, come rivolgergli parole? Si può soltanto dire come agisce, e piegare il capo. «Sorda la folgore scende – dove tu vuoi ferir»¹⁶.

Ricapitolando, Ginzburg manovra la struttura familiare in senso, si direbbe, "mobile", sfruttandola per annotare – talvolta – momenti di biofiction relativa a Manzoni: questi luoghi testuali sono caratterizzati dall'adozione del punto di vista di Manzoni, anche se Ginzburg si concede la libertà di quando in quando di usare la stessa tecnica per altri personaggi; però, oltre a ciò, i momenti "manzoniani", per così dire, sono caratterizzati da un notevole innalzamento del livello lirico-stilistico della prosa, oltre che dall'apertura verso tematiche e concetti più universali: improvvise aperture e fughe dalle ristrettezze domestiche dei Manzoni. Si potrebbe quasi dire che, all'interno del corpo testuale sulla famiglia, si sviluppi un secondo corpo estraneo, incentrato su Alessandro, come arriva a notare Ginzburg stessa:

¹⁵ N. GIBZURG, *La famiglia Manzoni*, in ID., *Opere*, Mondadori, Milano 1987, vol. 2, pp. 805-1264, a pp. 828-829.

¹⁶ Ivi, p. 1003.

C'è un ritratto di Manzoni, seduto, con intorno la famiglia di Pietro. Egli è là, piccolo, curvo, rattrappito, solitario. Dietro a lui sta Pietro, di profilo, serio. Donne e ragazze riempiono lo spazio, sfoggiando le loro facce contente, le loro persone compiaciute di trovarsi radunate insieme, di posare per un ritratto. Egli è là rattrappito, chiuso nei suoi pensieri come in un guscio, esiliato in un mondo con il quale non condivide più nulla¹⁷.

Questa doppia natura era stata acutamente notata da Maria Corti nella sua recensione per «la Repubblica»:

L'universo manzoniano sembra passibile di essere trascritto dalla Ginzburg a due livelli: uno analitico, volutamente cronachistico, pieno di gravidanze e parti della Enrichetta, di viaggi macchinosi con infanzia, servitù e bagagli, di epistole, di pratiche religiose, di nozze dei figli, di guai sempre combinati dai figli, di epigrafi tombali; l'altro segnato dalla tensione di una famiglia che è abbastanza drammatica prima ancora che scoppi un dramma (e ne scoppiano tanti), una famiglia a momenti santuario a momenti gabbia. [...] è lui [Manzoni, *ndr*] a provocare nel libro il secondo livello di lettura cui si è accennato¹⁸.

Dalla *Famiglia Manzoni* viene dunque fuori un Alessandro estraneo, centro della famiglia e causa dei suoi problemi; un padre che, come Saturno, finisce per divorare i figli, come nell'esemplare caso di Pietro. Per questo, il nucleo caldo di questo libro non può che essere un sentimento dolente di interdipendenza ed estraneità, che tanto deve aver fatto soffrire i membri di questa famiglia, almeno finché «non si sono spente tutte le luci»:

Pietro morì il 28 aprile del 1873. Aveva sessant'anni. Manzoni non capì che era morto. Gli dissero che era andato a Bergamo. Però in qualche momento, si meravigliava di non vederlo; e lo cercava di stanza in stanza. Lo prendeva una grande angoscia. Anni prima, a Vittoria, aveva detto che senza Pietro, non gli sarebbe riuscito di sopravvivere nemmeno un mese. Dopo quella caduta a San Fedele, non era più presente a se stesso. Dovevano passargli, nel buio della mente, strani e laceranti pensieri. Domandava: «Ma il perdonatore mi avrà perdonato ogni cosa?». Morì il 22 di maggio, alle sei di sera¹⁹.

Il personaggio di Manzoni diventa così il vero fulcro del romanzo, partecipando al tempo stesso della natura di personaggio storico e di personaggio letterario: su questa ambiguità si fonda tutto il libro.

¹⁷ Ivi, p. 1243.

¹⁸ M. CORTI, *Venite, Manzoni vi aspetta!*, in «la Repubblica», 8 marzo 1983.

¹⁹ N. GINZBURG, *La famiglia Manzoni* cit., pp. 1246-1247.

In un'epoca, quella degli anni Ottanta, in cui i generi che si basano sull'indistinguibilità tra fatto e finzione conobbero una buona fortuna, il lavoro di Ginzburg si pone quasi come apripista, e d'altronde basterà notare l'importanza dei generi del romanzo familiare e dell'inchiesta biografica nella letteratura contemporanea per sottolineare come Ginzburg abbia individuato in quest'opera un nodo cruciale del rapporto tra fatto e finzione nell'estetica letteraria di oggi.

ELENA GRAZIOLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO STATALE)

BIOFICTION ED ETEROBIOGRAFIA:
SANDRA PETRIGNANI DA MARGUERITE A LA CORSARA

L'intervento prende in esame tre libri di Sandra Petrigani, Addio a Roma (2012), Marguerite (2014) e La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg (2017). Tramite l'analisi delle tecniche narrative e finzionali, si tenta di chiarire il suo personale stile di ricostruzione biografica e delinearne il cambiamento nel corso del tempo. Sulla scorta del volume di Riccardo Castellana, Finzioni biografiche, punto di partenza è Addio a Roma, romanzo storico, intervallato al suo interno da sezioni di biofiction legate alla figura di Palma Buccarelli; ci si muove poi verso Marguerite, una eterobiofiction a focalizzazione interna in cui viene raccontata la vita della scrittrice Marguerite Duras attraverso un meccanismo di psiconarrazione; infine, con La corsara, vediamo come cambino ulteriormente i termini poiché, con questo libro, si entra più nettamente nel campo di definizione dell'eterobiografia o della biografia letteraria che l'autrice tenta di orientare verso una ricerca e ricostruzione documentaria.

«Dans toutes [les narrations de Dante] il y a un côté public, notoire, sur lequel il glisse, avec une sorte d'impatience ou dédain; mais dans toutes aussi il y a, ou bien il invente, un côté mystérieux, secret, par lequel elles tiennent déjà à l'autre vie»¹. Queste le parole di Claude Fauriel e le categorie che introduce nell'esegesi della *Commedia* di Dante. In *Dante et les origines de la langue et de la littérature italienne* (1854) punto focale della riflessione del filologo sono il V e il XXXIII canto dell'*Inferno*, il commento degli episodi di Paolo e Francesca e Ugolino della Gherardesca; Fauriel individua qui un *côté notoire* e un *côté mystérieux*: un aspetto storicizzato, conosciuto della vicenda e un altro segreto, fondamentalmente inconoscibile se non attraverso la parola della poesia, o meglio, per dirlo con la chiarezza espressiva

¹ C. FAURIEL, *Dante e le origini della lingua e letteratura italiana*, premessa di E. Pasquini, introduzione di M. Veglia, Forni, Bologna 2005, p. 7.

di Marco Veglia – insieme a Emilio Pasquini ne ha curato l'edizione uscita per Forni nel 2005 – mediante una «raffigurazione poetica che affonda le radici nel silenzio della cronaca»². Se Dante vuole avere notizia della circostanza che ha condotto i due amanti al «doloroso passo», è la poesia a dover cogliere la parte perduta della storia, al punto di «imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications»³.

Si sono scelte queste due categorie esegetiche poiché il concetto di invenzione poetica in accordo con la realtà è uno dei possibili binari percorsi dalla ricostruzione biografica. Nelle biografie più schiettamente saggistiche il noto è conosciuto, o quantomeno dovrebbe esserlo per non incorrere in clamorosi fraintendimenti, ma nella rilettura *vitae* fatta *ex post* dallo scrittore è il *côté mystérieux*, situato al di là del documento e della storia, a essere interrogato dall'emotività e sensibilità del biografo; senza dimenticare che i due concetti sono strettamente interdipendenti, come sottolineava Ezio Raimondi nell'introduzione al *Carteggio Manzoni-Fauriel*⁴: tutto il volume dantesco si fonda sulla persuasione che la conoscenza della storia sia la condizione, e come il contesto, della piena comprensione della poesia della *Commedia*⁵.

Sulla scorta di questa riflessione preliminare, verranno presi in esame tre libri di Sandra Petrignani, *Addio a Roma* (2012), *Marguerite* (2014) e *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg* (2017); tramite l'analisi delle tecniche narrative e finzionali, si tenterà di chiarire il suo personale stile di ricostruzione

² Ivi, p. 18.

³ Ivi, p. 19.

⁴ «E la *Lettre à M. Chauvet*, che nasce tra le conversazioni e i “discours” dell'ultimo soggiorno parigino, costituisce già una risposta alternativa con la tesi di una poesia chiamata a “pénétrer dans les profondeurs de l'histoire”, a restituírne “la partie perdue”, a “imaginer même des faits là où l'histoire ne donne que des indications, inventer au besoin des personnages pour représenter les mœurs connues d'une époque donnée”, in modo che “l'invention s'accorde avec la réalité”. [...] Al Manzoni non pare dubbio che, esclusa la “narration historique”, resti alla poesia, e solo ad essa, l'arte di “rassembler les traits caractéristiques d'une époque de la société et les développer dans une action, profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux”» (E. RAIMONDI, *Premessa*, in A. MANZONI, C. FAURIEL, *Carteggio Alessandro Manzoni-Claude Fauriel*, a cura di I. Botta, Centro nazionale studi manzoniani, Milano 2000, p. xxviii).

⁵ C. Fauriel reagiva alle interpretazioni esoteriche allora correnti, la cosiddetta “linea allegorica” inaugurata da A. Biscioni e seguita poi da Rossetti e Perez (cfr. *Prose di Dante Alighieri e di messer Giovanni Boccacci*, a cura di A.M. Biscioni, Giovanni Gaetano Tartini & Santi Franchi, Firenze 1723: nella *Prefazione*, pp. iv-xxxviii, Biscioni vi enuncia la sua teoria sulla inconsistenza storica del personaggio di Beatrice e una interpretazione meramente simbolica della *Vita Nova*; G. ROSSETTI, *La Beatrice di Dante. Ragionamenti critici*, stampato a spese dell'Autore, London 1842; F. PEREZ, *La Beatrice svelata. Preparazione all'intelligenza di tutte le opere di Dante Alighieri*, Stabilimento Tipografico di F. Lao, Palermo 1865). Anche l'allievo di Claude Fauriel, Ozanam, considererà Beatrice allegoria.

biografica e delineare quello che si configura come un cambiamento nel corso del tempo.

Prendiamo le mosse da *Addio a Roma*, romanzo storico incentrato sulla capitale italiana durante il secondo dopoguerra: i primi tentativi di scrittura biofinzionale della Petrignani fanno da sfondo a un affresco di quella irripetibile stagione del boom economico che vide i protagonisti della scena culturale romana al centro dei riflettori; si tratta di un affresco che si sviluppa dalla povertà estrema dei primi anni Cinquanta, per arrivare al furore della Neoavanguardia e ai ribaltamenti del Sessantotto, fino alla decadenza degli anni Settanta. Tra fatti della vita, clamorose dispute letterarie e artistiche, nascita e morte di vivaci testate giornalistiche, rivivono tutti i grandi protagonisti della ‘società stretta’ di quegli anni: non solo letterati come Pier Paolo Pasolini, Carlo Emilio Gadda, la coppia Morante Moravia, e l’allora giovanissimo Italo Calvino, che faceva la spola fra Torino e la capitale, ma anche pittori leggendari in aperto scontro con le generazioni più giovani (fra tutti Giorgio De Chirico e Renato Guttuso), e il mondo del cinema, pensiamo a un regista di fama internazionale insieme al suo più celebre sceneggiatore, Federico Fellini ed Ennio Flaiano. A condurre per mano il lettore, fra via Veneto e piazza del Popolo, dalle gallerie d’arte ai set cinematografici, è una ragazza trasteverina, Ninetta; e qui arriviamo al punto interessante: le pagine che descrivono quella Roma agli inizi degli anni Cinquanta si interrompono bruscamente attraverso un intervento del narratore (fino a quel momento, si era limitato a descrivere in maniera piuttosto oggettiva una serie di accadimenti e personaggi):

E adesso interrompiamo momentaneamente questa carrellata di fatti realmente accaduti, di persone realmente esistite, di parole realmente dette, per entrare in un mondo parallelo, dove la verità si mescola con la finzione, e dove si muove un personaggio di invenzione, Ninetta, testimone diretto di un ambiente che non c’è più e che rivivrà come se ci fosse ancora. Qui dunque comincia la sua storia⁶.

La storia di Ninetta si intreccia fin da subito con quella di Palma Bucarelli, allora direttrice della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma; personaggio, quello di Palma, che si muove e agisce anche nella “cornice storica” del romanzo, e viene trattato alla stregua di tutti gli altri nel corso della narrazione complessiva. Procedendo nella lettura, da questo punto in poi, ci muoviamo su un doppio binario. Ciò che si ritiene rilevante è la scelta da parte di Sandra Petrignani di inserire una sorta di digressione sul “privato” di Ninetta e di Palma, che si dipana per tutto l’arco temporale del

⁶ S. PETRIGNANI, *Addio a Roma*, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 20.

libro, intervallando quindi il racconto storico con sezioni di vera e propria biofiction⁷ come la seguente:

Palma era scoppiata a ridere: «Ma certo, che stupida, sono io semmai bizzarra a tenermi il pollaio in una casa come questa! Per me un uovo di giornata è una grande ricchezza, sai...». Improvvisamente si era girata ed era rientrata in casa, Ari dietro a lei con la coda impettita. «Ninetta ti chiami? Un nome delizioso» stava dicendo camminando come su un palcoscenico.

Nina li seguì. Li seguì in camera da letto senza rendersene conto, finché vide un grande letto matrimoniale di legno intarsiato e la coperta di lince con buttato sopra, squadernato a faccia in giù, un libro francese, *Jules et Jim*.

«Ecco, voglio farti un regalo». Aprì un cassetto e tirò fuori un bracciale, che più che un bracciale sembrava una scultura. «L'ho preso a Londra, ma è indiano, ti piace?» «Moltissimo» rispose Nina. In vita sua non aveva mai avuto un regalo così bello: era un serpente attorcigliato⁸.

Se è vero che l'enunciato finzionale non è né vero né falso, la Petrignani ci fornisce una sua personale lettura della vicenda della Buccarelli attraverso un monologo interiore diretto⁹ che riporta, sempre fra virgolette, non solo quello che dicono i personaggi, Palma e Ninetta, ma anche i loro pensieri e le loro emozioni. Rispetto alla suggestiva ricostruzione del quadro storico e sociale del boom economico vissuto nella capitale, questi intervalli risultano non particolarmente efficaci dal punto di vista narrativo.

Nell'opera successiva, *Marguerite*, uscita due anni più tardi, nel 2014, la Petrignani cambia completamente strategia narrativa. Il libro racconta la vita di Marguerite Duras, dall'infanzia agli anni centrali della sua vita, accompagnata dagli amici più intimi come Jeanne Moreau, Godard, Depardieu, Lacan, fino alla vecchiaia, in cui la scrittrice parla di sé in terza persona autocitandosi con il solo cognome, Duras. È la storia di una vita irripetibile che si è intrecciata al colonialismo, alla Resistenza, al Partito comunista francese – con l'adesione prima, la ribellione e l'espulsione poi – al Sessantotto, al femminismo, all'*École du regard*, alla *Nouvelle Vague*. La storia di una donna e di una scrittrice che, dopo la vittoria al Goncourt e il successo planetario del romanzo ispirato al suo primo amore, *L'amante*, ha conquistato una sterminata folla di lettori.

⁷ Con il termine *biofiction* si intendono le finzioni biografiche, cioè le vite di persone reali raccontate nei modi specifici della fiction letteraria. Cfr. R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019, pp. 19-20.

⁸ S. PETRIGNANI, *Addio a Roma* cit., p. 42.

⁹ Si veda in proposito il capitolo *La voce* in P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, pp. 45-48.

Come spiega Riccardo Castellana, nelle biofiction contemporanee non riscontriamo più, alla stregua della *New biography*, la pretesa di rivelare la verità¹⁰, ma sono invece presenti dichiarazioni di finzionalità che si muovono lungo una linea diametralmente opposta, e in questa direzione convergono le dichiarazioni della Petrignani in esergo a *Marguerite*:

Marguerite è un romanzo. Benché i personaggi qui ritratti abbiano una corrispondenza con la vita e con l'ambiente di Marguerite Duras, le caratterizzazioni, i dialoghi, alcuni eventi, sono frutto della fantasia dell'autrice. Pertanto *Marguerite* va letto unicamente come romanzo e non come biografia. Anche le citazioni fra virgolette, prese dai libri di Duras o da interviste, sono state quasi sempre – sia pure leggermente – modificate per essere adattate al contesto. E viceversa qualche citazione testuale non viene quasi mai segnalata¹¹.

Ma tentiamo di procedere con ordine nel chiarire quali tecniche narrative vengono messe in atto e nell'individuare gli effetti. Anzitutto, riscontriamo un passo ulteriore rispetto agli intervalli di biofiction dell'opera precedente, *Addio a Roma*. Qui l'autrice consegna al lettore una eterobiofiction a focalizzazione interna¹²: ancora una volta, come nel caso precedente, il narratore riporta, sempre fra virgolette, le frasi e i pensieri del personaggio, ma più spesso il centro deittico viene orientato verso il narratore: è lui stesso a vedere i pensieri espressi dal soggetto – tecnicamente parliamo psiconarrazione. Due esempi brevissimi, ma che paiono significativi: «Marguerite scoppia a piangere come piangono i bambini, furiosamente. “Non ho mai amato nessuno così” e non sa se parla di sua madre o di Gérard. Davvero non sa, tutto si confonde, non sa cosa prova, perché piange. Non è la morte di Marie a sconvolgerla, è qualcos'altro»¹³; e più oltre: «Margot torna a casa scombussolata. Chi è Lol? Non lo sa. Quale parte di sé? Non lo vuole sapere. Non lo ha detto al maestro, ma le è capitato, mentre scriveva, di sentirsi terrorizzata, di gridare persino. Perché gridava? Perché aveva paura. Di che?

¹⁰ «La cosiddetta *New Biography* (Lytton Strachey o il *Napoleon* di Emil Ludwig) si autopresenta, sin dai paratesti, come narrazione fattuale e veridica della vita di un individuo, [...]. Nessun episodio è inventato in questo genere di biografie, ma tutto può essere letto anche come un romanzo»: R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche* cit., p. 107.

¹¹ S. PETRIGNANI, *Marguerite*, Neri Pozza, Vicenza 2014.

¹² «Il modello che propongo di utilizzare deriva invece dalla narratologia e si serve essenzialmente di due parametri: voce e focalizzazione. Rifacendomi alla terminologia classica di Genette (1976), chiamerò dunque biofiction *eterodiegetiche* (o più brevemente *eterobiofiction*) le finzioni biografiche con narratore esterno, e biofiction *omodiegetiche* (*omobiofiction*) quelle con narratore interno. Nei prossimi paragrafi proporrò una tipologia delle eterobiofiction in base alla focalizzazione (interna, zero ed esterna)» (R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche* cit., pp. 43-44).

¹³ Ivi, pp. 17-18.

Non lo sa bene. Di perdere la ragione, forse»¹⁴. Nel primo caso, Marguerite fa la sua dichiarazione, ma è il narratore che vede il resto, è il narratore che conosce quello che non sa Marguerite, come è evidente nella citazione successiva. Questa “attenzione” del narratore che abbiamo riscontrato ora, in *Addio a Roma* non è presente: tutti i personaggi risultano privi di quell’approfondimento psicologico che abbiamo messo in luce, anche se molto brevemente, in *Marguerite*.

Facciamo un ultimo passo avanti, perché con *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, uscito tre anni dopo *Marguerite*, nel 2017, cambiano ulteriormente i termini. Sandra Petri ripercorre la vicenda umana e intellettuale di Natalia Ginzburg dalla nascita palermitana, passando per la formazione torinese, fino al definitivo trasferimento a Roma. Ne segue le tracce visitando le case che abitò, da quella siciliana di nascita, alla torinese di via Pallamaglio – la casa di *Lessico familiare* –, all’appartamento dell’esilio, a quello romano in Campo Marzio, di fronte alle finestre di Italo Calvino.

L’autrice non solo incontra diversi testimoni dell’avventura letteraria e politica della Ginzburg, ma ne rilegge sistematicamente l’opera; non manca di restituirci il mondo che gravitava attorno a Natalia, fatto di prestigiosi intellettuali che furono suoi amici e compagni di lavoro: Calvino appunto, Giulio Einaudi e Cesare Pavese, Elsa Morante e Alberto Moravia, Adriano Olivetti, Cesare Garboli, Carlo Levi, Lalla Romano e tanti altri. Questa ricerca su Natalia Ginzburg, unica donna in un universo maschile a condividere un potere editoriale e culturale che in Italia escludeva completamente la partecipazione femminile, pare più orientata verso lo studio dei documenti e l’esattezza dei dati. Con questo libro entriamo infatti più nettamente nel campo di definizione dell’eterobiografia o della biografia letteraria. Ancora una volta, il racconto è in terza persona, ma il discorso diretto del personaggio non si inframmezza più nel corso della narrazione, così come non vengono più espressi direttamente i suoi pensieri e i suoi sentimenti, se non, e questo è opportuno segnalarlo, inserendo le virgolette per citare le parole di Natalia, ovvero quelle che si riferiscono esplicitamente a pagine che la Ginzburg ha scritto e pubblicato:

Sono dunque due figure maschili che le indicano dove cercare dentro di sé un modo autentico di esprimersi. Lei non era fatta «per inventare ma per raccontare cose che aveva capito di altri o di sé o cose che gli erano realmente accadute», così si analizzerà in *Mai devi domandarmi* in un *Ritratto di scrittore* in cui parla di se stessa al maschile. «Il vero gli porta ai piedi memorie che lo fanno soffrire [...] ha

¹⁴ Ivi, p. 103.

paura che le sue memorie facciano male anche ad altre persone, che sono presenti nella sua vita e che lui ama». Quando Natalia Ginzburg annota questi pensieri è l'autunno del 1970, ormai è nella piena maturità della sua scrittura¹⁵.

Le uniche intromissioni in prima persona sono le parole della stessa Petrignani, che ci racconta il procedere e lo svilupparsi delle sue ricerche:

(Ricordo, nell'archivio di *Solaria*, conservato alla Fondazione Primo Conti a Fiesole, l'emozione di ritrovarmi fra le mani gli originali battuti a macchina, e segnati da piccole correzioni a mano, dei racconti spediti da Leone alla rivista, come le lettere autografe di Natalia Levi a Carocci. In una dice umilmente: «Spero di essere uno scrittore davvero» e poi manda la quota di abbonamento al bimestrale con un'aggiunta che non potrebbe essere più sua di così: «Non ho mai fatto un vaglia e spero che non ci sia nessun pasticcio». La grafia è grande, infantile e infiocchettata di ghirigori nelle maiuscole)¹⁶.

In conclusione, pare dunque che nell'arco temporale fra il 2012 di *Addio a Roma* e il 2017, anno di *La corsara*, vi sia un cambiamento nell'affrontare il tema della "biografia" da parte della Petrignani: muove inizialmente dall'adozione di una sorta di genere ibrido, passa poi per la psicobiografia, fino all'approdo a una vera e propria biografia letteraria, in buona parte fondata su criteri documentari e scientifici che nulla tolgono alla piacevolezza del racconto, anzi ne costituiscono un valore aggiunto.

Del resto, come ricordava già Alessandro Manzoni nella *Lettre à Monsieur Chauvet* (1823), la conoscenza della storia è la condizione della piena comprensione della poesia. Ma solo la poesia è in grado di andare al di là:

Mais, dira-t-on peut-être, si l'on enlève au poète ce qui le distingue de l'historien, le droit d'inventer les faits, que lui reste-t-il? Ce qui lui reste? la poésie; oui, la poésie. Car enfin que nous donne l'histoire? des événemens qui ne sont, pour ainsi dire, connus que par leurs dehors; ce que les hommes ont exécuté: mais ce qu'ils ont pensé, les sentimens qui ont accompagné leurs délibérations et leurs projets, leurs succès et leurs infortunes; les discours par lesquels ils ont fait ou essayé de faire prévaloir leurs passions et leurs volontés sur d'autres passions et sur d'autres volontés, par lesquels ils ont exprimé leur colère, épanché leur tristesse, par lesquels, en un mot, ils ont révélé leur individualité: tout cela, à peu de chose près, est passé sous silence par l'histoire; et tout cela est le domaine de la poésie¹⁷.

¹⁵ S. PETRIGNANI, *La corsara. Ritratto di Natalia Ginzburg*, Neri Pozza, Vicenza 2017, pp. 73-74.

¹⁶ Ivi, p. 76.

¹⁷ A. MANZONI, *Lettre à M. C***. Sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a cura di C. Riccardi, Salerno Editrice, Roma 2008, p. 136.

SARA GREGORI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA)

GIOVANNI GIUDICI E LA SOVRAESPOSIZIONE DELL'IO:
DA LE FIGURINE ALLE POESIE PER UNA VOCE

«Poi è stato il contatto biografico ed autobiografico...» con queste parole Giudici giustifica la nascita del nucleo di La Bovary c'est moi dimostrando il profondo nesso tra «poetica volontaria» e «involontaria», tra scrittura e vita. Per restituire uno o più riflessi del mondo, Giudici usa se stesso come superficie rifrangente, usando forme eterogenee: dai Racconti sportivi del 1949 (per la prima volta dati in volume nel 2021 da Stefano Guerriero in La vita in prosa) passando per la prosa Morti di fame, fino ad arrivare alla alchemica creazione del personaggio femminile nel poemetto narrativo La Bovary c'est moi. Tra le pagine di questo «canzoniere» si trovano i caratteri tipici del paradosso tra verità e inganno che è alla base dell'autofiction: ambiguità nell'individuazione dell'io (genere femminile o maschile), strategia onomastica, citazioni nei paratesti, allusioni al lettore. Attraverso la campionatura di testi il presente intervento si propone di offrire una panoramica sull'uso delle marche finzionali nella prima produzione (1949-1969) dell'autore ligure, con particolare attenzione all'uso dei discorsi diretti e della dialogicità.

Quando uscì la *Vita in versi*, nel 1965, Fortini scriveva sul supplemento del «Contemporaneo»:

Ma ostinatamente si rivendica qui la vita come verità che ci viene falsata o rubata (“l'inganno/ di chi ci ha fatti a servire”) e ci si accusa di contribuire – come “impostore”, “cittadino onesto”, “affranta bestia” – a quel futuro. Di qui un continuo sdoppiamento. Lettore (e autore) non cadano in ottiche illusioni di autobiografia. Giudici, lui, somiglia al suo eroe solo in quello che tutti e due hanno di più debole e immediatamente riconoscibile, il gusto mimetico delle compiacenze¹.

¹ F. FORTINI, *Una nota su Giudici*, in «Rinascita - Il Contemporaneo. Supplemento mensile di Rinascita», 7 luglio 1965, pp. 22-23, poi in G. GIUDICI, *Poesie (1953-1990)*, Garzanti, Milano 1991, pp. 453-456.

Nella eccessiva presenza dell'io Fortini aveva intuito il rischio di una poesia mimetica e ideologicamente debole, eppure l'ossessiva presenza unita alla «gestione ironica» del materiale poetico desta nel lettore il sospetto che chi dice io non sia l'autore e che non si tratti di mettere in versi solo la propria vita personale. La poetica di Giudici è, per sua stessa ammissione, un percorso che mira a «pareggiare biografia e biologia»², dove la componente esperienziale è posta in stretta relazione con quella organica ed entrambe sono affidate alla scrittura. Definire autobiografia il percorso poetico e in prosa di Giudici, quindi, non è possibile, sia perché questo non soddisfa totalmente il criterio biografico del racconto di sé, ma soprattutto perché nella sua opera, avvicinata da Mengaldo al canzoniere³, non regge l'imprescindibile, secondo Lejeune⁴, identità tra autore, narratore e personaggio. Per dare un primo esempio rappresentativo, basti pensare ad *Autobiologia*, la suite *La Bovary c'est moi* mostra una vistosa ambiguità di genere, testimoniata dagli elementi paratestuali⁵, laddove Giudici non solo cita Flaubert ma tenta un'identificazione con la donna del poemetto narrativo⁶.

Per comprendere la costruzione del percorso di finzione in Giudici saranno qui esaminati alcuni casi dalla sua prima produzione⁷ in cui già il titolo allude alla biografia: *La vita in versi*⁸ e *Autobiologia*⁹ tenendo in considerazione anche alcuni interessanti racconti giovanili del 1944¹⁰ (in particolare i racconti sportivi). Vale la pena da subito avvicinarsi alle raccolte e segnalare che nel titolo della raccolta più tarda il neologismo allude a un azzeramento

² G. GIUDICI, *I segni della fine in Autobiologia* cit., ora in ID., *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, con un saggio introduttivo di C. Ossola. Cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano 2000, p. 211. Le citazioni dalle poesie di Giudici si intendono tutte tratte dal presente volume a cui aderisco anche per le abbreviazioni delle opere.

³ V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, p. 918.

⁴ P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, trad. it. di F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 17.

⁵ Si veda il sottotitolo, *Poesie per una voce*.

⁶ Un altro interessante caso di identificazione tra i due generi si ritrova in *Memoria*, nono componimento della sezione *Persona femminile* contenuta nel *Ristorante dei morti* (1981).

⁷ La scelta del corpus esaminato è una prima ricognizione, mossa principalmente dall'esposto rimando alla biografia nei titoli delle raccolte. Per avere un quadro esaustivo delle soluzioni adottate nella prima produzione da Giudici si dovrebbe estendere la ricerca fino a comprendere le opere dal 1953 al 1963 (si veda a proposito S. MORANDO, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Campanotto, Udine 2001). L'incursione nella raccolta giovanile in prosa dedicata alle occasioni calcistiche servirà lungo il discorso a chiarire la funzione sociale dei personaggi.

⁸ G. GIUDICI, *La vita in versi*, Mondadori, Milano 1965 (1980² con risvolto di copertina di C. Ossola). D'ora in avanti abbreviata in VV.

⁹ ID., *Autobiologia*, Mondadori, Milano 1969 (d'ora in avanti indicata con A).

¹⁰ ID., *La vita in prosa. Scritti biografici, letterari, politici*, a cura di S. Guerriero, Edizioni dell'Asino, Roma 2021.

dell'io «a favore di una simbiosi biologica col proprio dire, meccanica e quasi perfetta come un vero congegno naturale»¹¹.

Uno sguardo globale ai testi può dare la misura dell'alta frequenza di situazioni biografiche: la memoria della tragica scomparsa della madre per eclampsia (A, *L'amore che mia madre I, II*¹²); la condizione economica familiare nel componimento dedicato al vizio del gioco (VV, *Piazza Saint-Bon*¹³); si mette in scena un'occasione biografica reale quando si allude ai trasferimenti e alla città di Milano (VV, *Lasciando un luogo di residenza*¹⁴, *Una casa a Milano*¹⁵); altre volte ritorna il ricordo della vita militare, la caserma (VV, *L'incursione sulla caserma*). Il fatto che alcune tra le poesie siano riassumibili e quindi narrative ha interessato Mengaldo che ha dedicato un'analisi a questo carattere della poesia di Giudici, osservando «cinque specie di narratore»¹⁶. Assumendo le categorie di Mengaldo, si è qui verificata la loro tenuta nei testi proposti:

«a) Un io molto vicino a quello dell'autore, che ci narra brani d'autobiografia – e sia pure [...] autobiografia d'un anonimato»¹⁷: nella VV *Quindici stanze per un setter, Le ore migliori o Se sia opportuno trasferirsi in campagna* mettono in scena situazioni tratte dalla realtà vissuta, non solo dall'autore, come nel caso della scelta dell'abitazione prima di un trasferimento. Si pensi anche alla prosa centrale in *Autobiologia* in cui riecheggiano tratti di vita personale dell'autore: «Come Thomas Buddenbrook al culmine delle sue fortune, d'ora in poi non potrà andare che peggio. Ma adesso va discretamente, oso dirti. Non ho più né madre né padre, non debbo temere che muoiano» (A, *Morti di fame*, vv. 1-4);

«b) Un io come semplice titolare del racconto, non necessariamente vicino a quello autoriale»¹⁸: «Mi assillano le tue rabbie futili,/ mi costringono a voltarmi, a guardarti...» (VV, *Le giornate bianche*, vv. 8-9); «Una sera come tante, e i miei proponenti/ intatti, in apparenza, come anni/ or sono, anzi più chiari, più concreti...» (VV, *Una sera come tante*, vv. 8-10); «i segni della fine posso imitarli e allontanarli./ Io so che sono loro che imitano me./ Come la vita non si può modificare,/ ma al prezzo di esserne ingannati/ tuttavia ingannare» (A, *I segni della fine*, vv. 36-40);

¹¹ S. MORANDO, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici* cit., p. 54.

¹² G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., pp. 133 e 215.

¹³ Ivi, p. 80. Il tema torna nella raccolta, dal titolo emblematico, *Il male dei creditori* (1977).

¹⁴ Ivi, pp. 10-11.

¹⁵ Ivi, pp. 37-40.

¹⁶ P.V. MENGALDO, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, in «Hortus. Rivista di poesia e arte», XVIII (1995), pp. 19-28, poi in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 354-365.

¹⁷ Ivi, p. 361.

¹⁸ *Ibidem*.

«e) C'è una narrazione ma non c'è un narratore esplicito»¹⁹: *Sperimentale* dove si documenta la struttura razionale del mondo attraverso una serie di verbi indicativi in sequenza: «Intuisce determina inventa-/ inascoltato keplero sperimenta» (VV, *Sperimentale*, vv. 1-2); nella descrizione di una natura inquieta e distorta, dove appaiono eccezionalmente due indicazioni sul potenziale narratore (vv. 6 e 35): «Ma cosa c'entra coi morti una che sbatacchiando/ di primo volo anagrafica esistenziale/ batuffolo grigiobondo nell'angolo del fornello/ si posa?» (A, *Il civettino*, vv. 11-14).

Per il gruppo «c) Un lui (o lei) di cui si possono scorgere le caratteristiche di biografia, posizione sociale ecc.»²⁰ è difficile registrare esempi se non il caso di *Bovary*, che però è problematico. Seppure la donna parli in prima persona nei sei componimenti della suite, rivolgendosi a un lui ideale, il titolo *La Bovary c'est moi* lascia scoperta la finzione: il lettore identifica la donna con Giudici; perciò, a prendere la parola non è Emma Bovary. Se si considera, poi, l'affermazione «sentimentale peggio che una puttana» rivolto alla donna, è chiaro che la finzione e il suo gioco di voci sono scoperti. Dell'ultima categoria studiata da Mengaldo, «d) Un lui in quanto narratore puramente ideale»²¹, non sembra possibile rinvenire traccia.

La persona grammaticale, ossia chi rivendica il diritto a parlare, non è sempre identificabile con l'autore: le voci sono destinate a divenire una pluralità indefinita, con esiti di teatralizzazione, si pensi al richiamo alla pantomima e all'allocuzione verso gli «spettatori»²², attraverso cui probabilmente già all'altezza della prima raccolta poetica Giudici tenta lo straniamento nel lettore.

Non sarebbe azzardato, allora, parlare di maschere, e in particolare di meccanismo della vergogna²³, messo in atto da Giudici ormai divenuto sosia di sé stesso²⁴ a partire da A e poi nelle raccolte successive fino a *Salutz*, quando la finzione si serve di strumenti retorici già perfezionati. Il momento che dà inizio a questa linea, secondo le indicazioni di Giudici, è durante la stesura di *Anch'io* a Torino:

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² In A un'intera sezione è dedicata alle *Pantomime di Praga*, mentre l'autore si rivolge agli «spettatori» nel verso incipitario di *Basta spettatori*, in G. GIUDICI, *I versi della vita* cit., p. 231.

²³ Mengaldo, non convinto della definizione fortiniana, suppone che le tracce debbano essere cercate in Francia nella poesia giocosa tra simbolismo e surrealismo, su questo si vd. P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quarta serie* cit., p. 356.

²⁴ Così lo descrive G. RABONI in *Poesia degli anni Sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976.

Il letterato tradizionale era abituato a sentirsi investito di una qualche missione, a considerarsi un unto del Signore. Io invece lì mi sentivo un poveretto, che il Sabato e la Domenica cercava di mettere insieme quattro strofe, e non sempre ci riusciva²⁵.

Alle remore vissute dal poeta si deve aggiungere la componente di *artifex* di cui Giudici si serve certamente, secondo quel che si legge in un'intervista del 1993:

[G.G.] imparavo a scrivere sui fatti che mi capitavano, cercavo di riflettere sulle cose che toccavano la mia vita e avrebbero potuto toccare anche quella di altre persone [R.M.] in ciò c'è un'opportunità allargata, indefinita di riuso.

[G.G.] Evidentemente. E dipende dalla possibilità di altri di riconoscersi nella tua esperienza. Che può essere anche soltanto un'esperienza astratta: di ritmi, di forme, di pura fantasia²⁶.

La materia autobiografica allora sembrerebbe emergere solo in dissolvimento, attraverso gli interstizi, negli spazi tra l'esperienza e quel sovrappiù della poesia, intesa come creazione. Con le sue maschere Giudici dà avvio ad un gioco di specchi tra io autobiografico e io fittizio, tra biografia e verità, mettendo il lettore di fronte a una costruzione fatta di tessere²⁷ estratte da diversi ambiti – basti pensare al coinvolgimento di Bovary. Se in quegli anni di discussione sull'impegno dell'intellettuale era difficile avvicinarsi all'autobiografia senza correre il rischio di sconfinare nei termini del compiacimento di cui Fortini parlava nella sua nota critica, allora Giudici gioca sulla prossimità dei livelli, sulla transizione tra verità e finzione, implicano la volontà di instaurare un patto di fiducia con il lettore tramite la strada razionale e conoscitiva della poesia intesa come strumento per sondare, anche sociologicamente, la realtà dell'alienazione della società postbellica.

Date queste premesse, è chiaro che la sovraesposizione dell'io è strumento privilegiato attraverso cui il poeta sperimenta il distacco dalla lirica tradizionale superando il monologismo verso una forma di pluralità restituita dagli effetti di dialogismo. A partire dalle *Schede sulla lingua poetica di*

²⁵ F. CAMON, *Il mestiere di poeta. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano 1982, pp. 151-167.

²⁶ R. MINORE, *Giovanni Giudici*, in ID., *Dopo Montale. Incontri con i poeti italiani*, Zerinthia, Roma 1993, pp. 79-88. Nella citazione R.M. sta per Roberto Minore, mentre G.G. per Giudici.

²⁷ Per certi versi l'idea della composizione per tessere e immagini sovrapposte si potrebbe mettere a confronto con l'idea del bricolage che emerge quando Giudici discute di innovazione linguistica in *La gestione ironica*, saggio uscito nel 1964 sui «quaderni piacentini» e ora in *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Editori Riuniti, Roma 1976, p. 212.

*Giudici*²⁸, dove sono studiati i segni della vocalità *ficta*, si evidenziano qui i modi di inscenare il discorso diretto nelle raccolte esaminate:

- *Dialogo a due o più voci*:
«A Milano un setter non può vivere./ Com'è possibile farlo passeggiare/ nel traffico, respirare/ nelle puzze del neo-capitale?» [...] «Mio caro amico, volevo rispondere, tu/ con la tua lettera a un giuoco di rimorsi/ mi tenti: ma sei mesi son passati/ e il mio cane sta bene, ha nome Scoop/ (che in inglese vuol dire una grossa notizia)» (VV, *Quindici stanze per un setter*, I, vv. 1-4; 11-15);
«Intanto che le cose accadevano –N/ davanti a noi con un braccio paralizzato e una smorfia./ Affermando che è l'ultima occasione./ Ma per favore ripeta non ho afferrato il concetto./ Intanto che le cose si accadevano – N/ si spiegava spiegandosi ma non si spiegava.// Intanto che le cose accadevano – L/ a provare la prova generale della morte» (A, *Durata*, vv. 1-8)
- *Colloquio ostacolato o taciuto*:
«Non c'è nessuno? – gridai – Il n'y a/ personne? Nessuno in luogo così storico?/ Ehilà facendo gesti, verrà qualcuno sperando// Niente...» (VV, *Port-Royal*, vv. 5-8); (A, *L'autostop*, vv. 5-19) «Hai ragione – si aspettava che rispondessi» (*Autobiologia, Preliminare di accordo*, v. 5); (A, *L'amore che mia madre* (II), vv. 4-5)
- *Dialoghi simulati da costrutti brachilogici, ellittici o sospesi*
«Continuo a domandarmi come è possibile che.», «e che anche lui si domandi come è possibile che.» [...] «Una diavoleria ci vorrebbe» (A, *La Bovary c'est moi*, I, vv 8 e 12; III, vv. 1 e 11)
- *Episodi di discorso riportato*²⁹
L'opuscolo di propaganda che ti dice?/ Illustra la sorte nefande (cioè/ da non dirsi) del popolo infelice/ – t'introduce al benessere dal suo/ contrario, e fuor di questo/ benessere non c'è/ («siate certi») bene prevedibile.// «Una merenda al cittadino onesto,/ amore senza rischi, una crociera/ alle Canarie o al Baltico, una casa/ coperta da ipoteca redimibile...(VV, *Dal suo punto di vista* vv. 1-11); (VV, *Mimesi*, vv. 41-44); «Stringi amicizia col direttore delle poste./ Le poste sono un buon posto per fare favori./ [...] potrai ottenere dal direttore delle poste/ di posarti sul mio tavolo quando risponderò./ S'intende a patto di non raccontarlo a nessuno/ Data l'estrema delicatezza del servizio.» (A, *Il direttore delle poste*, vv. 1-2; 17-20)

²⁸ E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, si vd. in particolare *Parole a prestito. Schede sulla lingua poetica di Giudici*, pp. 111-133.

²⁹ Sono evidenziati in corsivo, tra virgolette o da parentesi tonde. Possono consistere anche in citazioni o lacerti di ammonimenti tratti da occasioni reali.

- *Voce della folla indistinta*

Governoladro ioboia – più spesso con tutta la D/ – chi eri voce blasfema/ nel coro ferroviario [...] il culo è sempre un culo è il duce è un fesso/ – mi dicesti all'orecchio (VV, *L'educazione cattolica*, XII, vv. 1-3, 9)

Ma cosa vuole con questi lamenti questo/ qui – le solite la vita in versi/ raccontando storie che rincasando/ avendo egli una casa ovvero uscendo/ questa avendo una porta sulla strada che porta [...] Ma cosa / vuole questo con questi la prego riassuma/ ho da fare concluda mi mandi un appunto/ a te questo rosario che le preghiere aduna/ ma poi ch'io fui al piè d'un colle giunto... (A, *Della vita in versi*, vv. 1-5, 10-14)

- *Interrogative*

Da *La vita in versi*: «di qua la via giusta per la cometa»? «Dimmi –e se/ fosse tutto sbagliato»? (VV, *Sperimentale*, v. 11, e vv. 19-20); «...l'uomo/ dove proteggerà le sue gementi/ fibre quando saranno nude?...» (VV, *Il ventre della lucertola* v. 15-16); «Una sera come tante (quante ne resta a morire/ di sere come questa?) [...] Da quanti anni non vedo un fiume in piena?/ Da quanto in questa viltà ci assicura/ la nostra disciplina senza percosse?/ Da quanto ha nome bontà la paura?» (VV, *Una sera come tante*, vv. 15-16 e vv. 39-42).

Pur conservando una costruzione che rimanda alla crisi d'identità, nella raccolta *Autobiologia* le proposizioni interrogative diminuiscono, talora sostituite dalla forma versale franta e dalle numerose inversioni e interruzioni logiche nella sintassi, in altri casi da espressioni del parlato che sono enunciati senza pretesa di risposta: «Ma cos'altro vuoi che ti dica», *In un giardino pubblico*, v. 9; «Cosa ne sai, cosa ne sai... Niente» *Cosanesai*, v. 1. Questa costruzione, frequente in *Autobiologia* più che nella raccolta del '65, produce nel lettore la sensazione di essere di fronte ad un discorso monologico, dove l'interlocuzione è al grado zero e non si può produrre accrescimento informativo né rapporto di cooperazione. Osservando i dialoghi qui messi in evidenza appare chiaro che difficilmente la conversazione assume valore biunivoco: nelle *Stanze per un Setter* non c'è possibilità di replica per Sbragi, altre volte il discorso di un interlocutore non ha risposta, *Port-Royal* o la comunicazione è ostacolata. Come scrive Testa la «forma e struttura dell'enunciazione sono costitutive nel profondo della poesia di Giudici» dove la poesia «scompagina, proprio nella sua veste di enunciazione *ficta* ogni presunta linearità dello scambio verbale dando spazio sul testo a sfasamenti, impacci ed esiti anomali»³⁰. Se non è possibile ridurre la struttura dell'enunciazione a quella del parlato e l'impianto dialogico non è disposto ai fini di uno scambio comunicativo, all'analisi della persona grammaticale

³⁰ E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento* cit., p. 130.

e dei modi dell'enunciazione, vale la pena affiancare un elenco delle *personae* che compaiono sul testo, i quali danno conto della teatralizzazione e dell'attenzione di Giudici verso il tipo sociale: insieme al padre rievocato nel ricordo in *Anch'io, Piazza Saint-Bon, L'età*, i testi si costellano di figure femminili, tra cui la madre, come si è detto, ma anche Rebecca Lèvanto e la compagna di lavoro in VV, e poi Euridice, Gemma Alfè, Daniela, Bovary in *A Nei Racconti sportivi*³¹ compare il fratello e alcuni personaggi interessanti per comprendere la funzione e il ruolo del tipo sociale in Giudici: i calciatori. *I Racconti sportivi*³² (1949-55) risalgono alla preistoria letteraria dell'autore e hanno un notevole valore documentario: sono prove narrative in cui il dato autobiografico non si è ancora pienamente trasfigurato nella mirabile maschera di cui si è detto. Il tema torna nelle raccolte successive³³ e in *Viani, sociologia del calcio* (VV) si legge: «Tutto questo parlare di calcio/ per non parlare di altro/ – tutto questo per non guardare l'essenziale del mondo:/ soddisfatti per una sera/ se vince – disfatti se perde/ la squadra che altra spina è nel profondo/ del quotidiano servire./» Il mondo calcistico fa parte delle costrizioni legate al sistema del capitalismo per cui l'uomo non vive una vera e autentica esperienza vitale, bensì una condizione alienata (così accade al personaggio impiegatizio di VV). Il calcio è parte dell'inganno in cui si reitera la condizione dell'uomo asservito e di una società in cui domina il principio di prestazione.

Giunti alle conclusioni, è opportuno riassumere i punti messi in evidenza e le loro implicazioni:

- L'io, pur essendo la persona più utilizzata, è problematizzato dallo straniamento operato attraverso l'adozione di punti di vista diversi e di combinazioni di personaggi in variazione continua;
- L'atto enunciativo è la formula che struttura la poesia, ma non c'è nel colloquio una vera possibilità di comunicazione. Da VV ad A si è vista una diminuzione del discorso altrui riportato e le voci dell'enunciato perdono progressivamente i segni paragrafematici che sottolineavano il discorso diretto. Anche la diminuzione nell'uso delle interrogative sembra rivelare un atteggiamento più remissivo rispetto alla possibilità di azione dell'io nella storia: non a caso A chiude con la prospettiva dell'io dalla tomba³⁴.

³¹ G. GIUDICI, *Racconti sportivi*, in «Linea d'ombra», (gennaio 1998), ora in ID., *La vita in prosa* cit.

³² La serie dei racconti si articola in: *Le figurine, Un campo sul mare, Pensiero e azione, Un campione in periferia, Il brigadiere e il centravanti, L'ex campione, Sei racconti brevi tema sportivo*.

³³ Si pensi a *Nella città d'Ilaria*, nella raccolta *Fiori d'improvviso*.

³⁴ G. GIUDICI, *Le cose, le spine*, in A.

- I personaggi sembrano essere la rappresentazione dei modi combinatori della realtà nel sistema alienato, i modi di essere dell'uomo: nessuno si afferma sugli altri, come nessun dialogo espone un punto di vista mimetico e dominante.
- Infine, la scelta finzionale unita alla continua enunciazione rivolta a un tu rivelano l'intenzione di Giudici di coinvolgere e trascinare il lettore, rafforzare con lui un patto di collaborazione: ne è un esempio la fiducia che l'autore ripone nelle citazioni in epigrafe e nello sfruttamento dei paratesti, basti pensare alla scelta dei due titoli, VV e A, che ribattono sul medesimo concetto.

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI)

«INVENTARE È UNA CREAZIONE
NON GIÀ UNA MENZOGNA»: LA COSCIENZA DI ZENO
COME AUTOFICTION

La coscienza di Zeno è qui riletta come potenziale incunabolo dell'autofiction, un filone letterario codificato negli inoltrati anni Settanta in cui il carattere costitutivamente autentico dell'auto-narrazione tradizionale viene contaminato con elementi falsi. Ne viene così fuori un sottogenere ibrido, a metà tra realtà e menzogna. Questo format affermatosi verso la fine del Novecento (e prosperato sino ai giorni nostri) ha tra i suoi motivi ispiratori il versante dell'inconscio. La chiave psicanalitica è perciò uno dei preliminari punti di contatto tra il capolavoro di Svevo e la seriore letteratura autofinzionale. L'arcinota succinta Prefazione del romanzo, se rivisitata in tale ottica, presenta una serie di elementi utili a enucleare preventivamente i caratteri tipici di un'autobiografia fznzionale. In particolare, il dottor S. si esprime nei termini eloquenti di un'«autobiografia» irta di «verità e bugie». Ecco allora spiccare già sulla soglia del libro le premesse necessarie per introdurre e sviluppare la tesi di fondo che qui si discute, la quale ha come epicentro dell'indagine proprio l'emblematico avantesto dell'ormai centenario libro su Zeno. L'utilizzo, nella stessa sede liminare dell'opera, di definizioni alternative, quali «novella» o «memorie», non sortisce altro effetto che minare l'attendibilità non solo contenutistica ma anche formale dell'«autobiografia». Allo stesso modo, i destinatari della Coscienza di Zeno sono portati a interrogarsi, sin dalla prima pagina, sulla lealtà sia dell'autore della propria biografia (il paziente) sia del suo editore ed istigatore (il medico), stante il rapporto antagonistico che si instaura da subito tra i due.

Recensendo su «Alias», l'inserto domenicale del «Manifesto», *Attività di Italo Svevo*, uno studio di Maurizio Serra sugli intrecci tra biografia e opera narrativa nello scrittore triestino¹, Massimo Raffaelli osserva: «Italo Svevo non ha dovuto attendere la voga dell'autofiction, o come si chiama con tutte le sue più cavillose sottigliezze, per scrivere il romanzo terminale e suo

¹ Aragno, Torino 2017.

malgrado testamentario»². L'ormai centenaria *Coscienza di Zeno* può essere davvero letta come uno dei possibili prototipi dell'autofiction, filone letterario definito nominalmente negli avanzati anni Settanta, in cui la scrittura di sé pone il nodo inestricabile tra vero e falso come punto di forza della narrazione³. È noto che questo format tardo-novecentesco⁴ trova una sponda di riferimento nella ricerca sull'inconscio⁵. Già la celebre scarna Prefazione del romanzo contiene *in nuce* alcuni elementi utili a delucidare la chiave d'indagine che qui si propone di adoperare⁶.

Il fantomatico prefatore, il Dottor S.⁷, presenta l'«autobiografia» del paziente come una grande «novità»⁸. Il memoriale psicanalitico costituisce un

² M. RAFFAELLI, *Dalla rappresentazione alla vita, buchi e collisioni: una biografia di Svevo*, in «Alias/Il manifesto», 23 settembre 2018. E cfr. già S. MICALI, «Una confessione in iscritto è sempre menzognera». *Autofiction Staged in Svevo's Novels*, in «The Italianist», XXXV (2015), n. 3, pp. 384-396, a p. 386: gli eroi della trilogia romanzesca di Svevo «attempt to write fictional versions of their lives»; in questo quadro *La coscienza di Zeno* «can be regarded as the final formulation of Svevo's reflection on the relationship between life and narrative or, if we like, between reality and fiction».

³ Il termine si può far risalire a Serge Doubrovsky che lo adopera nella quarta di copertina del suo *Fils* (Galilée, Paris 1977): «Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictment réels; si l'on veut *autofiction* d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau» (corsivo mio). Per lo *status quaestionis* si rinvia al recente contributo di C. TIRINANZI DE MEDICI, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione. Una ricognizione delle posizioni critiche*, in «Il Verri», (2017), n. 64, pp. 19-39.

⁴ A. SCHIMIDT sottolinea la difficoltà di codificare «ce genre, qui n'en est jamais officiellement devenu un»: *De l'autonarration à la fiction du réel: les mobilités subjectives*, in C. BURGELIN, I. GRELL, R.Y. ROCHE (sous la direction de), *Autofiction(s)*, Colloque de Cerisy 2008, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2010, pp. 417-440, a p. 417.

⁵ Cfr. S. DOUBROVSKY, *Analyse et autofiction*, in J.F. CHIANTARETTO (sous la direction de), *Écriture de soi et psychanalyse*, L'Harmattan, Paris 1996, pp. 263-282.

⁶ G. GENETTE colloca l'istituto prefatorio nel *peritesto*, cioè nello spazio «intorno al testo» (*Seuils*, Seuil, Paris 1987, trad. it. di C.M. Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, p. 7), una «specie di testo liminare» o «preliminare», «che consiste in un discorso prodotto a proposito del testo che lo segue» (ivi, p. 158). Tuttavia, nella *Coscienza* la prefazione è una *soglia* interna e non perimetrale al testo, in quanto incorporata già nelle maglie stesse dell'intreccio a mo' di incipit narrativo. Vi sta chiusa dentro la cassetta degli attrezzi dell'intero ingranaggio romanzesco.

⁷ Secondo la classificazione genettiana questa tipologia di prefazione sarebbe di specie *fittizia*, giacché «la persona cui viene attribuita è fittizia» (ivi, p. 176). In quanto formalmente attribuita non all'autore bensì a un personaggio, sia pure secondario, dell'opera, essa non appartiene al modello *autorale* ma *attoriale*. Ne segue allora che, secondo la catalogazione del critico francese, si tratterebbe di una prefazione *attoriale fittizia*. «In un modo certo meno eclatante, ma maggiormente provvisto del famoso "merito d'esistere", la prefazione alla *Coscienza di Zeno* è scritta dal "dottore di cui in questa novella si parla con parole poco lusinghiere", racconto in prima persona, del quale egli non è però né l'eroe né il narratore» (ivi, p. 186).

⁸ I. SVEVO, *Romanzi e «continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, p. 625.

fatto straordinario non solo da un punto di vista terapeutico ma anche artistico. La forma estetica è dunque insolita e originale non meno del metodo curativo. Lo stesso anonimo prefatore evidenzia le conseguenze inattese che deriverebbero al malato «dal commento delle tante verità e bugie»⁹ da lui affastellate nel racconto della sua vita. Non solo in queste righe è emblematicamente enfatizzato quel binomio tra sincerità e menzogna che è l'essenza stessa dell'autofiction¹⁰, ma si esorta tacitamente il critico/lettore a «commentare», vale a dire a interpretare, il manoscritto pubblicato alla luce di una 'autobiografia finzionale'¹¹. È proprio a questo invito suggerito in cifra dall'autore che si tenterà qui di rispondere, guardando all'opera maggiore di Svevo come a un facsimile (reale o inconscio) di autofinzione¹², utile per le future leve di scrittori che si cimenteranno in tale genere (da Walter Siti

⁹ Ivi, p. 625.

¹⁰ Cfr. G. RACCIS, recensione a L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, in «Enthymema», XII (2015), pp. 474-480, a p. 474.

¹¹ «L'autobiografia paranoica ha [...] una funzione che oltrepassa sempre il suo autore perché costui si percepisce nell'identificazione a una causa che lo trascende. Infatti si tratta della deviazione della ricerca di un'identità narrativa, attraverso la scrittura» (S. DE MIJOLLA-MELLOR, *Specificità dell'autobiografia del paranoico*, in M. BALSAMO (a cura di), *L'autobiografia psicotica*, FrancoAngeli, Milano 2015, pp. 36-50, a p. 48).

¹² Vero è che nella *Coscienza* Zeno è soltanto un potenziale *Doppelgänger* di Svevo, come i suoi "fratelli maggiori" di carta, Alfonso Nitti (*Una vita*) ed Emilio Brentani (*Senilità*). Verrebbe così a mancare uno dei presupposti dell'autofiction, secondo cui l'autore deve travasare nell'opera i propri medesimi dati anagrafici, tenendo fermo un punto che l'accomuna all'autobiografia propriamente detta fondata sul *patto autobiografico*, per cui ha fatto scuola l'ormai canonica formulazione di PH. LEJEUNE: «Perché ci sia autobiografia (e più generalmente letteratura intima), bisogna che ci sia identità fra l'autore, il narratore e il personaggio» (*Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, trad. it. di F. Santini, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986, p. 13). Tuttavia lo stesso Lejeune avverte che «questa "identità" solleva numerosi problemi» (*ibidem*), tanto che lo studioso accosta «la nozione di identità e quella di somiglianza» (ivi, p. 14). Il nodo della mancata omonimia nella *Coscienza* tra il romanziere e il protagonista può essere d'altro canto sciolto sulla scorta delle osservazioni di T. LAURENT (*L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 1997, p. 12), che ammette che a questo principio rigido lo scrittore possa anche derogare. Anche G. GENETTE (*Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991, p. 86) invita ad allentare il legame tra scrittore e protagonista dell'autonarrazione di finzione. Come avverte I. GRELL, una delle caratteristiche di questa sfrangiata e poliedrica neo-tradizione letteraria è anche quella di dissimularsi in «un *je-miroir non homonymique*» per lasciare il lettore o lo spettatore libero di interpretare il prodotto estetico: *Introduction*, in A. GENON, I. GRELL (sous la direction de), *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Colloque de Cerisy 2012, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2016, pp. 5-13, a p. 6). Giova altresì rinviare alle riflessioni di Ph. FOREST (*Le roman, le Je, Pleins Feux*, Nantes 2001, trad. it. di G. Bosco, *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità*, Rizzoli, Milano 2004) che pone sostanzialmente in crisi il "patto autofinzionale" incentrato sulla coincidenza nominale tra autore e voce narrante, spostando il faro sulle molteplici facce dell'io. Se tanto è, la *Coscienza* può dirsi il racconto autofittivo dell'io. Si consideri infine che il nome stesso dell'artefice del libro è in questo caso uno pseudonimo (Italo Svevo), iper-identitario o, se si vuole, an-identitario (né italiano né tedesco), a ogni modo un *nomen fictum* di per sé.

ad Aldo Busi e Michele Mari, per fare solo alcuni nomi del nostro recente panorama letterario)¹³.

La *Prefazione* pone subito la questione del genere letterario: «Novella» o «autobiografia»? Le due cose cozzano tra loro: la prima è legata propriamente alla finzione, punta su un evento eccezionale, qualcosa che in quanto letteralmente è “nova”, cioè fa notizia, è fuori dell’ordinario, estranea alla catena abituale degli eventi; tutto il contrario della seconda. Tra questi due poli, si colloca in posizione mediana l’espressione «memorie» che non indica una forma, una cornice strutturale, quanto semmai l’oggetto della scrittura, il suo referente. Nulla vieta di considerare il *memoir* come un formato letterario definibile per caratteristiche estrinseche. Tuttavia il termine “memorie” appare meno connotato sul piano tecnico-formale, avvolto in un alone neutro o indifferenziato.

Questa disquisizione di taglio meta-letterario sta bene in una sede preliminare del testo, anzi sta proprio dove il lettore si aspetta che stia. Ma l’anti-convenzionalità di questa breve trattazione sulla morfologia del testo è data dal fatto che non è affidata all’autore¹⁴ o quanto meno al suo *porte-parole*, cioè il protagonista, sì bene a uno psicanalista, tra l’altro personaggio ombra del *plot*, che non è certo un addetto ai lavori, uno del mestiere. Dunque la formulazione della chiave di lettura strutturale del testo è messa in bocca a una figura non qualificata allo scopo, che non ha voce in capitolo, e che in quanto tale, almeno sul piano dell’impianto schematico del libro, non è attendibile, cioè credibile. Il Dottor S. compie un’invasione di campo: si annette il ruolo di critico letterario. Questa è la prima infrazione dell’opera. In scia con questa, il firmatario della *Prefazione* ne commette un’altra, senz’altro più grave sul piano etico e persino legale: pubblicando senza autorizzazione dell’interessato il suo manoscritto egli si comporta come un editore, dunque come un operatore del mondo letterario connesso alla veste di critico che indossa contemporaneamente. Ma costui è un editore pirata. *La coscienza di Zeno* viene dunque fatta passare come un’edizione clandestina, pubblicata in violazione alla legge.

Questa trasgressione normativa non è secondaria rispetto all’inosservanza del codice deontologico del medico, che è il primo a dover tutelare la *privacy* del suo paziente. Ne costituisce senz’altro un’aggravante. Al livello

¹³ A proposito di «romanzo-autofiction» R. DONNARUMMA scrive che Walter Siti «sta dalla parte dell’ultimo Svevo, per il quale l’unica possibilità di salute è nella malattia, le uniche verità nell’ignoranza di sé o nella menzogna»: *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», XXIII (2011), n. 64, pp. 15-50, a p. 40. E cfr. sul punto L. MARCHESI, *Genealogia dell’autofinzione italiana*, in «Il Verri», (2017), n. 64, pp. 40-59.

¹⁴ E dunque si «utilizza la voce dell’altro per confezionare un’autobiografia fittizia – “un’autobiografia”, come direbbe Svevo, ma “non la mia”» (I. TASSI, *Storie dell’io. Aspetti e teorie dell’autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 64).

delle contravvenzioni alle regole che governano la diffusione a mezzo stampa, il quadro peggiora vieppiù se si guarda ai futili, o biechi, motivi che determinano l'agire del Dottor S. Costui non è spinto da un giudizio estetico, né d'altra parte possiede le competenze necessarie per averne titolo, ma da fattori psicologici (particolare a dir poco curioso per uno psicanalista!), la «vendetta», o venali, «i lauti onorari»¹⁵ che spera di ottenere dalla pubblicazione. Risalta qui l'uso straniante di «onorari», in luogo del più adatto “guadagni” per esempio. Il primo infatti pertiene più esattamente al compenso di un medico o di un professionista. Il Dottor S. incorrerebbe in un vero e proprio *lapsus* freudiano, tenuto conto che la pubblicazione non autorizzata del manoscritto del paziente viene da lui implicitamente giustificata a mo' di risarcimento danni per l'interruzione precoce della terapia, che avrebbe tra l'altro nuociuto alla sua parcella, piuttosto che alla salute del malato o al bene della nuova scienza che egli rappresenta. Gli ipotizzati introiti che seguirebbero alla messa sul mercato del libro sarebbero inoltre solo in parte devoluti all'autore e a condizione che egli riprenda la cura. Dunque, il prefatore viola anche i diritti economici derivanti dalla proprietà letteraria di Zeno, che tiene per giunta sotto ricatto.

A conti fatti, allora, il truffato non è il Dottor S. ma il suo ex assistito. La parola «truffandomi»¹⁶ è linguisticamente la prima allusione al tema dell'inganno o della beffa. *La coscienza di Zeno* è presentata perciò come la storia di una “truffa”, di cui sarebbero vittime in realtà l'inconsapevole autore, e, a cascata, l'ignaro lettore. Svevo non intende qui soltanto mettere in cattiva luce la categoria dei camici bianchi, l'avversione nei confronti della quale non è certo una scoperta. Spicca dall'altra parte la mozione di sfiducia a carico di editori e critici, capisaldi della filiera del libro con cui Svevo ha spesso dovuto fare i conti all'interno di una conflittualità che nel suo subconscio si sarà depositata come la causa della mancata affermazione in quanto scrittore.

Nel prosiegua del racconto si marca più volte che il dottore è anche il «lettore» (per ora l'unico), e per di più dedito a tale ufficio «con tanta attenzione»¹⁷, di queste memorie. Zeno si mostra preoccupato del modo in cui il medico interpreterà le sue parole fissate sulla pagina, esattamente come ogni autore ha a cuore i modi della ricezione e della fruizione della propria opera presso il destinatario. Sicché S. racchiude in sé tre ingranaggi della macchina narrativa: editore, critico e lettore. Del resto, la sua ignota identità anagrafica consente di attribuirgli più volti, diverse maschere.

¹⁵ I. SVEVO, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 625.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 1055.

Ma che cosa ha effettivamente pubblicato costui? Se si prende l'ultima pagina dell'opera, desunta dal capitolo «Psicanalisi», che dunque chiude anularmente il testo riportandoci al principio, si ricavano un paio di dati utili. Intanto, tutto il capitolo finale è scritto in forma diaristica (lo dicono le date apposte in testa alle varie sezioni intermedie), circostanza che introduce proprio sul filo di lana una variante formale, quella appunto del diario che interloquisce o interferisce, a complicare ulteriormente il quadro codicologico, con gli altri modelli strutturali enunciati all'inizio. In secondo luogo Zeno afferma:

Il dottore, quando avrà ricevuta quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera e propria perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso¹⁸.

Zeno si ritrova risucchiato quasi di sorpresa nel gorgo della guerra, di cui misura gli effetti dolorosi sulla propria vita privata. Lo scoppio del primo conflitto mondiale è l'unica informazione incontrovertibile del romanzo. Se si considera che negli altri due romanzi Svevo è affatto avaro di riferimenti a fatti storici, pare proprio che egli abbia voluto inserire qui, sia pure come fondale, l'evento della grande guerra come solido capitello posto sul traballante edificio narrativo, sospeso sul precario equilibrio tra vero e falso. Lo stesso datario storico che scandisce, benché incroci le vicende soggettive di Zeno, il capitolo conclusivo è in contrasto con la ridda bislacca di date surrettizie con cui il protagonista calendarizza il «cimitero dei *suoi* buoni propositi»¹⁹ nel capitolo sul fumo. Il tangibile dato bellico è quasi la ciambella di salvataggio a cui il lettore si appoggia per non naufragare nel mare dei dubbi che a ogni piè sospinto si accendono intorno alla domanda centrale «da che parte sta la verità?».

Dopo il disorientamento iniziale Zeno prende ad assaporare i benefici personali della guerra. I suoi parenti sono in salvo, la conduzione della ditta passa nelle sue mani, i giorni trascorrono in una solitudine meditativa che ricompona le fratture interiori del passato e gli consente di rimettere mano al manoscritto dei ricordi²⁰ con occhi sereni («Oggi che mi sento tanto più calmo, portai con me in ufficio questo manoscritto che potrebbe farmi

¹⁸ Ivi, p. 1083.

¹⁹ Ivi, p. 633.

²⁰ *La coscienza di Zeno* è la storia avventurosa del tentativo, più o meno fallimentare, di scrivere un'autobiografia. Si è perciò davanti a una, per dir così, meta-autobiografia fittiva. Cfr. G. TINELLI, «Autofiction»: *nevrosi autobiografica e «debacle» soggettiva*, in «Il Verri», (2017), n. 64, pp. 1-14, a p. 6: «l'autofiction sarebbe una sorta di metalinguaggio dell'autobiografia».

passare meglio il lungo tempo»²¹, cioè il periodo bellico). Questa matura e nuova consapevolezza di sé e del mondo diventa una via di guarigione e di salvezza. Alla luce di un riconciliato rapporto con la vita, il protagonista, attraverso la strategia del rischio d'impresa, diventa (come accade anche nella biografia dell'autore) un ricco uomo d'affari. La scoperta dei vantaggi della logica del guadagno è antinomica a quella manifestata nella *Prefazione* dal Dottor S., poiché il secondo rispetto al primo si muove nell'ambito dell'illegalità. Dunque la lezione è che, in un mondo distorsivamente dominato dall'interesse economico di cui il prefatore del libro è una delle tante possibili incarnazioni, esistite pur sempre un'etica dell'utile.

L'invecchiato Cosini è perciò ora un uomo nuovo che intende riscrivere da capo a piedi la sua storia per farne una nuova autobiografia. E in questo anelito egli rinnega la precedente, consegnata a tappe al dottore, venturo e insospettato editore malgrado Zeno stesso. Egli pertanto tardivamente decide di chiedere indietro lo scartafaccio, intenzione già affacciatasi invano nella sua mente in precedenza, ma rientrata proprio perché il protagonista non voleva a suo tempo dare l'impressione al medico di non esser più interessato ai suoi rimedi.

Un'esitazione fatale per il futuro editoriale del testo. Ne viene che lo spregiudicato *editor* ha pubblicato non soltanto un testo senza il consenso dell'autore, ma per giunta quello sbagliato, ricusato a posteriori dal medesimo autore, che rappresenta uno Zeno che è ben altra cosa da quello di poi. Il che è un indizio manifesto che l'autobiografia messa sotto i torchi è falsa, insincera, inautentica. Tanto più che nel passo citato della concusione del romanzo Zeno sottolinea che adesso ha in animo di raccontarsi «con chiarezza vera e propria»²², perifrasi che risuona in antitesi netta con la locuzione «le tante verità e bugie»²³ su cui punta l'indice il Dottor S. nella *Prefazione*. Nella chiusa del libro Zeno (narratore di primo grado) fa senza volerlo il controcanto al prefatore (narratore di secondo grado sia pure *in limine*).

In questo luogo *clou* del romanzo, che è la nota prefatoria, c'è un altro dato notevole che viene messo a referto: l'autobiografia è distinta dalla psicanalisi, rispetto alla quale è considerata solo un «buon preludio»²⁴. In altri termini la «rievocazione» del «passato»²⁵ di Zeno è un passaggio propeudeutico alla fase del trattamento medico vero e proprio. Fatto sta, invece, che nell'intreccio narrativo i due momenti non sono scissi ma strettamente

²¹ I. SVEVO, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 1070.

²² Ivi, p. 1083.

²³ Ivi, p. 625.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

intrecciati e contaminati. Per meglio dire, la stesura del memoriale privato corre in parallelo alla sedute cliniche che generano inevitabilmente un'interferenza sui ricordi che Zeno mette su carta. Ne risulta che il comportamento che il nevrotico tiene in analisi, che contempla per statuto e consuetudine la possibilità che egli non sia fino in fondo veritiero con il terapeuta, contribuisce *a fortiori* a fare dell'autobiografismo della *Coscienza* una modalità espressiva ambigua e infida²⁶. Tanto più che nel corso del romanzo il paziente non evita qua e là di darsi del mentitore.

Va ancora osservato che il Dottor S. parla di "bugie" e non di "menzogne". Il primo lemma ha un'accezione più sfumata, per così dire *soft*, rispetto all'altro: designa per lo più una mancanza di sincerità di tipo veniale, adatta a contesti amicali o familiari. Sicché il prefatore, pur accusando il paziente, smusserebbe le asperità del suo biasimo usando il tono affettuoso di un padre in fondo benevolo che rimprovera un figlio indisciplinato e disubbidiente. Nel romanzo, l'area lessicale della "bugia" è senza dubbio prevalente in confronto a quella della "menzogna". Tale sproporzione non è causale: raccontare più "bugie" che 'menzogne' è una modalità di autogiustificazione, una scappatoia linguistica per alleggerire i sensi di colpa. Nella maggior parte dei casi il soggetto tanto delle une quanto delle altre è ovviamente Zeno. Le falsità più spinose hanno a che fare con il campo sentimentale e talvolta sono legate dal vincolo della reciprocità (della serie: una bugia ne tira con sé un'altra). Il protagonista mente ad Augusta a proposito della sua relazione con Carla e mente all'amante circa il suo rapporto con la moglie. Il congegno da scatole cinesi della "bugia nella bugia" è così efficacemente espresso: «Ero tanto immerso fino al collo nella menzogna che vi cacciai dentro qualche dettaglio bugiardo che non serviva ad alcuno scopo»²⁷.

Qui, per altro, la distinzione in seno alla finzione, tra una falsità di grado maggiore ("menzogna") e una di grado minore ("bugia"), ove quest'ultima è appunto una manipolazione della realtà di poco conto e per giunta gratuita, è esemplarmente messa a dimora. Per di più, sempre a proposito delle donne, Zeno trae dall'esperienza l'insegnamento che i suoi precoci fallimenti dipendono dall'essere stato troppo leale con l'altro sesso. Pertanto sulla propria pelle egli ha imparato che, almeno in tale ambito, dire la verità non giova ma semmai nuoce: «Sincerità e fiato sprecati!»²⁸, sbotta a un certo punto.

²⁶ «La capacità di scrivere un'autobiografia sembra incompatibile con la psicosi per una serie di ragioni, da una parte associate alla possibilità di comprendere il divenire, o più in generale la temporalità e dall'altra alla disposizione di pensare la propria identità» (S. DE MIJOLLA-MELLOR, *Specificità dell'autobiografia del paranoico* cit., p. 36).

²⁷ I. SVEVO, *Romanzi e «continuazioni»* cit., p. 864.

²⁸ Ivi, p. 636.

Lungo la medesima onda, a cuore aperto il personaggio rivela al medico le proprie parafilie feticistiche: «Fui sincero come in confessione»²⁹. Anche qui viene smentito dall'interlocutore che lo esorta ad amare le donne nella loro interezza corporea e intellettuale.

In definitiva questo Zeno, orditore di inganni, verrebbe da dire per necessaria autodifesa personale, alla maniera di un Ulisse novecentesco, quale emerge di capitolo in capitolo è su per giù corrispondente al ritratto fatto dal suo medico in premessa. Ma, una volta visto all'opera, la colpa non è proprio tutta del protagonista: il suggerimento a scrivere è partito dal medico («Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero»)³⁰. «Una confessione per iscritto è sempre menzognera»³¹. Poco importa che questa celebre frase del romanzo pronunciata dal protagonista si riferisca *stricto sensu* al *medium* linguistico (la poca padronanza dell'italiano da parte di un triestino). Essa è la cartina di tornasole per indicare nella letteratura stessa la vera artefice di una realtà fittizia, in quanto filtro, lente deformante tra le cose che riguardano la nostra vita personale e la loro possibile *mise en texte*. Zeno va così assolto non soltanto dalle calunnie del dottore ma anche dalle alterate verità che sparge a piene mani lungo il suo resoconto del cammino dall'infanzia alla tarda maturità. «Ma inventare è una creazione, non già una menzogna»³², sentenza il protagonista a suo ulteriore e inappellabile proscioglimento dalla taccia di falsario. Un alibi perfetto per un autobiografo finzionale.

²⁹ Ivi, p. 638.

³⁰ Ivi, p. 628.

³¹ Ivi, p. 1050.

³² *Ibidem*.

MICHELE PARAGLIOLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “SUOR ORSOLA BENINCASA” DI NAPOLI)

“AUTOPATHOGRAPHIES”: IL SÉ MALATO TRA FATTO E FINZIONE. IL CASO TERZANI

Se è vero che la letteratura italiana dell'ultimo secolo è popolata da significative narrazioni autobiografiche, è vero anche che, nell'ultimo ventennio, queste narrazioni sono diventate ancor più interessanti perché frequentemente una bios è stata affidata alla tecnica della graphè da un autòs malato. E se la definizione di Homo narrans e il Narrative turn celebrato dalla ricerca contemporanea possono intendersi prevalentemente nel segno di una “svolta autonarrativa”, sono allora di grande interesse soprattutto quelle scritture dell'Io articolate intorno alla malattia. Si tratta, mutuando un termine caro alla Hawkins, di “autopathographies”, di narrazioni in cui è ancora più intricato e per questo meritevole di essere indagato, il rapporto tra fatto e finzione, in cui emerge con maggiore forza la tendenza dell'autore a proporsi come protagonista di vicende finte o miste di verace biografia e d'invenzione, con lo scopo di istruire, formare, informare, costruire o confermare un'immagine pubblica decorosa. Fra la moltitudine di questi testi si può considerare come esemplare Un altro giro di giostra (2004) di Tiziano Terzani che, in questa occasione, viene sottoposto, attraverso moderni software a una text analysis.

1. Dalle autobiografie alle “autopatografie”

A partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, all'indomani del celebre saggio di Susan Sontag *La malattia come metafora*¹, l'autobiografia del sé malato sembra trovare nuova linfa con una incidenza di occorrenze che segna una decisiva svolta. Se le malattie «sine morbo» (nevrosi, depressione, follia e altri disturbi psichici) avevano attraversato una fitta galleria di capolavori letterari, il racconto della malattia fisica (nella fattispecie di cancro e Aids)

¹ S. SONTAG, *Malattia come metafora e l'Aids e le sue metafore* [1978], Nottetempo, Milano 2020.

iniziavano a divenire sempre più frequenti solo allora. Quel «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»² che costituisce, secondo la celebre definizione di Lejeune, il genere autobiografico, è venuta ampliandosi e insieme anche definendosi, accogliendo entro la propria famiglia una moltitudine di scritture (*graphè*) di un io (*autòs*) che narra della propria vita (*bìos*) a partire da una malattia che ne ha stravolto il lineare susseguirsi degli eventi. Si è trattato di un rapido avvicinamento reciproco: se l'autobiografia è divenuta ben presto territorio di studio e di sperimentazione in molti ambiti disciplinari (a partire dalla 'cura delle parole' psicanalitica alla pedagogia), la molteplicità di titoli propriamente letterari dedicati alla scrittura della malattia ha iniziato a connotare questo genere letterario, declinandolo nel segno della comprensione e cura del sé, o almeno nella riparazione, ricerca di senso, quasi a far fronte al trauma innescato dall'apparire del male fisico.

Se è ormai acquisito (e dimostrato anche) che la scrittura è ricerca di senso, che si legge e si scrive per costruire un argine al non-senso del mondo e degli eventi, è comprensibile che il caos che si impadronisce dell'amalato lo spinge talvolta a scrivere la propria storia. Nella produzione letteraria ma anche critica e storiografica degli ultimi decenni confluiscono le nuove acquisizioni in tema di narrazioni, la celebrazione dell'*homo narrans*³ e *homo retoricus*⁴, bisognosi tanto di cura, quanto di narrazioni anche da una prospettiva squisitamente bio-evolutiva, come «istinto di narrare»⁵. Momento di frattura e insieme di costituzione identitaria decisivo, in questa costruzione del sé narrativa, è il trauma della malattia, il momento nel quale il Soggetto si ritrova senza preavviso a far parte del «regno dei malati»⁶:

La cura diventa una questione di pertinenza dei narratologi, perché il malato, di fronte all'incapacità di accettare un trauma, preferisce affidarsi alla memoria narrativa (plot) anziché a quella traumatica (fabula) e poiché in molti casi la memoria narrativa è costituita da schemi e script normotipici, il trauma, secondo Calabrese, non rientra nei canoni di una narrazione, non diventa racconto. Allora la memoria

² P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [1975], trad. it. di F. Santini, il Mulino, Bologna 1986, p. 22.

³ Cfr. W.R. FISHER, *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*, University of South Carolina Press, Carolina 1987, p. 54.

⁴ Cfr. E. DANBLON, *L'uomo retorico. Cultura, ragione, azione*, a cura di S. Piazza, Mimesis, Milano 2014.

⁵ Cfr. J. GOTTSCHALL, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, trad. it. di G.M. Oliviero, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

⁶ S. SONTAG, *Malattia come metafora e l'Aids e le sue metafore* cit., p. 24.

traumatica può essere ripristinata solo a partire da un elemento di innesco dell'esperienza traumatica a cui faranno seguito tutti gli «elementi/frammenti della narrazione» che, messi in sequenza, ricostruiranno una fabula⁷.

Sembra quindi che un ammalato per guarire o, laddove non è possibile, per migliorare la percezione del suo *status* di paziente debba diventare un narratore; segnare il passaggio «dal trauma alla trama»⁸; proprio «come si fa quando si legge una storia, si passa dall'ordine irregolare del plot (dislocazioni temporali, omissioni momentanee, riferimenti prolettici a ciò che verrà) alla linearità crono-causale della fabula»⁹. Una linearità che, ancora secondo Calabrese, recupera il piano cognitivo ed emotivo del soggetto traumatizzato e, si può dire in questo caso, del malato, il quale non conosce soltanto la sua *disease*, ma anche la sua *illness* e quel nesso inscindibile tra cervello e corpo che può essere descritto all'interno del recente paradigma dell'«embodiment»¹⁰. In questo modo, si fa più intenso quel dialogo tra le due culture esaminate da Snow¹¹ (le *hard sciences* e le *humanities*), e il più ampio *Narrative Turn*, che ha attraversato la cultura occidentale negli ultimi decenni può essere interpretata come «Svolta autonarrativa»¹², anche nelle pieghe della ormai diffusa *Narrative Based Medicine*¹³, alla base della quale è appunto l'autobiografia. Si tratta di un'autobiografia che per il paziente, il medico, i familiari, i protagonisti della relazione di cura assume i caratteri di «un'autobioscopia»¹⁴. È Paola Villani ad associare per la prima volta l'autobiografia, un'operazione prettamente umanistica, a una di carattere scientifico come la bioscopia, invitandoci così a un'analisi di un essere umano-testuale (*homo textilis*) per il quale la scrittura del sé diventa strumento di indagine diagnostica e terapeutica, con un *mind reading* autobiografico o autopatografico. Quest'ultimo aggettivo, in particolare, deriva dal più noto neologismo sostantivale «autopatografia», che è frutto di una traslitterazione del termine

⁷ M. PARAGLIOLA, *Dalla medicina narrativa alla "letteratura maladica"*, in «Medical Humanities & Medicina Narrativa», I (2023), p. 250.

⁸ Cfr. P. VILLANI, *Dalla Medicina narrativa alla Narratologia medica. L'Homo patiens come Homo textilis*, in «Studium», (2023), n. 1, pp. 280-319.

⁹ S. CALABRESE, *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*, Mimesis, Milano 2017, p. 121.

¹⁰ Cfr. F. VARELA, E. THOMPSON, E. ROSCH (a cura di), *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*, MIT Press, Cambridge 1991.

¹¹ C. SNOW, *Le due culture*, prefazione di L. Geymonat, Feltrinelli, Milano 1977, p. 10.

¹² S. CALABRESE, *Storie di vita. Come gli individui si raccontano nel mondo*, Mimesis, Milano 2018.

¹³ S. POLVANI, *Cura alle stelle. Manuale di salute narrativa*, Margherita Bulgarini, Firenze 2016, p. 18.

¹⁴ P. VILLANI, *Prima persona femminile. Anna Maria Ortese e la scrittura autobioscopica*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX (2020), n. 3, pp. 51-63; la citazione è a p. 3.

«*autopathographie*» coniato per la prima volta da Anne Hunsanker Hawkins in un saggio intitolato *Reconstructing Illness: Studies in Pathography* del 1993¹⁵, poi ripreso e meglio definito da Stephane Grisi. Se, infatti, Hunsaker usa indistintamente il termine *autopathographie* per indicare scritti in prima e terza persona sulla malattia, è Grisi a definire questi testi come sottogeneri dell'autobiografia, come scritture del sé, o meglio come “scrittura/ del dolore/ di un io” derivante la sofferenza che nasce dall'ammalarsi. La malattia, una sorta di «incidente evolutivo»¹⁶ che interrompe il flusso routinario dell'esistenza, attesa invece come un susseguirsi lineare e possibilmente incrementale di stadi o di stagioni, pare assurgere a motivo necessario, a pretesto che basta a sé solo, per avviare il racconto della propria vita.

Le autopatografie si affermano così come un vero e proprio fenomeno della contemporaneità, poiché come precisa Maria Rosaria Loddo in *Patografie: voci, corpi, trame*, rappresentano modalità espressive figlie dell'epoca strettamente contemporanea. Di fatto, Hanna Serkowska chiarisce che queste tipologie testuali non vanno confuse con la pervasività e la persistenza nella storia della letteratura occidentale del tema patologico declinato in molteplici varianti, ma le loro origini vanno ricercate negli ultimi cinquant'anni, specie a partire dal 1980 con l'esplosione dell'AIDS. Da allora secondo Kreimer¹⁷ «Ours is the era of autopathography», a dispetto dello spazio esiguo e discontinuo che prima avevano occupato. Loddo, in un'analisi del fenomeno dal taglio comparatistico, attribuisce le ragioni della recente affermazione: all'estensione del fenomeno nello spazio (le patografie si sono moltiplicate in Occidente e in Oriente); alla comparsa di tali racconti in settori differenti della vita sociale e soprattutto alla sensibilizzazione verso la malattia; al riconoscimento di un valore alla sua esposizione e al suo svelamento, in termini terapeutici, culturali, politici, commerciali e naturalmente letterari¹⁸.

¹⁵ «I call pathography, a form of autobiography or biography that describes personal experiences of illness treatment, and sometimes death. “What it is like to have cancer”, or “how I survived my heart attack” or what it means to have AIDS” – these are the typical subject of pathography [...] In some sense, the pathography is our modern adventure story. Life becomes filled with risk and danger as the ill person is transported out the familiar everyday world into the realm of a body that no longer functions and an institution as bizarre as only a hospital can be; and there is the inescapable sense, both for the sick person and his or her family, of being suddenly plunged into “essential” experience – the deeper realities of life» (A.H. HAWKINS, *Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, Purdue University Press, Purdue 1993, p. 1).

¹⁶ S. PARRELLO, *La malattia come sfida: narrazione di Sé e costruzione di significato*, in M. MASTROPAOLO (a cura di), *La psicologia della relazione di aiuto: la riscoperta della solidarietà umana*, Effigi, Roma 2008, p. 97.

¹⁷ P.D. KRAMER, *Bookend; The Anatomy of Melancholy*, in «New York Times», 7 aprile 1996.

¹⁸ M. LODDO, *Patografie: voci, corpi, trame*, Mimesis, Milano 2020, p. 23.

Pare interessante chiedersi, in questa occasione, quali peculiarità emergono dall'autopatografie nell'ancor più intricato rapporto tra *facto* e *fic-to*, fatto e finzione. Punti di partenza ineludibili non possono non essere *L'autobiografia moderna* del 1989 di Franco D'Intino, che nell'analizzare il genere madre dell'autobiografia, dichiara che «chi conquista il diritto dell'autobiografia, perde irrimediabilmente il diritto alla verità»¹⁹ e il già citato *Reconstructing Illness* della Hawkins che, nel considerare le autopatografie, le definisce come racconti di un io che possono essere finzionali o meno e pur non costituendo autentico materiale clinico da analizzare, sono fondamentali per stabilire e sviluppare la relazione di cura. Significativa, poi, può essere una comparazione con le più attuali definizioni dei territori della biofiction (Riccardo Castellana)²⁰ e dell'autofiction (Lorenzo Marchese)²¹. Sul piano strettamente narratologico, criteri di orientamento procedurale nella ricognizione, lettura e collazione di tali testi letterari, si propone una riflessione sulle figure dell'autore, del narratore e del protagonista delle autopatografie, nate perlopiù dalla penna degli attori di una relazione di cura: il paziente, il *caregiver* e il medico. Quando a narrare la storia di malattia sono il caregiver o il medico, perché il malato è debilitato, traumatizzato e maggiormente privato del sé, si può parlare forse di quelle che Castellana definisce «biofiction allodiegetiche»: narrazioni di persone vicine al malato che possono farsi «garanti della veridicità dei fatti narrati, ma che allo stesso tempo, condannate a una visione limitata degli eventi e pertanto a una debolezza cognitiva che le pone di norma in posizione di inferiorità rispetto al paziente, ricorrono frequentemente alla finzione. Quando il narratore, invece, coincide con l'autore, quindi a narrare la storia di malattia è il paziente stesso, in una fase meno acuta della sua malattia o della sua guarigione che gli consente di mettere penna su carta o mano alla tastiera, non si può parlare propriamente di autofiction, se con esse si intendono le «autofiction tendenzialmente falsidiche», quei «testi di aspetto autobiografico, segnati dalla coincidenza onomastica tra autore e narratore e da una disponibilità al principio di verifica dei dati empirici contenuti, ma al contempo anche testi che ci costringono a prendere atto, attraverso strategie paratestuali e spie testuali, che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti

¹⁹ F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storie, forme, problemi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 32.

²⁰ R. CASTELLANA, *La biofiction*, in ID. (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie, forme*, Carocci, Roma 2021, p. 157.

²¹ L. MARCHESE, *L'autofiction*, in R. CASTELLANA, *Fiction e non fiction. Storia, teorie, forme* cit., p. 192.

e non attendibile come testimonianza»²². Non sembrano neanche potersi definire come «autofiction tendenzialmente veridiche», cioè come «autobiografie fondate sul paradosso di raccontare una storia spacciata per vera, ma evidentemente artefatta perché sul discorso di natura autobiografica s’innestano elementi di narrativa fantastica, eventi sovranaturali e palesemente inverosimili, che squalificano *ipso facto* la dichiarata veridicità»²³. Le autopatografie, allora, sembrano essere più vicine a una recente tendenza rintracciata da Lorenzo Marchese che vede retrocedere l’autofiction a favore di «scritture della nonfiction» che non sono un insieme di scritture dall’esclusivo contenuto di verità, ma un tipo di discorso narrativo fondato sulla veridicità che non rinuncia del tutto agli *escamotage* della finzione, oscillando così sul crinale tra disvelamento e occultamento, tra *fictio* e *facto*, presentandosi talvolta come – riprendendo ancora Paola Villani – «autobioscopie», indagini dolorose e spietate condotte sul sé dall’esterno, quindi come tentativo di ricerca e costruzione, altre volte, invece, come tentativo di distruzione e ricostruzione finzionale.

2. Un altro giro di giostra di Tiziano Terzani tra fatto e finzione

La galleria dei testi autopatografici nel contesto internazionale è decisamente folta, meno lo è quella che caratterizza il contesto italiano²⁴ che vede fra i suoi autori perlopiù giornalisti o uomini e donne dediti per lavoro o passione alla scrittura di generi altri dalla narrativa (la saggistica, il reportage, il giornalismo, ecc.). In questa occasione si è scelto, a mo’ di esempio, una nota autopatografia che deriva dalla penna di un giornalista fiorentino de «la Repubblica» e poi de «Il Corriere della Sera» come Tiziano Terzani, intitolata *Un altro giro di giostra* (2004). Si tratta del racconto di un uomo

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Di seguito si elencano a mo’ di esempio soltanto alcune delle autopatografie intercettate da Lodo e Cometa nel contesto nazionale o internazionale. Si rimanda a mie prossime pubblicazioni sul tema per un aggiornamento dei titoli italiani. Per la galleria internazionale si trovano quindi: *Lazare* di A. Malraux (1974), *Su una gamba sola* (1984) di O. Sacks, *Cancer in Two Voices* (1991) di S. Butler e B. Rosenblum, *Cytomègalovirus* (1992) di H. Guibert, *Questo buio feroce. Storia della mia morte* (1996) di H. Brodkey, *Love’s Work. A Reckoning with Life* (1997) di G. Rose, *Il silenzio del corpo. Antropologia della disabilità* (2002) di R.F. Murphy, *Lo scafandro e la farfalla* (2008) di J.D. Bauby. Per l’Italia si citano: *Il mestiere di morire* di G. Da Pozzo (1962), *Un altro giro di giostra* (2004) di T. Terzani, *Mille fili mi legano qui* (2008) di S. Bonino, *L’albero dei mille anni* (2010) di P. Calabrese, *Mia madre è un fiume* (2011) di D. Di Pietrantonio, *La vita non vissuta* (2015) di N. Gardini, *Al giardino ancora non l’ho detto* di P. Pera (2016), *Mi vivi dentro* (2018) di A. Milan.

che, ammalatosi di cancro, va alla ricerca della giusta cura, di città in città o meglio di continente in continente. Instancabile viaggiatore, fino a quel momento per ragioni lavorative e passionali, alla scoperta della malattia, Terzani non resta nell'immobilismo di quel regno in cui, secondo Sontag, confluiscono i malati²⁵. Egli è consapevole di possedere un nuovo passaporto e di dover riprendere il viaggio:

Viaggiare era sempre stato per me un modo di vivere e ora avevo preso la malattia come un altro viaggio: un viaggio involontario, non previsto, per il quale non avevo carte geografiche, per il quale non mi ero in alcun modo preparato, ma che di tutti i viaggi fatti fino ad allora era il più impegnativo, il più intenso²⁶.

Un viaggio inaspettato che si presenta come il più impegnativo e il più intenso e che lo conduce alla ricerca delle più moderne tecniche della medicina occidentale, ma anche delle medicine alterative, attraverso New York, India, Thailandia, Stati Uniti, Hong Kong, Filippine e Hymalaya. Sono queste soltanto alcune delle tappe, nella quali incontra medici, maghi, “stregoni”, uomini che, con ragione o meno, gli propongono sempre nuovi metodi di cura e, di conseguenza, nuove esperienze. Le sue avventure, allora, sono rocambolesche a tal punto che questa autopatografia può essere accostata alla letteratura odepórica (non mancano, infatti, gli *escamotage* della finzione che lo configurano come un eroe epico, come un novello Odisseo alla corte dei Feaci o come un cavaliere cortese intento a superare sfide d'amore). Per altre ragioni, invece, come la puntualità delle descrizioni dei luoghi, delle popolazioni che li abitano, dei loro usi e costumi, questo romanzo è stato accostato al genere della periegesi, che nell'antichità, rispetto a un itinerario geografico, raccoglieva notizie storiche su popoli, persone e località, verificate, per quanto possibile, dall'esperienza diretta. La ricerca della medicina giusta è destinata a rivelarsi poco proficua sul piano della cura, poiché Terzani non affida completamente il suo corpo a nessuno degli innumerevoli medici o “santoni”, personaggi che affollano le pagine dell'autopatografia a tal punto da spiccare come protagonisti nei risultati della *text analysis* che qui si propone (fig. 1). Il testo, infatti, digitalizzato attraverso una multifunzione di ultima generazione (con una risoluzione di 400 dpi) e reso interrogabile attraverso il moderno software Wondershare, è stato analizzato in toto attraverso il programma T-lab nei suoi contesti elementari e nelle sue co-occorrenze lessicali. Gli esiti

²⁵ S. SONTAG, *Malattia come metafora e l'Aids e le sue metafore* cit., p. 24.

²⁶ T. TERZANI, *Un altro giro di giostra*, Tea, Milano 2004, p. 23.

evidenziano, non solo il già citato legame tra questa autopatografia e il genere della letteratura di viaggio, poiché il primo e il secondo item sono legati al senso visivo («guardare» e «vedere»), alla scoperta quindi di quei luoghi e di quei popoli a cui si è fatto cenno, ma fanno anche emergere come secondo e terzo item («medico» e «corpo») la ricerca costante di una guarigione corporea attraverso la figura di un medico, tradizionale o alterativo. «Medico» e «corpo» ricorrono nel testo (figg. 2-3) rispettivamente 277 e 244 volte su circa 600 pagine, quasi una volta ogni due pagine; il primo legato a lemmi come «diventare» (indice del desiderio di “diventare” sano) e «vecchio» (indice del desiderio di vivere la vecchiaia a cui è sottratto); il terzo e il quarto invece a lemmi come «mente» e «anima», a dimostrazione del rapporto tra mente, corpo e anima che richiama il valore del concetto di mente incarnata, *embodiment*, riducendo sempre più quel dualismo di cartesiana memoria. *Un altro giro di giostra* rientra, allora, in quel circuito di *Storie, menti e mondi*²⁷ e finisce per rivelarsi più che una ricerca della cura, un indispensabile viaggio-acquisizione di strumenti per la comprensione del sé e del senso ultimo della fine, tanto da indurlo a scrivere: *La fine è il mio inizio*²⁸. Il suo ultimo romanzo postumo (e film) scritto a quattro mani con il figlio Folco, in cui ragiona sul grande viaggio della vita, viaggio interiore, di senecana memoria, richiama quella consapevolezza, acquisita grazie alla malattia, dell'inesistenza di un'identità immobile e sociale. È quasi in uno dei suoi ultimi *giri di giostra*, che il suo sé, nella malattia, si scopre ancora *in fieri*:

Avevo tanto riso dei giapponesi con il loro «io» legato a ciò che sta scritto sulle loro meshi, i biglietti da visita, in cui sotto al nome, e più importante di quello, sono indicati il titolo e la posizione che occupano nella loro azienda. Io mi ero comportato esattamente allo stesso modo: per essere preso in considerazione, per non essere messo da parte presentavo anch'io, recitato invece che stampato, il mio biglietto da visita: quella identità di me da cui sembravo così tanto dipendere.

L'identità poi, come fosse un congegno delicato, richiedeva manutenzione, doveva essere lucidata, bisognava cambiarle l'olio. Dell'identità andava curato ogni aspetto: la pettinatura, il vestito, il modo di presentarsi, di telefonare, di mantenere i contatti, di rispondere agli inviti. Nel mio caso... anche il modo di cominciare un articolo! «Vali quel che valeva il tuo ultimo pezzo», mi aveva detto ancora ai tempi del Vietnam l'amico Martin Woollacott, collega del *Guardian*, e quel dover essere almeno all'altezza dell'Io dell'articolo precedente era diventata

²⁷ Cfr. R. GAMBINO, G. PULVIRENTI, *Storie Menti Mondi. Approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Mimesis, Milano 2018.

²⁸ Cfr. T. TERZANI, *La fine è il mio inizio. Un padre racconta al figlio il grande viaggio della vita*, Longanesi, Milano 2021.

sempre più una ossessione. Il tutto per mantenere un nome. Il nome nella lista degli ammessi, dei promossi, dei vincitori, dei passeggeri; il nome. Quante cose dipendono nella vita dal nome! Il nome nella lista degli ammessi, dei promossi, dei vincitori, dei passeggeri; il nome in prima pagina. Sempre quel nome, quella identità. Che fatica!

Via. Tutto questo, via! Un altro po' di inutile zavorra buttata a mare per affrontare meglio l'ultima traversata. A New York, per mano dei chirurghi avevo perso alcuni pezzi di me-corpo senza che io fossi scomparso. Ora io stesso mi toglievo altri pezzi: meno fisici questa volta. E che restava? Che restava di me senza il mio nome, la mia storia, senza quello a cui per una vita avevo così assiduamente lavorato?²⁹

Dunque, pare che Terzani possa inserirsi in quella galleria di scritture prevalentemente non finzionali, in cui si cerca un'identità e al contempo la si disvela, la si distrugge e la si ricostruisce nella finzione letteraria. La malattia, allora, dal punto di vista letterario non è solo un'occasione, un pretesto narrativo, ma si fa funzione narrativa. L'io malato si ricerca sì, ma soprattutto si costruisce, perché ha bisogno di una narrazione che lo protegga, di un nuovo *Self*, frutto di una costruzione che è il risultato di quella con-fusione tra fictio e facto, tra fatto e finzione.

²⁹ T. TERZANI, *Un altro giro di giostra* cit., 338.

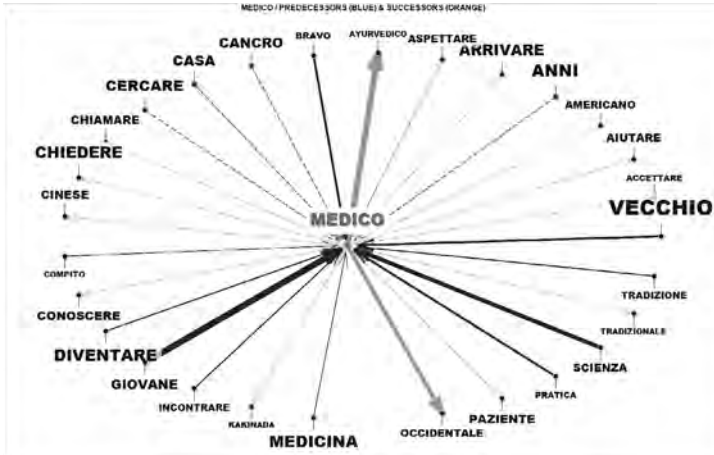


Fig. 2

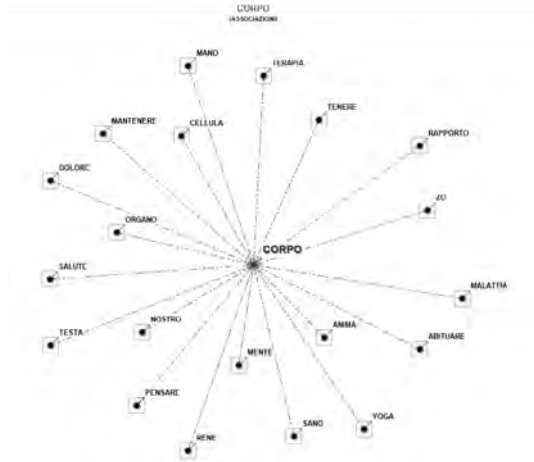


Fig. 3

MARIALAURA SIMEONE
(UNIVERSITEIT LEIDEN)

UN GRIDO LACERANTE (1981),
L'AUTOBIOGRAFIA DI ANNA BANTI
PER METTERSÌ NEL MONDO E NELLA STORIA

Un grido lacerante (1981) viene facilmente congedato come romanzo autobiografico. È indubbio che molti degli elementi della storia narrata coincidano con la storia personale di Anna Banti, addirittura talvolta con episodi precisi, per non parlare del leitmotiv del romanzo ovvero la consapevolezza di aver rinunciato alla critica d'arte per l'attività di romanziera. Il romanzo, tuttavia, risulta particolarmente interessante per il modo in cui, a chiusura dell'attività letteraria della scrittrice, si pone in relazione con le «storie di donne indignate e superbe», come vengono definite dalla stessa Agnese Lanzi, protagonista del romanzo, raccontate fino ad allora. La Banti si fa personaggio letterario, ma accanto a lei rivediamo Artemisia dell'omonimo romanzo (1947), Lavinia di Lavinia fuggita (1951), Agnese Grasti de Le donne muoiono (1952), Eugenia, Elisa, Katrina e Adele di Allarme sul lago (1954). L'io fittizio della Banti dialoga con le altre donne della sua narrativa, in cerca di un'identità prima che di un'autoaffermazione, rielaborando in questo modo l'autofiction, l'autobiografia specificatamente femminile e il romanzo di formazione. Sulla scorta di alcune studiose, Un grido lacerante viene riletto alla luce delle teorie sull'autobiografia (da Doubrovsky a Lejeune a Gusdorf) e in una prospettiva di genere, guardando agli studi sulle scritture dell'io di Bella Brodsky e Celeste Schenk, di Adriana Cavarero, di Sidonie Smith e Julia Watson.

*Un grido lacerante (1981) viene facilmente congedato come romanzo autobiografico. È indubbio che molti degli elementi della storia narrata coincidano con la storia personale di Anna Banti (il rapporto con il “Maestro”, suo marito e la consapevolezza di aver rinunciato alla critica d'arte per l'attività di romanziera), addirittura talvolta con episodi precisi (il viaggio a Londra, lo sconforto che segue la malattia e la morte del marito, la nascita della Fondazione a suo nome), ma è indubbio – come suggerisce Fausta Garavini nell'introduzione ai *Romanzi e racconti* – che si tratta di «formule*

spicce, grezze etichette di comodo» che «dicono solo quello che ognuno può constatare»¹. Nel romanzo non importa quanto ci sia di vero, ma il modo in cui la materia autobiografica venga organizzata ponendosi in relazione con la tradizione delle scritture dell'io, con l'autobiografia propriamente detta, il romanzo autobiografico, l'autofiction.

Un grido lacerante si situa, certamente, all'interno di una tradizione consolidata, quella del genere autobiografico, caratterizzato da una «natura proteiforme»², con un continuo oscillare tra realtà e finzione, che ha goduto di un ampio dibattito critico. È un romanzo autobiografico, genere in cui l'autore si immedesima in un personaggio fittizio e ne narra la vita ad arte, ma è anche vicino all'autofiction, teorizzata da Doubrovsky nel 1977: un'«autobiografia romanzata dalla forte inclinazione psicanalitica», in cui il personaggio principale riannoda i fili della propria vita³. Anna Banti, attraverso la sua protagonista, intraprende un percorso di formazione per riconoscere e reinterpretare sé stessa, per restituire senso ad alcune scelte e superare gli eventi traumatici della sua esistenza. *Un grido lacerante* è un percorso formativo: ripensamento, elaborazione, processo ricostruttivo e interpretativo dell'io⁴. Ed è, seppure senza intenzionalità, un'autobiografia propriamente femminile per il modo in cui assume centralità il vissuto e l'indagine del sé, la ricerca di significato nel percorso esistenziale, a scapito dell'esemplarità. Se gli uomini, infatti, – come ci suggerisce Estelle C. Jelinek – nel racconto di sé hanno privilegiato storie di successo e storie delle loro epoche incentrate sulla loro vita professionale, gli scritti delle donne enfatizzano dettagli personali e descrivono legami con altre persone. Gli

¹ F. GARAVINI, *Introduzione* a A. BANTI, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 2013, pp. XI-LV.

² I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 11. Sull'autobiografia esiste una bibliografia così ampia che qualsiasi tentativo di darne un elenco sarebbe riduttivo. Mi limito, pertanto, a indicare solo gli studi maggiormente utilizzati per questo contributo. Cfr. P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986; P. DE MAN, *Autobiography ad De-facement*, in ID., *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1979; E.C. JELINEK, *Woman's Autobiography*, Indiana University Press, Bloomington 1980; G. GUSDORF, *Auto-bio-graphie*, O. Jacob, Paris 1991; A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997; S. SMITH, J. WATSON, *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, University of Wisconsin Press, Madison 1998; F. CAMBI, *L'autobiografia come metodo formativo*, Laterza, Roma-Bari 2002; S. ULIVIERI, *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*, Edizioni ETS, Pisa 2019.

³ S. DOUBROVSKY, *Fils*, Éditions Galilée, Paris 1977. Sull'autofiction cfr. anche V. COLONNA, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Tristram, Auch 2004; P. GASPARINI, *Est-il Je? Roman autobiographique e autofiction*, Seuil, Paris 2004.

⁴ Sull'autobiografia come percorso formativo cfr. G. GUSDORF, *Auto-bio-graphie* cit.; F. CAMBI, *L'autobiografia come metodo formativo* cit.; S. ULIVIERI, *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé* cit.

uomini idealizzano le loro vite o le trasformano in modelli eroici per proiettare la loro portata universale; le donne al contrario cercano di autenticarsi in storie che rivelano un'autocoscienza e un bisogno di setacciare le loro vite per meglio spiegare e comprendere⁵. Quando finalmente le donne hanno iniziato a scrivere – continua Adriana Cavarero – abituate per secoli a essere raccontate, non hanno potuto parlare di sé in termini universali, ma sempre in termini particolari, attraverso l'unicità della propria vita⁶. In Italia, proprio le voci femminili hanno caratterizzato l'evoluzione del genere autobiografico nel XX secolo, dando vita a una serie di opere che, seppure inglobate molto spesso in un'unica categoria, si caratterizzano per modi e temi profondamente diversi. In *Un grido lacerante* l'autrice non intende trasformare la propria esperienza soggettiva in una rivendicazione di un qualsivoglia diritto o porre la propria esperienza personale all'interno di un contesto storico e politico di riferimento e nemmeno ha la volontà di porsi in relazione con altre donne, eppure – come mi accingo a mostrare – riesce a far parlare il proprio sesso mettendo in relazione Agnese Lanzi con le altre protagoniste della sua narrativa e riafferma, al termine del romanzo, il valore della scrittura femminile⁷.

Un grido lacerante viene pubblicato quando Anna Banti ha 86 anni, quindi in un'età in cui la vita vissuta appare conclusa e cresce la volontà di dare forma ai ricordi⁸. In un'intervista ad Aureliano Andreoli, Banti confessava di aver scritto le prime pagine del libro appunto «con il dolore del ricordo, e con il ricordo del dolore»⁹ riferendosi alla malattia del marito, la cui memoria negli ultimi anni della sua vita aveva generato la necessità di scriverne e di esorcizzare così il dolore. Che sia un romanzo nato da un trauma è

⁵ E.C. JELINEK, *Women's Autobiography* cit., pp. 10 e sgg.

⁶ L'indagine di Adriana Cavarero sulla narrazione delle donne è uno degli studi imprescindibili per approcciarsi al tema. Cfr. A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* cit.

⁷ D. VAN WINGHEM in un'approfondita e circostanziata analisi sul rapporto tra genere autobiografico e *Un grido lacerante*, ma più in generale sui rapporti tra le scritture autobiografiche e la narrativa di Anna Banti, ha evidenziato i nessi con alcuni studi della critica femminista tra cui l'imprescindibile B. BRODZKI, C. SCHENCK, *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Cornell University Press, New York 1988. Cfr. D. VAN WINGHEM, *I legami autobiografici in Artemisia, La camicia bruciata e Un grido lacerante di Anna Banti*, Master in de taal-en letterkunde Frans-Italiaans, Universiteit Gent, Faculteit Letteren & Wijsbegeerte 2014-2015, pp. 15-16.

⁸ Sonia Rivetti, nella monografia dedicata ad Anna Banti, fondamentale per approcciarsi allo studio dell'autrice, ha ravvisato il filo conduttore della problematica dell'identità nella tardività della sua opera. Cfr. S. RIVETTI, *Breve ma veridica storia di Anna Banti*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021, pp. 184 e sgg., consultabile al link: www.calameo.com/read/0058643287a14c57b945d?page=1.

⁹ A. ANDREOLI, *I miei libri? Una sconfitta*, in «Paese Sera», 3 maggio 1981. Lo stralcio dell'intervista è riportato, insieme ad altre interviste e notizie sul romanzo, in A. BANTI, *Notizie sui testi. Un grido lacerante*, a cura di L. Desideri, in EAD., *Romanzi e racconti* cit., pp. 1742-1745.

indubbio, ma la perdita del marito è solo una delle tante cesure traumatiche di una vita vissuta a metà, frustrata e messa in dubbio nel suo farsi. *Un grido lacerante* è una confessione – «Memorie travestite»¹⁰ era il primo titolo nella mente dell'autrice – ed è una sorta di diario, quasi psicanalitico, in cui gli eventi principalmente traumatici della vita della protagonista vengono impietosamente analizzati e raccontati, in terza persona, al lettore. Il racconto procede per sprazzi di memoria, per immagini che la narrazione cerca di ricostruire. L'autrice nell'intervista ad Aureliano Andreoli raccontava di essersi trovata come davanti a «degli scatti fotografici» che avevano formato «un libro fatto di fogli staccati come di ricordi e frammenti»¹¹.

Anna Banti si cela dietro un io fittizio, quello di Agnese Lanzi, che le permette al di là degli eventi effettivamente reali di raccontarsi con maggior sincerità. Come accade, molto spesso, nelle narrazioni autobiografiche non è facile distinguere la verità storica dalla fiction; l'invenzione di un io narrante con un nome diverso dall'autore o l'utilizzo di un narratore esterno servono a creare la distanza necessaria, a confondere il lettore e a sentirsi più liberi di parlare di sé.

La protagonista della finzione autobiografica è in cerca della propria identità; costante nel romanzo è la domanda «Chi sono io?». E cercando di rispondere a questa domanda procede per eventi significativi e traumi. Il romanzo si apre con il primo che accomuna tutti: la nascita. È il sogno ricorrente di Agnese Lanzi, oggettivazione del suo venire al mondo, «una caduta fra mostri», tra «mani gigantesche» che «battono il grumolo di carne che ha cominciato a respirare»¹². Un diario psicanalitico – come dicevo – in cui prendono forma i racconti dei sogni e le fobie. Costante nel romanzo il rimando a un inconscio che cerca di indagare e da cui cerca di liberarsi. L'intenzione di scrivere per guarirsi si esplicita nel corso del romanzo:

Come chi, pur sapendo di essere affetto da una indisposizione cronica, non rinuncia alla possibilità di guarirne cambiando cura, così Agnese persisteva a guardarsi intorno, alla ricerca di un motivo per cui valesse la pena di esistere. Inadatta alle relazioni sociali ci aveva quasi rinunciato; si era cautamente riaccostata agli studi prediletti [...] gli anni universitari, li vedeva zeppi di ricchezze così abbaglianti da non capacitarci di come avesse potuto trascurarle, anche se la lama crudele della sua sfortunata vicenda aveva tagliato in due la sua vita. Risarcita poi da un amore esaltante che aveva soddisfatto tutte le aspirazioni e persino le sue ambizioni, all'improvviso un'altra strada le si era aperta, familiare e persino facile. Riguardava non la ricerca strettamente storica e documentata, ma quel tanto di vita vissuta,

¹⁰ L. DESIDERI, *Notizie ai testi*, in A. BANTI, *Romanzi e racconti* cit., p. 1742.

¹¹ Ivi, p. 1743.

¹² A. BANTI, *Romanzi e racconti* cit., p. 1527.

interpretata, che la ricerca conteneva. [...] constatando ancora una volta che non la lettura del presente la interessava, ma quella di tempi remoti in cui la vita umana era, per così dire, definitiva. Donde la conclusione: solo la storia è vita vera. Adesso si accorgeva, con un po' di disagio, che questa via le era sempre aperta, solo che lo volesse e che anzi ci aveva lasciato le proprie orme: pensieri, immagini e anche problemi psicologici di largo respiro, ancora insoluti¹³.

Agnese Lanzi, a romanzo inoltrato, ancora indaga sul suo passato passando in rassegna gli episodi fondanti la sua identità: il crollo psicologico e fisico che quasi l'aveva portata alla morte, la relazione amorosa con il Maestro, la ricerca sulle vite vissute che coincidono con l'idea del suo stesso raccontarsi, di ritrovare solo nella vita conclusa un senso e, tuttavia, avere fino alla fine problemi di natura psicologica ancora da risolvere. Un flusso di coscienza senza tempo, in cui si accavallano i ricordi del passato, insieme alla riflessione costante sulla ricerca di un *ubi consistam*.

La guerra, all'interno del romanzo, è un momento cruciale, uno degli eventi che muta in maniera definitiva le aspirazioni della protagonista. Agnese si aggira nella sua «casa massacrata» – la personificazione rende bene l'idea – e per la prima volta «non le parve inutile quel che stava scrivendo, storie di donne indignate e superbe»¹⁴. È qui che avviene la rottura definitiva tra ideali e realtà. Il Maestro legge quanto ha scritto, «una cosa bellissima», perciò certamente il suo lavoro sarebbe stato molto importante «ma, ahimè, forse lo era, senza però consolarla. In certo senso rappresentava la pietra tombale sulle sue speranze giovanili che ormai, pensava, non si sarebbero più riaccese»¹⁵. Emerge in tutta la sua drammaticità quello per cui veramente soffre la protagonista di *Un grido lacerante*, che è poi lo stesso grande trauma di Anna Banti: aver tradito il proprio *Daimon*, aver ripiegato sull'attività letteraria a scapito della critica d'arte, aver rinunciato in fondo alla parità della mente e del lavoro auspicata dalle sue protagoniste, scegliendo di evitare la competizione con il marito. La vocazione, centrale nei racconti autobiografici, è implorsa, tradita e il percorso formativo procede inevitabilmente dalla convinzione della propria eccezionalità – «Agnese ha sempre immaginato: di essere diversa, ospite di una terra che non è la sua e la respinge»¹⁶ – al fallimento delle «grandi speranze». Ormai vecchia, Agnese, torna a farsi la domanda che l'aveva accompagnata fin da bambina, «chi sono io?»: «non sono più nulla e nessuno, a meno di definirmi una reliquia, ombra di un'aspirazione frustrata»¹⁷.

¹³ Ivi, p. 1609.

¹⁴ Ivi, p. 1555.

¹⁵ Ivi, pp. 1555-1556.

¹⁶ Ivi, p. 1528.

¹⁷ Ivi, p. 1641.

A chiusura dell'attività letteraria Banti si fa personaggio letterario e accanto a lei rivediamo Artemisia dell'omonimo romanzo (1947), Lavinia di *Lavinia fuggita* (1951), Agnese Grasti de *Le donne muoiono* (1951), Eugenia, Elisa, Katrina e Adele di *Allarme sul lago* (1954):

i libri che ora ricordava benissimo di avere non solo pensati, ma meditati a lungo e regolarmente scritti. Adesso non li aboliva più, ma non li amava e li avrebbe volentieri distrutti, cosa impossibile, dato che materialmente esistevano. A questo punto un lampo cattivo la fulminò: nulla le vietava di combatterli, di contraddirli, magari di beffeggiarli. [...] Cominciò col libro che aveva più amato, col personaggio che le era parso bisognoso di più comprensivo riscatto: per di più non estraneo al mondo dell'arte. [...] Nello smantellamento dei suoi libri Agnese impiegò parecchio tempo fra volere e disvolere. Lavorava soffrendo.

Le tre mogli infelici, vittime di mariti crudeli e mai contente di narrarne scrupolosamente i misfatti, furono agevolmente convertite in isteriche maniache calunniatrici di uomini un po' strambi, come, del resto, gran parte degli uomini. Fra loro una matura nubile pronuncia ogni tanto parole ragionevoli, umane. [...] E poiché l'eccezione si era resa inafferrabile, l'aveva inventata lei, per donarla malinconicamente a una ragazza antica senza volto, che voleva suonare la propria musica e glielo proibivano. Ecco, questa ragazza lei non aveva il coraggio di distruggerla: l'aveva mandata lontano, aldilà del mare o in fondo al mare. [...] aveva inchiodata a un altro mortale privilegio un'altra musicista a cui aveva dato il suo nome: l'Agnese che nel raggiunto ricordo di una vita interiore perde, come gli uomini, il dono della poesia e gli preferisce una morte volontaria¹⁸.

È questo il punto in cui maggiormente combaciano autrice e protagonista. Agnese Lanzi è anche Artemisia, «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e una parità di spirito fra i due sessi»¹⁹; è Lavinia, la musicista il cui talento non può conformarsi ai dettami di un ruolo femminile codificato da secoli; è Eugenia, l'ultima voce femminile di *Allarme sul lago*, che attribuisce alle donne l'errore di affidarsi agli uomini per la propria felicità.

L'autrice, in una delle pagine più significative del romanzo, passa in rassegna le identità fittizie, che aveva altre volte indossato²⁰. Del resto il suo stesso nome, Lucia Lopresti, si era trasformato fin dagli esordi in un nome de plume, in un io autoriale altro. Anna Banti, mostrandosi al lettore ancora

¹⁸ Ivi, pp. 1609-1612.

¹⁹ A. BANTI, *Artemisia*, in EAD., *Romanzi e racconti* cit., p. 245.

²⁰ Sulle identità narrative di Anna Banti cfr. F. GARAVINI, *Introduzione* a A. BANTI, *Romanzi e racconti* cit., p. XLVIII e sgg. Cfr. anche R. GUERRICCHIO, *Vite vere e immaginarie di Anna Banti*, in E. BIAGINI (a cura di), *L'opera di Anna Banti*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 8-9 maggio 1992), Olschki, Firenze 1992, pp. 71-86 e S. RIVETTI, *Breve ma veridica storia di Anna Banti* cit., pp. 181-206.

una volta attraverso una finzione letteraria, non intende, però, porre la propria individualità a scopo esemplificativo, né mettersi in dialogo con le altre donne, ma con le sue donne, le protagoniste scelte di una narrativa che aveva focalizzato l'attenzione sull'eccezionalità femminile.

Sonia Rivetti ha parlato di «femminismo inclinato»²¹, sottolineando la necessità, per la donna bantiana, di consegnarsi alle proprie doti naturali, di affermare attraverso il talento la propria identità femminile contro l'oppressione maschile. Banti non sembra scrivere per le altre donne o almeno non per le donne tout court. Il suo polo di attrazione è l'eccezione:

Dunque avevano ragione quelli che l'avevano accusata di femminismo, la parola che lei detestava. [...] No, lei non aveva reclamato altro che la parità della mente e la libertà del lavoro, ciò che tuttora, da anziana contestatrice la tormentava. Aveva amato pochi uomini, anzi un uomo solo, ma pochissime donne, e quelle poche, riunite in una favola, sempre la stessa: il mito dell'eccezione contro la norma del conformismo²².

Eppure c'è qualcosa che accomuna Agnese Lanzi alle donne che per secoli hanno chiesto la felicità all'altro, come constatava amaramente Eugenia in *Allarme sul lago*. Il Maestro salva la vita alla sua giovane studentessa e lei si affida a lui, consegnandogli le proprie aspirazioni e le ragioni di una vita. Il Maestro viene idealizzato in maniera costante e a volte inspiegabile, con lui Agnese «instaura un rituale che mantiene in atto la funzione di tutela, una sorta di messa in scena da cui la protagonista non esce mai per avere un rapporto con l'uomo»²³. Anche la maternità mancata, che compare nelle ultime pagine del romanzo, quasi tra le righe, è qualcosa a cui Agnese ha rinunciato per conformarsi al desiderio del marito di non avere figli. Ma proprio nelle confessioni finali, attraverso un sogno ricorrente, nel fondo del suo inconscio, Agnese torna a interrogarsi e a rimettersi in discussione e a dare significato al lavoro dello «Spirito di creatività» che «non riposa mai, unico e per sempre sconfitto e vincitore»²⁴.

Nell'ultima proiezione del suo io autoriale, Anna Banti si rivolge direttamente alla scrittura, interrogando il senso di un'identità che si costruisce attraverso il lavoro creativo e, così facendo, si inserisce nel dibattito

²¹ S. RIVETTI, *Lavinia musicista, Artemisia pittrice, Agnese scrittrice: il femminismo inclinato di Anna Banti*, in «Sinestesia», IV (ottobre 2015), pp. 1-12. Consultabile al link: <http://elea.unisa.it/bitstream/handle/10556/4176/ottobre2015-08.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

²² A. BANTI, *Romanzi e racconti* cit., p. 1612.

²³ M. VOLPI, *Un «grido lacerante»: idealizzazione e verità*, in E. BIAGINI (a cura di), *L'opera di Anna Banti* cit., p. 191.

²⁴ A. BANTI, *Romanzi e racconti* cit., p. 1663.

femminista sulla scrittura delle donne. Attraverso Agnese Lanzi, recupera solo alcune delle sue protagoniste: Artemisia, Agnese Grasti, Lavinia, le tre mogli e la nubile di *Allarme sul lago* sono le donne che hanno scelto di usare il proprio sguardo per raccontare il mondo, che hanno imparato a narrare sé stesse definendosi fuori dallo sguardo maschile²⁵.

Per secoli alle donne non hanno permesso di scrivere, perché il desiderio di generare figli e opere d'arte corrisponderebbe alla stessa pulsione ed è quindi all'uomo che spettava scrivere, mentre la donna avrebbe dovuto accontentarsi di partorire figli. E invece le donne hanno iniziato piano piano a reclamare lo spazio per sé e a scrivere e a reinventarsi anche attraverso l'autobiografia.

Bisogna che la donna si scriva – ammoniva Helene Cixous – che la donna scriva della donna e inviti le altre donne a fare altrettanto per entrare finalmente nel mondo e nella storia²⁶. Partendo dalla propria individualità, dal valore che finalmente attribuisce all'atto dello scrivere, raccontando di Artemisia e Lavinia, di «donne che vengono fuori da una storia che per loro non c'è, non è mai stata scritta, anzi le cancella»²⁷ restituisce memoria e nello stesso tempo un orizzonte futuro a tutte le donne.

²⁵ A tal proposito cfr. A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* cit. Per una ricognizione del ruolo formativo dell'autobiografia femminile cfr. S. ULIVIERI, *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé* cit. Sulla valenza della biografia in *Artemisia*, in una prospettiva etica e femminista, cfr. S. SGAVICCHIA, *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo Novecento a oggi*, Carocci, Roma 2016, pp. 29 e sgg.

²⁶ H. CIXOUS, *Le rire de la Méduse*, in «L'Arc», LXI (1975), p. 39.

²⁷ G. LIVI, *Anna Banti. Il modello*, in EAD., *Le lettere del mio nome. Da Simone de Beauvoir a oggi il risveglio della coscienza delle donne nei suoi momenti chiave*, La Tartaruga, Milano 2003, p. 139.

VIVIANA TRISCARI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

«SCRIVERE È UN PO' CANCELLARE».
RILETTURE E RISCRIITTURE DEL SÉ
IN TOMMASO PINCIO E ANNIE ERNAUX

Il presente contributo intende indagare i meccanismi autocensori (e contemporaneamente riparatori) implicati nella scrittura di due testi contemporanei appartenenti a due differenti letterature nazionali: Memorie di ragazza della scrittrice francese Annie Ernaux e Scritti d'arte dell'italiano Tommaso Pincio. Entrambe le opere, pur nella loro evidente diversità strutturale (per il secondo si tratta infatti di un testo ibrido, a metà tra autofiction e critica d'arte) e presentano alcune affinità concernenti la funzione della scrittura auto-funzionale come mezzo di 'auto-cancellazione' di un passato che si è scelto di obliare in favore della reinvenzione di un nuovo sé tramite la parola scritta. Saranno presi in esame, dunque, i due autoritratti in fieri di Pincio ed Ernaux, nell'intento di far emergere, anche attraverso le riflessioni metaletterarie presenti in ciascuno di essi, il ruolo che la pratica della scrittura assume ai fini di una rimediazione identitaria giocata dialetticamente tra rifiuto e accettazione di un passato che si è cercato di rimuovere.

Ecco l'autoritratto di Johannes Gump (1646 ca.). [...] Come molti autoritratti, non è tanto dedicato alla rappresentazione di una persona quanto alla rappresentazione dell'atto o del processo di rappresentazione. Non è tanto il pittore che si dipinge quanto il *dipingere*, e la pittura è qui il soggetto in tutti i sensi della parola. [...] Il pittore o il dipingere dipinge la scena intera, che implica due rappresentazioni del suo volto: quella dello specchio in cui esso diventa il suo stesso modello e quella del quadro che viene eseguito. Il che dà luogo due volte alla somiglianza e si vede subito che dà luogo a due somiglianze distinte. Il quadro mostra la dissimilitudine delle somiglianze¹.

La lunga citazione di Jean-Luc Nancy con la quale si apre questo contributo, dedicato alla comparazione tra *Memoria di ragazza* di Annie Ernaux

¹ J.L. NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo* [*Le regard du portrait*, 2000], Cortina, Milano 2002, p. 32.

(L'Orma, 2017)² e *Scrissi d'arte* di Tommaso Pincio (L'Orma, 2015), si giustifica in virtù delle aperture ermeneutiche che suggerisce e per la particolare pertinenza relativa ad alcuni aspetti comuni alle opere in questione che si spera possa emergere a conclusione dalla lettura di questo intervento.

Innanzitutto l'adozione della metafora pittorica ben si presta a introdurre un discorso su due autori la cui scrittura è fortemente implicata con la dimensione visuale (pittura e fotografia), avvertita come parte ineludibile di un processo di auto-rappresentazione e di rimediazione identitaria attraverso cui procedere all'esegesi retrospettiva del proprio passato: un percorso che condurrà Marco Colapietro, pittore mancato, a divenire Tommaso Pincio e Annie D., «la puttana della domenica», «la ragazza del '58», Annie Ernaux. Entrambe queste riscritture dell'io passano dalla questione del nome e del *nom de plume*: se il primo inventa uno pseudonimo di cui è ormai nota la densità semantica³, la seconda, altrettanto significativamente, sceglie di adottare il cognome da sposata, abbandonando quello «da signorina», «quello del *lato peggiore*» e decretando il suo «trasferimento nel mondo borghese»⁴.

L'autoritratto, genere molto frequentato e di immediata riconoscibilità nel campo delle arti figurative, in ambito letterario è piuttosto un *non-genere* individuato *à rebours* dal critico francese Michel Beaujour, il quale accoglie nel suo canone tutti quei testi dal contenuto autobiografico ma strutturalmente divergenti rispetto alla norma (dagli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola, al *De vita propria* di Girolamo Cardano, dai testi di Leiris all'autobiografia di Roland Barthes). Lo studioso, nel suo ampio e articolato *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*⁵, pubblicato nel 1980 per le edizioni Seuil e mai tradotto in lingua italiana, identifica una delle caratteristiche dell'autoritratto letterario nell'attitudine meta-riflessiva⁶, nella meditazione «sur l'acte d'écrire», nella messa in racconto dell'io in quanto scrittore o

² Il titolo dell'originale francese è *Mémoire de fille* ed è uscito per i tipi Gallimard nel 2016.

³ Sulla scelta dello pseudonimo si esprime lo stesso Pincio nella stanza 403 di *Hotel a zero stelle*, dedicata a G. Orwell (T. PINCIO, *Hotel a zero stelle. Inferni e Paradisi di uno scrittore senza fissa dimora*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 207-211). Per un profilo dell'autore considerato attraverso la categoria lejeuniana di *spazio autobiografico* che qui ci interessa cfr. E. PORCIANI, *L'autore che non era lui. La vita di Tommaso Pincio implicata dai suoi testi*, in «Arabeschi», (gennaio-giugno 2021), n. 17, www.arabeschi.it/lautore-che-non-era-lui-la-vita-di-tommaso-pincio-implicata-dai-suoi-testi-/#sendnote2sym.

⁴ A. ERNAUX, *Memoria di ragazza* [*Mémoire de fille*, 2016], trad. it. di L. Flabbi, L'Orma, Roma 2017, p. 46.

⁵ M. BEAUJOUR, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* [1980], Seuil, Paris 2018, ed. digitale.

⁶ L. Marchese la indica come una caratteristica portante del genere contemporaneo dell'autofiction cfr. L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, p. 17.

scrittrice, richiamando una pratica tradizionale della pittura in cui l'artista si raffigura all'interno del suo *atelier*, mostrandosi nell'atto stesso di dipingere. Secondo Beaujour infatti

la pratique (toujours obsessionnelle) de l'autoportrait métamorphose forcément l'auteur en écrivain. Par écrivain il faut entendre un individu dont le rapport au langage et à l'écriture est existentiellement décisif et axiologiquement contraignant⁷.

Si tratta di una tipologia di rappresentazione piuttosto affine a quello che lo storico dell'arte Victor Stoichita definisce raffigurazione dello "scenario poetico" o "scenario di produzione", il quale «non è né "autoritratto" né "autobiografia", pur partecipando di entrambi», in quanto «tematizza quella parte dell'esistenza di un artista che lo definisce come tale»⁸. Il parallelismo tra forme visive e forme letterarie⁹ funziona ancora se consideriamo che non si tratta di testi nei quali si cerchi di trasporre illusionisticamente l'interezza di una vita bensì soltanto un aspetto o un momento di questa, e sarà piuttosto dall'esame della totalità delle rispettive produzioni che emergeranno i lineamenti delle due fisionomie autoriali, come accade, sempre secondo Stoichita, con le serie di autoritratti figurativi:

L'autoritratto che nulla racconta, ma che si limita a descrivere lo stato dell'io dell'autore può, a posteriori, costituirsi come "storia" della sua personalità. È, del resto, quanto fa [...] Rembrandt: il corpus dei suoi autoritratti assurge, in ultima istanza, a 'racconto autobiografico'. L'esame programmatico di questa serie di autoritratti, consente infatti, di ricostruirne la vita¹⁰.

⁷ M. BEAUJOUR, *Théorie et pratique de l'autoportrait contemporain*, in C. DELHEZ-SARLET, M. CATANI (a cura di), *Individualisme et autobiographie en Occident*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1982, p. 268.

⁸ V.I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea [L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes, 1993]*, trad. it. di B. Sforza, il Saggiatore, Milano 2004, p. 227, ma cfr. tutto il cap. ottavo *Immagini del pittore, immagini del dipingere*, pp. 200-246.

⁹ Il parallelismo tra i due generi è stato suggerito da studiosi di ambiti disciplinari diversi, i quali si concentrano tutti sull'opposizione tra successione e simultaneità. Cfr. S. FERRARI, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 29-31; P. MAGLI, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2016, pp. 183-214; O. CALABRESE, *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa tra Rinascimento e Barocco* [1985], La casa Husher, Firenze-Lucca 2012, pp. 146-152. Lo studio comparato di autobiografia e autoritratto è stato suggerito nell'ambito della *visual culture* e in particolare per ciò che riguarda l'interpretazione del fenomeno della *doppelbegabung*; cfr. M. COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in M. COMETA, D. MARISCALCO (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 53-56.

¹⁰ V.I. STOICHITA, *L'invenzione del quadro* cit., p. 227.

La ragione del raffronto tra i testi proposti è dipesa da due ordini di motivazioni: l'individuazione di un valore comune da questi assunto all'interno dei rispettivi *spazi autobiografici*¹¹ che Pincio ed Ernaux si costruiscono, tassello dopo tassello, e il particolare trattamento della temporalità che vi si riscontra. La specificità dell'autoritratto letterario consisterebbe infatti nell'«absence d'un récit suivi»¹² (già in precedenza lo aveva sostenuto Lejeune ne *L'Autobiographie en France* del 1971)¹³, dunque nella rottura della linearità propria del regime cronologico e causale e nella preferenza per una diversa organizzazione della materia narrata¹⁴.

I due libri presi in esame sono, nell'arco della produzione di Pincio ed Ernaux, quelli maggiormente deputati a rendere conto del labirintico percorso che li ha condotti al mestiere di scrivere; entrambi anelando la possibilità di ricongiungere sulla pagina passato e presente, i tempi reali attraverso quelli grammaticali: «la ragazza del 58» con la scrittrice Annie, non più Duchesne ma Ernaux, e il pittore mancato Marco Colapietro con l'ormai affermato scrittore Tommaso Pincio. «Scrivere non per dire qualcosa ma per cancellare altro»¹⁵ significa allora rimuovere l'onta, riparare, ripararsi, rifondare il proprio presente e il proprio futuro (di scrittori) a partire da ciò che si è cercato di rimuovere; significa, per entrambi, ricolmare lo scarto grazie alle parole. Identificata tale coincidenza di intenti sarà il caso di confrontare alcuni passi estrapolati dai testi stessi nel tentativo di individuare i punti di maggiore coincidenza tra questi e la loro convergenza rispetto alla teorizzazione dell'autoritratto letterario come genere *a posteriori*, sebbene non si voglia in alcun modo rinchiudere le opere entro confini definitivi che appaiono piuttosto labili e sfrangiati, a maggior ragione nel caso di una tipologia che nasce più per via di deviazioni dalla norma che per adeguamento a formule preesistenti¹⁶.

Occorre, intanto, soffermarsi sulle ragioni dello scrivere. Nella prefazione agli *Scritti* Pincio racconta, riprendendo uno dei topoi classici della

¹¹ Cfr. PH. LEJEUNE, *Il patto autobiografico* [*Le pacte autobiographique*, 1975], trad. it. di F. Santini, il Mulino, Bologna 1986, in particolare il capitolo *Gide e lo spazio autobiografico* (pp. 189-227).

¹² M. BEAUJOUR, *Introduction. Autoportrait et autobiographie*, in ID., *Miroirs d'encre* cit.

¹³ Cfr. PH. LEJEUNE, *Autobiographie en France*, Arman Colin, Paris 1971, p. 33.

¹⁴ Cfr. A. PIBAROT, *Autoportrait et autofiction*, in A. GENON, I. GRELL (sous la direction de), *Li-sières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Colloque de Cerisy 2012, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2016, pp. 161-178, books.openedition.org/pul/31603?lang=it.

¹⁵ T. PINCIO, *Scritti d'arte* cit., p. 8.

¹⁶ «L'autoportrait n'a été l'objet d'aucune réflexion théorique suivie, sauf dans ces textes eux-mêmes. Les autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce 'genre' n'offre aucun 'horizon d'attente'. Chaque autoportrait s'écrit comme s'il était unique en son genre» (M. BEAUJOUR, *Introduction. Autoportrait et autobiographie* cit.).

scrittura autobiografica¹⁷, di come abbia ceduto alle sollecitazioni dell'amico e postfatore del volume Andrea Cortellessa, illuminato proprio da quel titolo fortuitamente trovato:

Nel riflettere a mente più fredda sul titolo che mi era stato strappato di bocca, mi è parso evidente che da quel passato che, da participio, diventava remoto veniva la mia voglia di tabula rasa. Dire *Scrissi d'arte* anziché *Scritti d'arte* era un modo per enfatizzare la lontananza da quei testi, la loro appartenenza a un tempo estraneo all'io di adesso. Perché dire «scrissi» significava anche dire io, parlare in prima persona, raccontare qualcosa di sé, un lato rimasto nascosto e dunque significativo¹⁸.

E prosegue:

A vincermi è stata la tentazione di fare i conti con l'eventualità che si possa scrivere non per fare qualcosa ma per cancellare altro, qualcosa che si è detto o fatto in passato; che la scrittura possa essere una tabula rasa nel senso più proprio e meno figurato del termine¹⁹.

Ernaux, dal canto suo, dopo aver raggiunto la prima persona («je») con *Il posto*, sceglie qui una forma mista che alterna l'uso di prima e terza singolari²⁰. Il risultato perseguito consiste nell'evidenziazione della scissione tra l'«io» del presente e la «lei» di allora, oggetto, quest'ultima, di un vero e proprio pedinamento segnalato dal reiterarsi del sintagma «la vedo». A poche pagine dall'inizio scrive:

Ho voluto dimenticarla anch'io, quella ragazza. Dimenticarla davvero, ossia non avere più voglia di scrivere di lei. [...] Non ci sono mai riuscita. Nel mio diario sempre frasi, allusioni a «la ragazza di S», «la ragazza del '58». Sono vent'anni che annoto «58» nei miei progetti di libri. È il testo mancante, sempre rimandato. Il buco inqualificabile²¹.

Memoria di ragazza (il cui titolo rende manifesto il dialogo intertestuale, tra ripresa e variazione, intrattenuto con *Memorie di una ragazza per bene* di

¹⁷ D'Intino nel suo studio sui caratteri dell'autobiografia parla dello *stimolo esterno* come una delle cinque grandi categorie di motivazioni per la scrittura autobiografica, in F. D'INTINO, *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 71.

¹⁸ T. PINCIO, *Scrissi d'arte* cit., p. 8.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Sulla questione dell'alternanza tra l'uso di «je» ed «elle» cfr. D. GACHET, *Mémoire de fille d'Annie Ernaux: une nouvelle grammaire de l'être*, in «Mnemosyne o la costruzione del senso», (2018), n. 11, *Auto/biographie, polyphonie, plurivocalité – Auto/biography, polyphony, plurivocality – Auto/biografia, polifonia, plurivocalità*, pp. 143-155.

²¹ A. ERNAUX, *Memoria di ragazza* cit., p. 19.

Simon de Beauvoir), segna un momento capitale del suo cammino di donna e scrittrice, due aspetti che in questo libro più che altrove si scoprono intrecciati facendo coincidere arte e vita; è tra queste pagine, infatti, che si dipana il filo continuo che procede dalla sua iniziazione sessuale alla scrittura:

Scavare fino in fondo in quel 1958 significa accettare la polverizzazione delle interpretazioni accumulate nel corso degli anni. Non appianare nulla. Non costruisco un personaggio di finzione. Decostruisco la ragazza che sono stata.

Un sospetto: quello di aver voluto, oscuramente dispiegare questo momento della mia vita per testare i limiti della scrittura, spingere all'estremo la colluttazione con il reale (arrivo a pensare che da questo punto di vista i miei libri precedenti siano solo delle approssimazioni)²².

Lo sdoppiamento dell'io in Pincio è elemento strutturale, portante. È il principio che informa l'architettura del testo, ostentando sul piano visivo la dicotomia tra passato e presente, tra il critico-artista del prima e lo scrittore dell'oggi, attraverso una differenziazione anche tipografica: così il corsivo identifica il commento agli scritti originari (anche se l'autore stesso ammette che ulteriori modifiche, omissioni, e cancellature sono state apportate nel corso di questa rilettura di cui il volume è esito) mentre questi ultimi sono stampati in tondo. L'aspetto più interessante del libro riguarda proprio il fatto che i commenti, presi insieme, vanno a comporre una sorta di *Bildungsroman*, un racconto di formazione e di passaggio, un autoritratto cinetico in grado di cogliere il profilo sfuggente del «non-più-pittore e il non-ancora-scrittore»²³.

Gli *scrissi* e le immagini che questi contengono (si tratta infatti di un'opera iconotestuale)²⁴ sono innanzitutto pre-testo e giustificazione per la scrittura ma sono anche traccia referenziale, documento e testimonianza²⁵, il loro valore indicale li apparenta così alle ecfrafi fotografiche, ai frammenti del diario e a quelli epistolari che costellano la narrazione di Ernaux. Proprio

²² Ivi, p. 82.

²³ A. CORTELESSA, *Verso la finzione suprema*, postfazione a T. PINCIO, *Scrissi d'arte* cit., p. 283. Sugli *Scrissi* come eterodosso romanzo di formazione cfr. M. MOCA, *Un romanzo di formazione: "Scrissi d'arte" di Tommaso Pincio*, in «minima&moralia», recensione pubblicata il 22 gennaio 2016, www.minimaetmoralia.it/wp/arte/un-romanzo-di-formazione-scrissi-darte-di-tommaso-pincio/.

²⁴ Sulla relazione tra la scrittura di Pincio e le immagini cfr. L. TORTI, *L'arte nella letteratura. Tra iconotesti, ekphrasis e scrittura visiva*, in «Griselda online», XVIII (2019), n. 1, pp. 150-167.

²⁵ Sulla funzione del *documento* nella narrativa iper-contemporanea in ambito italiano cfr. almeno R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 121-128; sul ruolo della fotografia all'interno delle scritture non finzionali vedi G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Mimesis, Milano 2020, par. *Fototesti, non fiction e documenti* (pp. 319-331); nello stesso volume un intero capitolo è dedicato ad Ernaux (*I foto-diari di Annie Ernaux*, pp. 279-285).

l'inserzione di questi elementi eterogenei, brandelli di vissuto, di realtà, concorre nei due casi a generare una temporalità complessa e stratificata, una scrittura-palinesesto²⁶, ove si sedimentano memorie individuali e generazionali. Soprattutto in Ernaux, che per descrivere la sua opera ha coniato il termine di «auto-socio-biografia»²⁷, questo affastellarsi, unito all'alternanza pronominale, appare come il punto medio tra l'afflato impersonale che regge *Gli anni* e la dominante soggettiva della prima persona conquistata con *Il posto*. In Pincio, nelle cui prove più spiccatamente auto-finzionali prevale il narcisismo di chi si serve dell'Altro come specchio per dire di sé, l'apertura verso una dimensione meno individualistica è esplicitata soprattutto in due degli scritti, *Conformale* e *Il codice 61-65*, e tuttavia questo libro più di altri può essere letto, come sostiene Cortellessa nella postfazione, quale «pronuario delle *idées reçues* di un tempo, gli anni Novanta, in cui si pensava di assistere a un'alba, e si era invece al tramonto»²⁸.

Il gioco cronologico su cui entrambi fondano la narrazione conduce i due scrittori a un esito singolarmente affine. La tripartizione pinciana in *Passato remoto, presente e futuro anteriore* annienta dall'interno la linearità verso cui sembrava invece propendere, fenomeno che trova rispondenza nella «memoria scomposta in frammenti»²⁹ e nell'invenzione da parte della scrittrice francese di un tempo grammaticale nuovo, il *presente anteriore*, il punto di sovrapposizione tra tutte le Annie esistite dal 1958 al 2015, una coincidenza che solo la scrittura rende possibile agognando «al meccanismo di una nuova sintassi»³⁰. Questa resistenza nei confronti del tempo, secondo Annie Pibarot, che dedica, sulla scorta delle riflessioni di Beaujour, un saggio al rapporto tra autofiction e autoritratto, è propria di quegli scrittori che possiedono una sensibilità particolare nei riguardi dello spazio e del visuale³¹: se è ben

²⁶ Le definizioni «sensazione palinesesto» e «tempo palinesesto» sono utilizzate ripetutamente dalla stessa autrice ne *Gli anni* [*Les années*, 2008], trad. it. di L. Flabbi, L'Orma, Roma 2015; il concetto è stato ripreso dalla critica per descrivere la temporalità complessa e il sentimento di dissolvimento dell'io resi da Ernaux sia per mezzo di alcune tecniche narrative che del ricorso all'ecfrasi fotografica o all'inserimento di frammenti di diari, lettere, appunti (in *Usage de la photo* edito da Gallimard nel 2005 realizza un vero e proprio fototesto; un *photojournal* si trova in apertura a *Écrire la vie*, uscito per lo stesso editore nel 2011). Cfr. R. COGLITORE, *La ri-mediazione digitale e la dissolvenza dell'io nel Photojournal di Annie Ernaux*, in «Between», VIII (novembre 2018), n. 16, pp. 1-24.

²⁷ Definizione adottata a proposito di *La place* (1983). Sulla relazione tra sociologia e letteratura nella narrativa della scrittrice francese cfr. A. ERNAUX, *Scrivere è dare una forma al desiderio. Conversazione con Pierre Bras* [*La littérature c'est la mise en forme d'un désir. Entretien avec Annie Ernaux réalisé par Pierre Bras*, 2017], trad. it. di A. Comes, Castelvecchi, Roma 2020.

²⁸ A. CORTELLESA, *Verso la finzione suprema* cit., p. 288.

²⁹ A. ERNAUX, *Memoria di ragazza* cit., p. 180.

³⁰ Ivi, p. 85.

³¹ Cfr. A. PIBAROT, *Autoportrait et autofiction* cit., p. 7.

nota infatti la natura intermediale della loro scrittura ciò che preme ricordare in questa sede è la valenza identitaria e poetica assunta dal riferimento ai media visivi (in presenza o in assenza) nel lor progetto di formazione e ricostruzione. La funzione riparatoria di queste scritture³² recupera il potere agentivo della parola letteraria legandolo a quello delle immagini. La ricerca di un senso procede attraverso una dialettica tra cancellare e riscrivere dal quale scaturisce una mitologia personale, volta non all'aderenza referenziale rispetto ai fatti di una vita intera quanto all'istituzione di un destino per mezzo di una serie di biografemi fondamentali, poiché «quello che conta non è ciò che succede, è ciò che si fa di quel che succede»³³.

Il fine perseguito è quello di reintegrare l'io passato, rimosso: per Ernaux la ragazza alla ricerca di un *posto* nella società, che non ha ancora letto *Il secondo sesso* ed è inconsapevolmente sopraffatta dalla volontà e dal desiderio dell'Altro:

Questa volta – 28 aprile 2015 – lascio la colonia per davvero. Prima di esserci rientrata e rimasta per mesi tramite la scrittura, non ero mai partita. [...] Mi sembra di aver disincagliato la ragazza del '58, di aver spezzato l'incantesimo che la teneva prigioniera. [...] Posso dire: è me, sono lei³⁴.

A metà, circa, del libro, Annie narratrice, spiega infatti la necessità di raggiungere quel «certo punto del passato che, in questo momento è il futuro della mia narrazione» – e continua – «qui davanti al mio foglio, questi anni non appartengono al mio passato, ma, profondamente, se non realmente, al mio futuro»³⁵. Nell'ultima sezione del libro anche Tommaso Pincio-ormai-scrittore si riconcilia col pittore-mancato e può tornare a prendere il pennello tra le mani (divenendo però solo autore di ritratti e per lo più ritratti di scrittori) «poiché – scrive – non si dà alcun futuro che non sia passato, un'ossessione del passato, un ritorno alle origini»³⁶.

La messa a paragone dei due testi ha inteso rintracciare all'interno di un panorama particolarmente vasto e variegato quale è quello delle scritture dell'io iper-contemporanee, situabili al crocevia tra *Bildungsroman* e *Künstelroman*, l'esistenza sia di alcuni meccanismi narrativi contigui attraverso cui continua ad esplicarsi la decostruzione del paradigma autobiografico classico, sia la comune funzione censoria e riparatrice (il sintagma adottato

³² Cfr. S. FERRARI, *La scrittura infinita. Saggi su letteratura, psicoanalisi e riparazione*, Nicomp, Firenze 2007.

³³ A. ERNAUX, *Memoria di ragazza* cit., pp. 224-225.

³⁴ Ivi, p. 118.

³⁵ Ivi, p. 119.

³⁶ T. PINCIO, *Scritti d'arte* cit., p. 255.

nel titolo manifesta proprio questo doppio movimento) riscontrabile nei due autoritratti *in fieri*, mettendone dunque in luce le similitudini al di là delle più ovvie divergenze. Infine, il ricorso a strumenti critici desunti dalla teoria artistica, anche se solo accennato, è stato sollecitato tanto dall'apertura intermediale del complesso della parabola artistica sia di Pincio che di Ernaux, quanto dal riconoscimento del valore ermeneutico di un mutuo scambio tra apparati teorici di discipline diverse, utile a mettere in rilievo aspetti particolari propri a entrambe le forme: l'autobiografia, in senso lato, e l'autoritratto figurativo, con tutta la schiera dei rispettivi sottogeneri. Come il pittore Johannes Gump, i due autori non fanno che scrivere del loro *scriversi*³⁷.

³⁷ Si rinvia alla proposta teorica di Liliane Louvel. La studiosa invita infatti all'utilizzo d'«une méthode critique reposant sur des analyses des textes précises, qui me permettront de voir en quoi l'outil pictural permet de rendre compte du texte littéraire (alors que, à l'inverse, on a jusqu'à présent largement appliqué l'outil linguistique au visible) [...] C'est qui, peut-être, est nouveau ici dans ma proposition, c'est à dire dans cette 'idée de recherche' ainsi que Barthes la formule, c'est d'essayer de ressembler en un faisceau critique ces pratiques, de voir en que elles pourraient relever, sinon d'une théorie du moins d'une poétique, voir d'une poïétique, et qui pourrait, justement s'appeler 'Poétiques du pictural'» (L. LOUVEL, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaire de Rennes, Rennes 2010, p. 8, *Introduction*). Si veda anche il par. *Le modèle narratologique* (ivi, pp. 41-43).

6.

FATTI E FINZIONI TRA LETTERATURA,
GIORNALISMO E INFORMAZIONE

TERESA AGOVINO
(UNIVERSITÀ MERCATORUM, ROMA)

PIRATA, NERO, SAMURAI. I MILLE VOLTI DI CARMINATI
DALLA CRONACA GIUDIZIARIA
AI ROMANZI DI DE CATALDO E BONINI

La vita di Massimo Carminati, dalla collusione con la Banda della Magliana fino ai fatti di Mafia Capitale, ha da sempre presentato risvolti romanzeschi, al punto da ispirare ben due personaggi nati dalla penna di Giancarlo De Cataldo (il Nero in Romanzo Criminale e il Samurai in Suburra, opera composta a quattro mani con Carlo Bonini). Laddove in Romanzo Criminale il Nero veniva rappresentato come un personaggio quasi secondario se raffrontato a Libano, Dandi e Freddo, la felice unione tra un magistrato e un giornalista di cronaca nera ha conferito in Suburra anche maggior spessore caratteriale e psicologico al Samurai, perno oscuro delle vicende criminose romane conclusesi nel recente 2019 con l'annullamento delle condanne in Cassazione. In questo contributo si vuole, dunque, analizzare il personaggio di Carminati a tutto tondo, così come esso viene presentato da oltre quarant'anni nella cronaca giudiziaria e, più di recente, nella finzione romanzesca, anche alla luce delle sue stesse piccate osservazioni riguardanti un modello narrativo nel quale egli dichiara, addirittura interrogato a processo, di non riconoscersi.

Oggettivamente, questa cosa nelle persone che fanno un certo tipo di vita ti rende ridicolo [...]. La percezione di Massimo in un certo tipo d'ambiente certamente non è quella che avete voi; cioè è una cosa ridicola! Questo fatto di creare situazioni di info-intrattenimento in cui da una notizia si crea una finta leggenda soltanto per vendere i libri, per vendere i giornali, per fare i filmetti ... mi rompevano tutti le palle co' sto Nero di *Romanzo criminale* [...]. Ma di che cosa stiamo parlando, presidente! Questa qua ... io non so neanche come definirla questa cosa qua!¹

¹ M. CARMINATI, estratto del processo per «Mafia Capitale», 2017, in «Spazio70», <https://www.youtube.com/watch?v=u4-tSOM29og>.

Il testo sopra riportato è ricavato dalle dirette parole di Massimo Carminati, che si esprime da un lato in merito alla letteratura fiorita intorno alla sua persona sin dal 2002 (anno della prima edizione di *Romanzo criminale*)², dall'altro in merito alla sua costante – e, chiaramente, fastidiosa – presenza all'interno della cronaca nazionale, che egli attribuisce proprio alla fama che, apparentemente sbiadita alla fine degli Anni di Piombo, torna – non voluta – in tempi molto più recenti. L'audio originale, infatti – reperibile sul canale *YouTube* «Spazio 70»³ e estratto dalle registrazioni di «Radio Radicale» – dura in totale poco più di 10 minuti e appartiene al processo legato a «Mafia Capitale» (2017), in cui Carminati⁴ risultava, appunto, tra gli imputati.

Per cercare di comprendere come realtà e finzione si intersechino nella vita di questo singolare personaggio – al punto da non riuscire, a volte, neanche più a distinguersi – è bene ripartire proprio dagli anni Settanta e dai legami del Pirata con la Banda della Magliana. Pirata (insieme alla sua alternativa Cecato)⁵ è, va chiarito subito, il vero soprannome di colui che il grande pubblico dei lettori di Giancarlo De Cataldo conosce come Nero o Samurai. Tale soprannome gli venne, infatti, attribuito dopo la perdita dell'occhio sinistro in uno scontro a fuoco con la polizia che lo costringe, ormai da decenni, a indossare una benda.

Difficile riuscire a comprendere a fondo chi davvero sia Carminati: un supereroe della mala per chi ne scrive «basandosi sullo studio critico e appassionato dei resoconti delle cronache e degli atti processuali accumulatisi in anni d'inchieste giudiziarie»⁶, un “normale” bandito militante nelle frange dell'estrema destra negli anni Settanta, partito proprio dall'affiliazione ai NAR e salito negli anni nella scala gerarchica criminale, a parer suo.

Pirata, Nero, Samurai diventano, così, nell'immaginario nazionale degli ultimi vent'anni, tre diverse sfaccettature di un unico e controverso personaggio non solo storicamente documentabile ma attualmente in vita e, quindi, in grado di reagire a una fama narrativa, a suo dire, disturbata e disturbante.

² G. DE CATALDO, *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino 2002.

³ SPAZIO 70, *Massimo Carminati parla di Romanzo criminale e Suburra*, in «YouTube», <https://www.youtube.com/watch?v=u4-tSOM29og&t=135s>.

⁴ In merito alla vita di Massimo Carminati e ai suoi rapporti con la Magliana si vedano A. CAMUSO, *Mai ci fu pietà*, Lit, Roma 2014; F. SCIARELLI, A. MANCINI, *Con il sangue agli occhi*, Rizzoli, Milano 2018; R. FANELLI, *La verità del Freddo*, Chiarelettere, Milano 2018.

⁵ Si noti che tutti i soprannomi di Carminati, nella realtà storicamente documentata, sono legati alla sua parziale cecità; Antonio Mancini, ad esempio, in F. SCIARELLI, A. MANCINI, *Con il sangue agli occhi* cit., pp. 9 e sg., lo definisce “il Guercio”.

⁶ A. TERZIGNI, *Roma di periferia. Da Pasolini a De Cataldo*, Perrone, Roma 2015, p. 77.

Partendo proprio dalla finzione narrativa, va innanzitutto evidenziato che laddove in *Romanzo criminale* il Nero veniva rappresentato come un personaggio quasi secondario se raffrontato a Libano, Dandi e Freddo, la felice unione tra un magistrato scrittore come De Cataldo⁷ e – non a caso – un giornalista di cronaca nera (Carlo Bonini)⁸ ha conferito in *Suburra* maggior spessore caratteriale e psicologico al Samurai, perno oscuro delle vicende criminose romane di «Mafia Capitale» conclusesi nel recente 2019 con l'annullamento delle condanne in Cassazione.

È bene, dunque, tentare una preliminare distinzione tra il Nero-Samurai e la figura storica di Carminati che certamente divergono in alcuni dettagli, sebbene, come si vedrà, non *in toto*. Va, in primo luogo segnalato, che tra i due romanzi (*Romanzo criminale* del 2002 e *Suburra* del 2013) non si ravvisano evidenti spaccature né nello stile scrittoriale né tantomeno nello schema dei personaggi orientati al genere noir; come si accennava, per contro, nel secondo romanzo – scevro della predominanza narrativa del gruppo della Magliana – l'*alter ego* di Carminati riveste un ruolo di maggior peso. Il Nero, come il Samurai, pur mantenendo le sue ideologie politiche votate all'estrema destra, nella finzione narrativa appare spesso come un uomo – più o meno giovane – misterioso, taciturno, colto, votato a filosofie orientali, uso a pratiche di rilassamento yoga e meditazione di stampo *new-age*, tanto in voga negli anni Settanta, che reitera alle soglie di colpi importanti, alla stregua di un guerriero eroicamente caricato sul piano narrativo. Ad esempio, in *Romanzo criminale*, appena prima dell'omicidio del Pidocchio (*alter ego* del noto giornalista Mino Pecorelli), il Nero si concentra raccogliendo le energie nella casa chiusa di Patrizia (Sabrina Minardi) fermandosi proprio al culmine dell'eccitazione sessuale:

Le due ragazze scelte da Patrizia, una mora, l'altra bionda naturale, si davano da fare [...]. Il Nero, seduto nella posizione del loto, osservava distrattamente le loro evoluzioni sul grande letto con il baldacchino rosso. La sua mente seguiva il filo dei ricordi. Il Maestro [...], stava raccontando [...] la storia dell'apparizione di Krishna ad Arjuna. Avatar: il Dio si manifesta nei momenti di crisi per richiamare l'uomo all'ordine [...]. Il tedio dell'in-azione, [che] fatalmente condurrebbe il genere

⁷ G. De Cataldo (Taranto, 1956) è Magistrato della Corte d'Assise di Roma. Tra i suoi numerosi racconti e romanzi, oltre ai due qui in analisi, editi da Einaudi, si ricordano in particolare i romanzi storici *I Traditori*, 2010 e *Nell'ombra e nella luce*, 2014; e il *prequel* di *Romanzo Criminale*: *Io sono il Libanese*, 2012.

⁸ Carlo Bonini (Roma, 1967), dopo aver lavorato per «Il Manifesto» e per il «Corriere della Sera», attualmente è inviato speciale de «la Repubblica». Tra i suoi libri pubblicati con Einaudi Stile Libero: *Acab. All cops are bastards* e, con Giancarlo De Cataldo, *La notte di Roma* in G. DE CATALDO, C. BONINI, *Suburra*, Einaudi, Torino 2017.

umano all'estinzione. Per questo è necessario agire [...]. Le ragazze ansimavano. La mora si era accorta del riso che gli stava affiorando sulle labbra sfuggenti. –Non ridere! Stiamo lavorando. – Scusatemi. Andate pure avanti. Si concentrò su di loro [...]. L'orgasmo prese a montare: una marea rabbiosa che saliva dal fondo delle viscere [...]. Lo ricacciò indietro mordendosi la lingua. L'energia non doveva sfuggire. Ne avrebbe avuto bisogno presto. Molto presto. – Basta così⁹.

In questo passo è evidente come un fatto di cronaca nera tristemente entrato nella Storia degli Anni di Piombo, ovvero il tragico omicidio Pecorelli, venga romanizzato lasciandone inalterati i protagonisti (Sabrina Minardi, Mino Pecorelli e lo stesso Carminati) ma spostando il fulcro della narrazione sulla meditazione *new age* del Nero, al fine di fornirgli un'aura accattivante, oltre che una personale auto-justificazione per il crimine che è in procinto di commettere. Lo stesso accade in *Suburra* con la *katana*, mostrata già da pagina 7¹⁰, come un accessorio perennemente indossato da un Samurai metodico e maniacale in ogni aspetto della propria vita. Ironia della sorte, la vera *katana* che verrà trovata dagli inquirenti in casa di Carminati, come egli stesso dichiarerà poi a processo, non era un'arma realmente utilizzata dal *boss* ma un banale coltello da tonno¹¹, donatogli proprio come presa in giro per la diffusione mediatica del personaggio decataldiano, che così appare nel romanzo:

Il Samurai aveva cinquantadue anni [...]. Vestiva sempre con eleganza sobria, il suo colore preferito era il nero [...]. Non pippava coca, non fumava sigarette, e soltanto in rare occasioni si concedeva un dito di whisky di puro malto. Il Samurai non era schiavo di niente e di nessuno [...] era cresciuto nel mito della rivoluzione nazionale fascista, si era fatto le ossa picchiando i rossi al liceo [...]. In carcere leggeva Pound, Céline e *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler, e faceva esercizi per non soccombere alla noia [...]. Al culmine delle meditazioni decise di suicidarsi alla maniera dello scrittore Yukio Mishima [...]. In modo che il suo gesto estremo fosse ben chiaro: disgusto per il mondo moderno, rivolta contro la mediocrità delle masse, disprezzo per i miseri e i deboli¹².

Insomma, l'uomo Carminati, poco e male si riconosce nel metodico e meticoloso eroe del male – ventenne o cinquantenne che sia – descritto da

⁹ G. DE CATALDO, *Romanzo Criminale* cit., pp. 192-193.

¹⁰ G. DE CATALDO, C. BONINI, *Suburra* cit., p. 7: «Sotto lo spolverino porta un kimono e fra le mani ha una katana, la spada affilatissima dei giapponesi».

¹¹ SPAZIO 70, *Massimo Carminati parla di Romanzo Criminale e Suburra* cit., min. 2.59: «Non era una *katana*, era una cosa che serve a sfilettare i tonni [...] è una spada che serve a sfilettare il tonno! Me l'hanno regalata per prendermi in giro quando è uscito il libro di Bonini [...]. Sta sequestrata, se andranno a vedere, vedranno che è quella cosa lì».

¹² G. DE CATALDO, C. BONINI, *Suburra* cit., pp. 92-94.

De Cataldo e Bonini. Eppure vi è un aspetto degno di nota in entrambi i romanzi, che sicuramente non si può additare a una mera scelta casuale e che chiaramente riconduce i personaggi di fantasia al noto criminale, evidenziandone una caratteristica peculiare: la scelta linguistica utilizzata per Nero e Samurai, che – con evidente distacco rispetto agli altri personaggi della mala romana – sono gli unici, o quasi, a esprimersi sempre in corretto italiano standard e mai in romanesco.

De Cataldo afferma, in un'intervista, di rifarsi linguisticamente nei suoi romanzi¹³ a «un romanesco bastardo, figlio della mutazione antropologica indotta dal *boom* degli anni sessanta, dalla TV, dal segmento fenomenico [...] di quella che Pasolini chiamava l'omologazione culturale delle classi»¹⁴, il magistrato tarantino – e con lui Bonini, nel romanzo più recente – isolando linguisticamente i personaggi ispirati a Massimo Carminati, coglie, insomma, appieno il netto divario culturale tra un Libanese (*Romanzo criminale*) o un Numero 8 (*Suburra*), borgatari di ieri e oggi che vantano scarsissimi livelli di scolarizzazione e gli *alter ego* del Nostro: un uomo che, forte della sua reale estrazione borghese, ha sempre vantato una cultura superiore rispetto ai propri compagni. Insomma, non solo le conoscenze filosofiche e libresche dei due Carminati-personaggio ne indicano una cultura medio alta (il *boss* ha effettivamente frequentato anche l'Università di Perugia in anni giovanili) ma anche le capacità espressive e linguistiche che gli scrittori gli attribuiscono vanno a confluire in un malcelato indizio di origini borghesi. Se si confronta, ad esempio, la registrazione sopra riportata – in cui Carminati utilizza vocaboli e costrutti sintattici mediamente complessi quali: «la percezione di Massimo in un certo tipo di ambiente»; «creare questa situazione di info-intattenimento»¹⁵ – con un qualsiasi audio estratto dai processi alla Magliana (Abbruciati, Moretti, Lucioli, Abbattino), si noterà immediatamente la fortissima divergenza espressiva nei soggetti indagati e interrogati. Non sarà un caso, infatti, se proprio Fabiola Moretti¹⁶, nel corso di un interrogatorio ben riuscirà ad evidenziare il divario sociale che intercorreva tra il Pirata e i membri della Magliana, ben chiarendo la sua posizione di borghese tra i borgatari con le parole:

¹³ In questa sede l'autore si riferisce esclusivamente a *Romanzo criminale* ma facilmente si può evidenziare la stessa base linguistica in *Suburra*.

¹⁴ L'intervista, oggi non più reperibile al sito *web* <https://www.blackmailmag.com/>, ma da lì ricavata, è riportata in A. TERZIGNI, *Roma di periferia* cit., p. 78.

¹⁵ SPAZIO 70, *Massimo Carminati parla di Romanzo criminale e Suburra* cit., min. 0.10 e 0.24.

¹⁶ Fabiola Moretti, affiliata alla Banda della Magliana e legata da uno stretto rapporto di amicizia con Enrico De Pedis, è stata la compagna di Danilo Abbruciati e, dopo la sua morte, di Antonio Mancini.

Non mi piaceva per esempio Massimo Carminati, perché lo sentivo diverso da noi. Noi commettevamo certe azioni perché avevamo bisogno di vivere e non conoscevamo altro modo che quello per vivere. Lui [...] [commetteva] le stesse azioni per gusto [...] il movente primo era l'ideologia. Per questo non mi piaceva¹⁷.

Al netto della fama di cui i due romanzi qui in analisi hanno goduto grazie, soprattutto, alle riprese cinematografiche e alle serie televisive diffuse dalle più note piattaforme *streaming* (*Sky*, *Netflix*) si nota, inoltre, una forte – sia pur non esclusiva – tendenza mediatica a identificare il personaggio criminale storicamente documentato con il suo *alter ego* filmico/letterario. Di seguito alcuni esempi estratti da tre note testate, databili dal 2017 al 2020. Su «Rolling Stone», il 3 aprile 2017, Andrea Colombo menziona il personaggio storico nel titolo per poi indicarne direttamente il riferimento letterario già nel sommario:

Chi è Massimo Carminati, 'il Pirata' di Mafia Capitale. Conosciuto anche come 'Il Nero' di "Romanzo Criminale" o come 'Il Samurai' di "Suburra" chi è davvero la mente criminale, imputato numero uno al processo del decennio, tra la militanza fascista e i rapporti con la banda della Magliana¹⁸.

Federica Angeli, dalle pagine di «Repubblica» (di cui lo stesso Bonini è inviato speciale ed editorialista), il 16 giugno 2020, così introduce Carminati rievocando, ancora una volta, nel sommario il romanzo di De Cataldo:

Mondo di mezzo, torna libero Massimo Carminati. Il ministro incarica ispettori. Il "Nero", uno dei protagonisti del processo Mafia Capitale, è uscito dal carcere di Oristano poco dopo le 13,30 dopo 5 anni e 7 mesi di detenzione. Accolta l'istanza dei suoi legali: "Siamo soddisfatti che la questione tecnica che avevamo posto alla Corte d'Appello e che tutela un principio di civiltà sia stata correttamente valutata dal Tribunale della libertà". Ma il Guardasigilli vuole fare verifiche¹⁹.

Qui addirittura, l'intero passaggio è unicamente legato al fatto di cronaca – l'uscita dal carcere di Carminati – ma il protagonista viene menzionato in apertura di sommario, esclusivamente mediante il suo soprannome letterario.

¹⁷ A. CAMUSO, *Mai ci fu pietà* cit., p. 122.

¹⁸ A. COLOMBO, *Chi è Massimo Carminati*, in «Rolling Stone», 3 aprile 2017, <https://www.rollingstone.it/tv/news-tv/chi-e-massimo-carminati-il-pirata-di-mafia-capitale/359399/#Part1>.

¹⁹ F. ANGELI, *Mondo di mezzo, torna libero Massimo Carminati. Il ministro incarica ispettori*, in «laRepubblica», 16 giugno 2020, https://roma.repubblica.it/cronaca/2020/06/16/news/mondo_di_mezzo_scarcerato_massimo_carminato-259337796/.

Dalle pagine del «Corriere» (testata per la quale in passato ha lavorato anche Bonini), si parla addirittura non direttamente del Nostro ma di Salvatore Buzzi²⁰, numero due di «Mafia Capitale», che, dopo aver aperto un ristorante a tema “Romanzo criminale”, viene definito per l’occasione «socio del Nero, dunque, quel Massimo Carminati con cui Buzzi trafficava negli anni d’oro»²¹.

Anche questo aspetto, d’altro canto, Carminati lucidamente lamenta nel summenzionato interrogatorio:

[...] Pure Bolla²², giustamente mi prendeva in giro, quando è arrivato: «c’è il Nero di *Romanzo criminale*», quello ha detto ‘a le cose: «Ma chi c’è? Scamarcio?!»²³ [...] io stavo tutti i giorni sul giornale, per un motivo o per l’altro; e se non stavo sul giornale mi parlavano della serie [...] e poi era il libro *Romanzo criminale*, poi il film *Romanzo criminale*, cioè, era un conitnuo [...]. E io sono diventato una macchietta! [...] è una cosa che non mi fa per nulla piacere questa [...] è una cosa che ti fa diventare un deficiente rispetto alla gente dell’ambiente tuo [...].²⁴

Se, dunque, vent’anni fa le fonti preliminari degli scrittori di fiction – De Cataldo *in primis* – erano chiaramente di matrice giornalistico-giudiziaria, il successo della narrativa noir legata ai due romanzi ha reso i testi letterari, in tempi più recenti, fonte – quantomeno onomastica – della cronaca giornalistica, in un’inversione di ruoli che lo stesso protagonista condanna dalla sbarra del tribunale. Sembra, insomma, che nel passaggio dalla Storia al romanzo e da queste ai resoconti stampa sui recenti processi di «Mafia Capitale», laddove in un primo momento la realtà della cronaca giudiziaria e degli atti dei processi – pur fascinosamente romanzesca – sia andata ad influenzare l’esperienza narrativa di De Cataldo, con l’enorme successo di *Romanzo criminale* prima e di *Suburra* poi, si sia verificata una palpabile inversione di rotta, al punto che la finzione romanzesca è andata a incidere

²⁰ Salvatore Buzzi negli Ottanta viene indagato per furto di disegni nella banca in cui lavora e conseguente omicidio di un suo complice, Giovanni Gargano. È il primo detenuto in Italia a laurearsi in cella, in Lettere e Filosofia, nel 1983, quando è agli arresti per l’omicidio di Gargano, con condanna a trent’anni, nel carcere di Rebibbia. Dopo anni trascorsi in attività imprenditoriali ai limiti della legalità viene coinvolto, con assoluzione, insieme a Massimo Carminati, nel processo noto come «Mafia Capitale» (2014). Dal 2021 è proprietario e gestore di un pub i cui panini, dai nomi ispirati proprio ai romanzi di De Cataldo e Bonini, hanno suscitato scalpore nell’opinione pubblica e nella cronaca nazionale. Sulla sua figura storica si veda A. CAMUSO, *Mai ci fu pietà* cit., pp. 247-158.

²¹ I. SACCHETTONI, *Salvatore Buzzi, dalla corruzione ai fornelli*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 2021, https://roma.corriere.it/notizie/cronaca/21_ottobre_08/salvatore-buzzi-corruzione-fornelli-ca8a11f0-27a0-11ec-8e22-571cfe84393b.shtml.

²² Il riferimento è a Claudio Bolla, collaboratore di Carminati.

²³ Il riferimento è all’attore Riccardo Scamarcio, interprete del personaggio del Nero nel film *Romanzo Criminale* (2005).

²⁴ M. CARMINATI, estratto del processo per «Mafia Capitale» cit., min. 1.46-2.18.

sulla effettiva realtà storica dei fatti, spesso sopraffaccendone persino la prospettiva di giudizio tanto nei giornalisti, quanto nei lettori, con buona pace dello stesso protagonista che – probabilmente anche a ragion veduta – cerca invano di staccarsi dall'aura di tragica eroicità del male suo malgrado attribuitagli negli ultimi due decenni.

DOMENICO CHIRICO (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “L’ORIENTALE”
DI NAPOLI - UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES)

LA RIELABORAZIONE DEL REPRESSO TRA LETTERATURA E CRONACA

*La letteratura si pone talvolta oltre la finzione e il fatto entrando nel campo della rielaborazione convenzionale e innescando dei processi di sublimazione degli eventi soprattutto quando questi sono traumatici per la coscienza individuale o collettiva. La rielaborazione dei traumi reali avviene allora in uno spazio della narrativa, un’intercapedine in cui la realtà sfuma nella rielaborazione convenzionale degli avvenimenti. Nelle forme ibridate con il giornalismo e il memoriale, in particolare, si creano degli spazi per confessare e narrativizzare anche gli omicidi. Significativi sono in questo senso il libro di J. Kerouac e W.S. Burroughs *And the hippos were boiled in their tanks*, in cui i due autori ricostruiscono l’omicidio di David Kammerer da parte del loro amico Lucien Carr, e *La città dei vivi* di N. Lagioia sull’omicidio di Luca Varani. L’intervento si propone di mettere in luce la dimensione ibrida tra letteratura e cronaca oltre che sottolineare, come in questo spazio, nel mezzo della polarità tra fatti e finzioni, esista un terreno fertile della scrittura per la sublimazione e la rielaborazione, tramite il filtro della convenzionalità narrativa, del rimosso o del represso.*

1. *Un’intercapedine nella muratura*

Nella prefazione di *Teoria della prosa* Viktor Šklovskij pone l’accento sul concetto di “convenzione” e “convenzionalità” come fondanti del discorso letterario e alla base della ri-semantizzazione dei contenuti in senso narrativo. Nella concezione del teorico le opere d’arte non sono soggette ad un’evoluzione graduale ma a continue discontinuità che dipendono dalle differenti modalità di rappresentazione, l’insieme di queste modalità costituisce la “convenzione letteraria”. Questa, quindi, lungi dall’essere propria solo della sfera del figurativo, può riferirsi più in generale al passaggio dal

reale alla messa in opera, dal fatto alla finzione rientrando tra «le leggi delle rielaborazioni delle informazioni precedenti in arte»¹. Il discorso critico investe gli ambiti del mimetico e del diegetico e porta alla tesi per cui la riproposizione del vero nel racconto si accompagna ad un dato di artificiosità ineliminabile. Esiste dunque sempre un'intercapedine tra il fatto e la finzione, una convenzionalità appunto, che è storicamente data, che si allarga e si restringe, che varia di forma e senso in base a vari fattori. Esattamente come l'intercapedine tra muratura esterna e interna di un palazzo che può cambiare a secondo del periodo storico di costruzione dell'edificio, dei materiali e delle tecniche utilizzate. Il muro a cui sono appoggiati gli uomini legati nella caverna platonica e dietro cui vengono fatte muovere le statue degli idoli, il muro ovvero che permette la riproduzione delle ombre senza toccare la realtà, ma mimandola. Un dispositivo tecnico e formale, quindi, che si configura primariamente come fattuale nella resa artistica e la cui esistenza ci palesa, in ultimo, la non corrispondenza totale tra il prodotto narrativo del quale stimo fruendo e il reale.

Sempre sul procedimento che rende il reale opera d'arte Šklovskij ci dice:

per fare di un oggetto un fatto artistico è necessario estrarlo dal novero dei fatti della vita. Per questo occorre prima di tutto, scuotere l'oggetto [...] Con ciò il poeta compie uno spostamento semantico, toglie un concetto da una serie semantica in cui si trovava e lo pone [...] in un'altra serie semantica. Questo è uno dei mezzi per la trasformazione dell'oggetto in qualcosa di percettibile, in qualcosa capace di diventare materiale di un'opera d'arte².

Ciò ci suggerisce che per utilizzare i dispositivi della convenzionalità, primariamente si isola l'oggetto e lo si strania, per cui ciò che ci è noto nel reale ci diventa ignoto all'interno del testo letterario. Questo saggio cercherà di mettere in luce a che effetti è sottoposta l'intercapedine tra fatto e finzione – in dei casi di studio molto circoscritti – e che ruolo svolgano i concetti di convenzionalità e di rielaborazione del represso nella restituzione di due vicende di cronaca nella narrativa. I due testi presi in esame sono: *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* (2008) di William S. Burroughs e Jack Kerouac e *La città dei vivi* (2020) di Nicola Lagioia.

¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, trad. it. di C.G. de Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, p. XVII.

² Ivi, pp. 86-87.

2. *Dal coltellino all'ascia*

Entrambi i testi si concentrano sul racconto di un omicidio realmente accaduto condividendo tra di loro quindi un profondo radicamento nei referenti di realtà, oltre che la narrativizzazione dei casi di cronaca di cui si è scritto per anni sui giornali. Questi omicidi hanno provocato un fiume mediatico e giornalistico in cui la forma romanzo se da una parte si nutre di questo materiale scrittorio e informativo magmatico dall'altro risponde anche alla volontà degli autori di riportare verso la realtà del fatto accaduto la vulgata e l'isterismo che ha contraddistinto i due processi penali e giornalistici. Ci si rende conto quindi come il passaggio vettoriale tra la realtà e il mondo letterario— come finzionale— ha in questo caso un passaggio obbligato, il tramite giornalistico e mediatico che rende la direzione del vettore stesso non univoca, ma soggetta ad una serie di tappe intermedie. Il mediatico, quindi allarga l'intercapedine tra reale e letterario allontanando il dato reale dalle sue rese narrative tanto è vero che esso si frantuma tra i dibattiti e gli articoli fino a render difficile ricostruirlo. Il primo romanzo *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* trae materia narrativa da un omicidio. Il 13 agosto del 1944, a Riverside Park, il ventenne Lucien Carr uccide il trentunenne David Kammerer con il suo coltellino da scout e ne butta il corpo nel fiume Hudson. Nei giorni successivi Carr ci costituirà alla polizia e verrà arrestato. Con lui, per complicità con l'omicidio vengono fermati William Burroughs e Jack Kerouac, amici di entrambi ed al corrente dell'omicidio, ma che usciranno presto pagando una cauzione. Il caso di cronaca ha una grossa risonanza mediatica poiché l'assassino è uno studente della Columbia University originario di Saint Louis e proveniente da una famiglia di ottima estrazione sociale, mentre Kammerer è un docente di letteratura inglese anche lui originario da una famiglia alto-borghese del sud degli Stati Uniti. Il fatto di sangue si fa ancora più seguito quando inizia a delinearci la matrice omoerotica. Carr in tribunale, infatti, racconta di aver ucciso l'amico dopo aver subito da questi l'ennesimo tentativo di violenza a sfondo sessuale. Negli atti della deposizione si legge che il ragazzo sin dai suoi quattordici anni è sempre stato inseguito dall'uomo più grande che cambiava di continuo scuola e lavoro per stare con il ragazzo da cui era ossessionato fino al punto da introdursi di notte nel suo dormitorio solo per guardarlo dormire. Mentre Lucien Carr presentava Jack Kerouac a William Burroughs e Allen Ginsberg danno vita alla *beat generation* new-yorkese la situazione si faceva sempre più opprimente per il gruppo³. Per

³ B. MORGAN, *Beat Generation in New York: A Walking Tour of Jack Kerouac's City*, City lights books, San Francisco 1997.

provare ad uscire dalle ricostruzioni parziali e sensazionalistiche dei giornali, dalle deposizioni in tribunali e dagli atti processuali, ma soprattutto per provare a dare ordine a quello che è avvenuto e liberarsene in maniera quasi catartica nasce il romanzo *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*. Il testo letterario si configura come «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini ma reso innocuo dalla sublimazione della finzione»⁴. Il represso nella teoria freudiana è l'inaccettabile e lo sconvolgente che proviene dall'*Es*, dalla parte più remota e irrazionale di noi stessi che deve essere sublimato tramite l'*Io* e messo in dialogo, secondo la teoria freudiana, con il Super-Io in questo caso rappresentato dall'orrore traumatico del crimine di sangue, che scuote nella realtà le coscienze individuali e collettive. Questi, dopo un momento di repressione, è sottoposto ad un processo di ritorno in forma artistica. In virtù di ciò Francesco Orlando sostiene che «la letteratura o la poesia è sede di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato» con la quale si esce da un processo di psicoanalisi individuale e lo si rende collettivo e sociale. *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* si configura perciò come l'atto definitivo di una cristallizzazione e sublimazione pubblica in cui il represso trova il suo luogo istituzionale. Un processo di ritorno iniziato, quindi, in una New York di fine Seconda guerra mondiale, in cui alcool, omoerotismo e sangue si mescolano riempiendo le pagine dei giornali per soddisfare la libido voyeuristica dei lettori e conclusasi con un'opera scritta dai "complici" dell'assassino. Il libro svolge quindi la doppia funzione da una parte di contribuire a rendere socialmente istituzionalizzato il caso di cronaca ma soprattutto, dall'altra, permette agli stessi autori di analizzare l'esperienza che hanno vissuto, di mettere insieme i pezzi – personali e cronachistici – per superare l'arresto di un amico e l'uccisione di un altro e, in ultimo luogo, di far fronte ad un'esigenza personale. Questa seconda ipotesi ricostruttiva vede una conferma nella tarda data di pubblicazione del romanzo, avvenuta, nel 2008⁵ nonostante esso fosse pronto per la pubblicazione già nel 1945⁶. Il testo si presenta come finzionale nonostante gli evidenti riferimenti alla realtà. Le due mani autoriali danno vita ad altrettante due voci narranti che si susseguono capitolo dopo capitolo alternandosi. Esse sono: il barista Will Dennison scritto da Burroughs e il marinaio Mike Ryko scritto da Jack Kerouac, entrambi narratori interni allodiegetici con focalizzazione interna, entrambi amici della vittima e dell'omicida. La storia è quindi raccontata senza anticipare niente

⁴ F. ORLANDO, *Lettura freudiana della Phèdre*, Einaudi, Torino 1971, p. 28.

⁵ J. GRAUERHOLZ, *Afterword*, in W.S. BURROUGHS, J. KEROUAC, *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, Penguin Classic, London 2008.

⁶ J. GRAUERHOLZ, *Afterword* cit., pp. 199-212.

ma facendo coincidere fabula e intreccio. Uno scritto che ci aspetteremmo si delineasse come versione dei fatti due autori, ibridale e autobiografica, prende la forma di una narrativa romanzesca e finzionale, un noir/*hard boiled* in cui tutto è credibilissima finzione: sangue, carne, desiderio erotico e alcol sono addomesticati e resi trucchi da palcoscenico. Un libro in cui la rassicurante finzione di un omicidio commesso a colpi d'ascia sul tetto di un magazzino ci allontana dai colpi di coltello e dal corpo annegato di un amico riportato a galla dalle acque del fiume Hudson nella vita reale. In *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* sparisce totalmente l'ambiente della Columbia University frequentata da tutti i componenti della Beat Generation e si vagheggia molto sul rapporto affettivo tra il carnefice Philip e la vittima Al. Si può teorizzare che la struttura dell'intera opera cerchi di rimarcare la distanza tra fatto e finzione, nel tentativo di dare una lettura che sia "socialmente istituzionalizzata" dell'evento. Per dirla ancora una volta con Orlando, «il modello formale dell'opera letteraria è capace di filtrare il contenuto semantico a cui si dà rilievo»⁷. In questo caso esso non è solo filtrato, ma dissimulato come risulta evidente nella ricostruzione del delitto: dal coltellino all'ascia. La diretta conseguenza di questa operazione è lo straniamento in cui, come già evidenziato, il contenuto è staccato dalla sua serie semantica. Nello spazio vuoto che si crea tra fatto e finzione si perdono dei dati e si produce una versione per cui un omicidio, di cui si conosce tutto, ci risulta irricognoscibile in letteratura. La prospettiva risulta talmente alterata e cambiata da dare vita ad un nuovo fatto, un nuovo evento con una forza narrativa propria.

3. *I funerali in Molise*

Ad una logica totalmente opposta aderisce Nicola Lagioia nel libro *La città dei vivi*. Un omicidio che coinvolge più persone: almeno due assassini e una vittima, più una serie di amici e conoscenti che sono passati per la casa di Manuel Foffo nelle ore precedenti al momento in cui lui e Marco Prato uccidono Luca Varani. Siamo a Roma, nel 2017 quando si scopre che due ragazzi figli della buona borghesia, hanno ucciso con un numero di coltellate impressionanti un giovane di borgata. Scoppia un caso mediatico che porta il padre di uno dei due omicidi a Porta a Porta in prima serata, l'altro a scrivere su un blog e la stampa a setacciare le bacheche Facebook delle persone coinvolte. Il libro aderisce pienamente ai canoni della nonfiction, l'autore si prefigge il

⁷ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 50.

compito di raccontare una storia vera e fa trasparire la genesi mediatica ed eterogenea dei materiali da cui parte la sua narrazione. Post Facebook, voci disparate, testimonianze di amici e conoscenti con tanto di calchi linguistici vengono messi in pagina. La terza parte del libro, non a caso intitolata “Il coro” è diviso per voci, inizia con pagine e pagine in cui gli amici di Marco Prato, raccontano il loro rapporto con l’uomo e quello che sanno sulla vicenda come se fossero davanti al giudice. Alla struttura, volutamente frammentata, si aggiunge una scomposizione dell’evento narrato per cui la storia si apre il giorno dopo l’omicidio, avanza legando insieme frammenti e giunge al momento in cui è avvenuto il delitto solo verso la fine. Lo stesso autore palesa in più punti del testo la sua difficoltà ricostruttiva e si interroga come la straordinaria diffusione del caso di cronaca che ne abbia distorto i tratti.

Mi sforzavo di capire, ma era come guardare in un pozzo dopo il calar del sole, [...] arrivai a pensare che fosse la vicenda, nella sua intrinseca malvagità, a distorcere le cose, pensai che quest’entità avesse una volontà propria, degli interessi propri, il male chiama il male e certe forme retoriche sono i suoi strumenti di contagio⁸.

L’obiettivo che l’autore si prefigge è quello di rimettere insieme i pezzi della storia, provare a chiarire le versioni contrastanti anche tra i due assassini. Il libro, pur nella sua eterogeneità, sembra poter assicurare lo spazio necessario alla ricostruzione dell’accaduto. La cornice formale di una forma prosaica lunga, l’oggetto stesso come supporto materiale in cui gli eventi devono trovare un ordine e una scrittura non-finzionale che assicura una cornice sicura in cui tenere tutti i pezzi. Se il fatto è frammentario il libro assicura un tavolo unico d’appoggio in cui tutti i pezzi possono essere osservati uno dopo l’altro. Pur quindi scegliendo una via formale diversa da quella del racconto finzionale, scelto Burroughs e Kerouac nella seconda parte degli anni Quaranta, lo spazio del libro, della prosa, resta lo spazio dell’omicidio, lo spazio del represso in cui rielaborare, ma soprattutto in cui restituire testimonianza socialmente istituzionalizzata dell’evento. Si restituisce il mimetico in entrambe le opere, davanti allo shock e al caos mediatico, la letteratura si muove in un verso diametralmente opposto al consueto passaggio dal mimetico al diegetico. *La città dei vivi* cerca di ridurre al massimo la distanza tra fatto e finzione al punto da voler includere eventi marginali nella ricostruzione dei giorni del delitto come la morte dello zio di Manuel Foffo e i suoi funerali in Molise. Nonostante ciò, possiamo evidenziare almeno due marcate evidenze del finzionale nell’opera. *In primis* l’uso di una serie di tecniche narratologiche e retoriche come il ritardare il

⁸ N. LAGIOIA, *La città dei vivi*, Einaudi, Torino 2020, p. 183.

momento dell'omicidio alle ultime cento pagine, pur facendo iniziare l'opera dal giorno dopo l'omicidio stesso, e *in secundis* far emergere il represso dello stesso scrittore. Il riportare in pagina un represso propugnato ma non autorizzato in cui è evidente che «l'individuo afferma il suo represso con una rivendicazione esterna ad altri e capace di fare proseliti»⁹ ma senza «un'autorizzazione venuta dall'ordine costituito»¹⁰. Non a caso si legge nel testo: «bisognerebbe sapere molto del carnefice per capire che la distanza che ci separa è minore di quanto crediamo»¹¹. Il racconto inoltre imputa la volontà di superare questo omicidio allo choc che ha investito la società romana. In questo senso l'opera di Lagioia si fa quasi corale sia nel racconto dettagliato della saturazione mediatica sia nella spazializzazione della vicenda, dalla cartografia dei luoghi sino alle connotazioni emozionali che questi assumono. Inoltre, nella terza parte del libro lo stesso autore rivela la sua immedesimazione con la vittima. C'è un tentativo, quindi, di riproporre il represso personale tramite il racconto della tragedia altrui. Non solo quindi un ritorno del represso dato tramite un modello formale capace di filtrare la “materia del contenuto”¹², ma uno spostamento del proprio represso su quello altrui poiché anche l'autore dichiara di aver pensato di intraprendere la carriera da prostituto praticata saltuariamente da Luca Varani¹³.

4. Una conclusione geografica

In conclusione, possiamo domandarci perché queste due opere risultino così diverse tra di loro. Cosa faccia in modo che due omicidi a sfondo omoerotico, che hanno avuto un immenso rilievo mediatico e giornalistico, due storie così intense e così forti, con la stessa esigenza di ritorno del represso, possano essere raccontate in maniera così diversa. Due libri agli opposti: il primo assolutamente finzionale, romanzato, che allude ad un caso di cronaca senza mai parlarne apertamente, celando luoghi e situazioni; e un altro, invece, così legato alla cronaca, marcatamente parte del mondo della nonfiction, persino mimetico nei linguaggi. Possiamo chiederci infine quale sia il fattore che fa in modo che in *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* la costruzione affabulativa cambi persino l'arma dell'omicidio – da un coltellino ad un'ascia– mentre in *La città dei vivi* la materia non

⁹ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* cit., p. 80.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ N. LAGIOIA, *La città dei vivi* cit., p. 263.

¹² F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* cit., pp. 40-44.

¹³ N. LAGIOIA, *La città dei vivi* cit., p. 277.

finzionale fa in modo che si arrivi ad inserire dettagli reali, a cui è difficile dare un ruolo nell'economia del testo, come il funerale dello zio di Manuel Foffo in Molise. Vi sono talmente tante differenze formali che non è possibile dire che le due opere appartengono allo stesso genere pur provenendo da un contenuto simile, un tema comune, una genesi simile e un fatto analogo sottoposto alle leggi della finzializzazione narrativa. Per giustificare queste differenze si possono formulare due ipotesi. La prima che si può proporre è che la differenza tra i due testi sia dovuta al modo in cui gli autori allargano o restringono volontariamente e coscientemente la percezione della distanza tra fatto e finzione con una serie di conseguenze incisive sulle caratteristiche formali dei testi. *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* tenderebbe quindi volontariamente a farsi "più finzionale", a rendere irricognoscibili gli eventi, per riproporli senza palesarli. A riprova di questo dato di volontà autoriale si può notare come ne *La città dei vivi* il testo, legatissimo alla verità dei fatti, presenti, in questo senso, in più luoghi si fa esplicita dichiarazione di intenti tramite il narratore. Come seconda ipotesi non può essere trascurata la distanza diacronica tra i due testi. Uno redatto degli anni Quaranta e l'altro sul finire degli anni Dieci del Duemila. Potremmo quindi ritenere che ci sia, in questo restringimento della fiction in favore della nonfiction il segno stesso dei tempi. A riprova di ciò, i testi non finzionali sono esponenzialmente aumentati negli ultimi anni per cui è desumibile che anche scritti così legati al represso e alla cronaca nera seguano questa tendenza. Lo stesso Raffaele Donnarumma evidenzia come la scrittura legata alla cronaca e alle indagini sempre più spesso «costeggi il reportage giornalistico, tra documentazione e denuncia»¹⁴ e si presenti come «testimonianza veridica»¹⁵ designando un tipo di narrazione che «non può soggiacere alla trasformazione della fiction»¹⁶. Nessuna delle due ipotesi ci può risultare però autosufficiente per cui è opportuno pensare ad un concorso di cause e di sintesi tra queste le due ipotesi aggiungendo poi un terzo caso di studio.

Nell'ottobre 2020 esce l'ultimo libro di Don DeLillo *The Silence*. Nel giorno i cui tutti gli Usa sono attaccati al televisore per guardare il Super Bowl tutti i dispositivi elettronici smettono di funzionare immediatamente, dagli aerei ai tostapane. In questo contesto da pre-apocalisse, la popolazione, spiazzata, inizia a chiudersi in casa aspettando che questa emergenza passi. Nell'anno della pandemia da Covid-19 l'autore statunitense sposta l'attenzione verso un altro evento che provoca un nuovo *lockdown*.

¹⁴ R. DONNARUMMA, *Ipermodernità*, il Mulino, Bologna 2014, p. 79.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 81.

Non può sfuggire la vicinanza formale con *And The Hippos Were Boiled in Their Tanks*. In questo caso non un omicidio ma un evento traumatico per la intera comunità globale, con le conseguenze sulla salute fisica e psicologica di miliardi di persone, viene preso e rielaborato dai mezzi formali della prosa finzionale. Quindi un'opera che si riferisce implicitamente all'evento storico da cui prende la materia narrativa, ma che si struttura come parallela a questo senza mai direttamente incrociarlo. Il libro di Don DeLillo ha in comune con *La città dei vivi* l'anno di pubblicazione, ma condivide con il romanzo di Kerouac e Burroughs il continente natale. Questa triangolazione tra le opere rende precaria la sola contestualizzazione del differente approccio al dato reale in senso diacronico rendendo invece consuale in questo processo la variante geografica. Per cui a quest'ultima possiamo attribuire le differenziazioni nell'uso delle metodologie formali legate al dato di convenzionalità. Citando Šklovskij se «la storia dell'arte non è un'evoluzione ma una linea discontinua; in breve, una scala dalle rampe ripide, interrotte talora da pianerottoli»¹⁷ queste discontinuità non sono registrabili solo sul piano temporale ma anche su quello culturale e geografico. Ci sono dei cambi dovuti alla realtà culturale in cui si genera un testo che hanno ripercussioni nelle convenzioni estetiche, le quali, a loro volta, modificano la percezione della distanza tra il fatto e la finzione nelle opere. Si crea per l'appunto un'intercapedine muraria che si allarga o si restringe a secondo del palazzo, dell'epoca, della volontà dell'architetto e del luogo in cui è stato costruito. Nel discorso letterario della mimesi ci si accosta ad un reale che non è mai realtà.

Uno spazio infinitesimalmente divisibile come un numero periodico, mai riducibile a zero e cifra ultima della letteratura, un posto su cui il mediatico e il giornalistico in particolare si muovono come tappa intermedia, ponteggi su un vuoto interno, invisibile ma percettibile. Un luogo buio e intercapedinale tra fatto e finzione in cui finisce il vero caso di cronaca. Dove i corpi di Luca Varani e David Kammerer sono sprofondati, caduti nel buio per consentire la sublimazione narrativa e a tutti noi di andare avanti, rifugiati nel rassicurante ritorno di un represso socialmente accettabile tramite la narrativa.

¹⁷ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa* cit., p. XV.

TOMMASO DAL MONTE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE-TRIESTE)

LA CRONACA NERA DI SORTINO, LAGIOIA E SITI TRA MITO E IDENTIFICAZIONE

L'intervento esamina le modalità con cui Paolo Sortino, Nicola Lagioia e Walter Siti si sono confrontati con un caso di cronaca nera, rispettivamente in Elisabeth (2011), La città dei vivi (2020) e La natura è innocente (2020). Gli scrittori instaurano un diverso rapporto con gli eventi e i personaggi di cui parlano attraverso un uso peculiare dei documenti, l'adozione di strategie formali specifiche e una postura etica differente. Se in Sortino c'è il tentativo di ricondurre la cronaca a un archetipo mitico/tragico, Lagioia attiva un meccanismo di identificazione con i carnefici mediato dalla figura stessa dell'autore; Siti, in modo ambiguo, utilizza entrambe queste possibilità.

L'uso di casi di cronaca nera all'interno della narrativa realista è problematico. Pellini ha evidenziato l'«ambivalenza semiotica del *fait divers*» nel naturalismo, spiegando come il *fait divers* rappresenti «il *romanesque*, ma vero; un avvenimento eccezionale, ma banalmente quotidiano; un fatto truculento, sanguinoso, a tinte fortissime, ma attestato nella realtà, verificabile da tutti sulle pagine dei giornali»¹. Se infatti uno degli obiettivi del naturalismo è rappresentare la vita di un individuo tipico in una determinata cornice storico-sociale, mettere al centro del romanzo casi eccezionali stride con il progetto iniziale.

Questa contraddizione è insita anche nella narrativa del XXI secolo, che, come ormai riconosciuto dalla critica, sta sperimentando un ritorno alla realtà. Se tuttavia il naturalismo adottava *contraintes* a cui gli scrittori si attenevano e rifletteva sul realismo come effetto di scrittura, la narrativa

¹ P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 127.

contemporanea si svincola da un orizzonte programmatico e mette al centro la realtà come referente del discorso. Dopo la stagione postmodernista, gli scrittori sentono l'esigenza di rivolgersi al mondo e viene meno il problema sulla legittimità di concentrarsi su casi estremi, ma comunque attestati nella realtà. La narrativa contemporanea si ibrida così con forme di scrittura non finzionale come la cronaca giornalistica (si parlerà di *nonfiction novel*), l'autobiografia (*autofiction*) e la biografia (*biofiction*): le questioni più dibattute nell'ultimo decennio riguardano proprio i modi e le forme di tale ibridazione².

Tuttavia, parlare della realtà non può voler dire soltanto descrivere una porzione di mondo priva di significati collettivi. Attraverso procedimenti di astrazione e generalizzazione, la vicenda particolare deve poter assumere un valore universale affinché il lettore possa riempire una classe logica deducibile dal testo con la propria esperienza³. In quest'ottica, il racconto del *fait divers* continua a essere problematico, perché non è immediato affiancare storie di vittime e carnefici a quelle di persone ordinarie. La domanda che si pongono gli scrittori di cui parleremo sarà, dunque, come avvicinare i casi di cronaca nera e i loro protagonisti alla sensibilità e all'esperienza del pubblico.

I tre testi che ho preso in considerazione affrontano vicende particolarmente cruente. Paolo Sortino, in *Elisabeth* (2011), racconta il sequestro di Elisabeth Fritzl da parte del padre Josef, che ha imprigionato e abusato sessualmente la figlia – generando da lei sette figli – per ventiquattro anni. Nella *Città dei vivi* (2020), Nicola Lagioia ricostruisce l'omicidio di Luca Varani commesso a Roma nel 2016 da Marco Prato e Manuel Foffo. Infine, Walter Siti in *La natura è innocente* (2020) descrive la vita del matricida Filippo Addamo – trascurerò la storia del pornoattore omosessuale Ruggero Freddi, l'altro personaggio al centro del libro. Queste opere si rapportano ai casi di cronaca nera in modo diverso, oscillando tra due polarità. Da una parte c'è il tentativo di ricondurre l'evento a un archetipo mitico/tragico; dall'altra, lo sforzo di attivare nel lettore un meccanismo di identificazione con i carnefici, mediato dalla figura stessa dell'autore. Queste modalità implicano un uso peculiare dei documenti, l'adozione di strategie formali specifiche e una postura etica differente.

² Cfr. L. MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014; R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019. Per questo contributo, ho tenuto presente soprattutto C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.

³ Il riferimento è alla teoria di Matte Blanco formulata in I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, Duckworth, London 1975.

Sortino esplicita sin dall'*Avvertenza* la natura finzionale del suo racconto («Questo romanzo va inteso come opera di fantasia in ogni suo più piccolo dettaglio»⁴) e, di conseguenza, la sua mancanza di valore documentario. La statura romanzesca dell'opera non si riscontra solo sul piano tematico, dove in alcuni passaggi siamo ben oltre la soglia del soprannaturale, ma anche su quello formale: Sortino sceglie infatti un narratore extradiegetico a focalizzazione zero, che, secondo la lezione di Dorrit Cohn, costituisce un'inequivocabile segnale di finzionalità⁵. Anche a livello linguistico, lo scrittore si distanzia dal lessico piano della cronaca giornalistica per utilizzare un tono retoricamente marcato, che tende a liricizzare e a spostare su un piano metaforico gli eventi. Com'è stato notato dalla critica, questo modo di gestire il racconto conduce al passaggio dalla cronaca al mito⁶: Josef diventa un dio-demiurgo che edifica un mondo a sua misura («[Josef] aveva utilizzato la sua altezza per stabilire quella delle pareti del bunker»⁷) e lo popola con i propri figli. Ma anche Elisabeth si erge a figura titanica, capace di controllare le leggi del tempo («Fermando il tempo alle 19,23 del 27 giugno 1985 Elisabeth riuscì a modificare la legge fondamentale dell'universo»⁸) e dello spazio⁹ che vigono nella cantina in cui è segregata.

Lo spostamento dei fatti dall'asse referenziale a quello mitico ha una doppia funzione. Da una parte riconduce l'evento inaudito dentro una costruzione semantica condivisa e dotata di significato, così da proporre un orizzonte di senso al lettore. Dall'altra, permette l'espansione della vicenda, che, proprio grazie al palinsesto mitico, diventa «utile a raccontare esperienze universali»¹⁰. Ma questo tentativo non è del tutto riuscito, visto che mi pare almeno in parte condivisibile l'obiezione secondo cui il libro tratta «dell'agghiacciante delirio psichico di un singolo, non di un evento storico che implicasse 'universalità'»¹¹. È proprio il testo a sospendere – o almeno a mettere in dubbio – la possibilità di ricavare un significato di portata generale dalla storia. Quando la polizia irrompe nel

⁴ P. SORTINO, *Elisabeth*, Einaudi, Torino 2011, *Avvertenza*.

⁵ Cfr. D. COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.

⁶ Cfr. W. SITI, *Elisabeth, così la cronaca diventa un mito greco*, in «La Stampa», 10 maggio 2011 e M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in R. CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, p. 140.

⁷ P. SORTINO, *Elisabeth* cit., p. 24.

⁸ Ivi, pp. 75-76.

⁹ Come nelle magnifiche pagine in cui Elisabeth diventa tutt'uno con le pareti del bunker. Cfr. ivi, pp. 67-71.

¹⁰ Ivi, *Avvertenza*.

¹¹ G. POLICASTRO, *Solo il kitsch e l'ovvio per raccontare l'indicibile*, in «Alias», 2 luglio 2011.

bunker, l'agente Habicher è sgomento di fronte a quanto vede: «Un senso doveva esserci per tutto ciò. Ora però si convinse che era stato lui a volerlo trovare a tutti i costi, e che in realtà quel luogo altro non rivelava che l'orrenda realtà dei fatti»¹². Subito il narratore cerca di mettere a fuoco questa sensazione: «Habicher non vide la doppia realtà di quelle stanze, e nemmeno chi entrò dopo di lui nel bunker riuscì a scorgerla, perché la cercavano fra quei muri anziché nei cuori degli emersi. Lì dentro era riposto il senso della storia»¹³.

La verità dei muri, che nella loro tangibilità non rivelano niente, è quella della cronaca. La letteratura invece – ed è proprio quello che fa Sortino – entra nel cuore degli emersi: solo così può ricavare un senso profondo e riscattare la propria intrusione in luoghi privati e teoricamente inaccessibili. Tuttavia, Sortino stesso ricorda fin dall'*Avvertenza* che avrebbe raccontato la storia della *sua* Elisabeth, poco più che un riflesso di quella vera¹⁴. La verità e il senso si collocano dunque sul piano della riscrittura finzionale del caso di cronaca, ma a causa del narratore onnisciente, del linguaggio figurale e della mancata esibizione dei documenti, la riscrittura è troppo distante dalla vicenda concreta di Elisabeth per poterla illuminare. Abbiamo così una costruzione estetica che delinea un orizzonte di significato, mentre la storia vera si allontana, impallidisce e non si lascia spiegare.

Lagioia sceglie una strada completamente diversa. A differenza di Sortino, ricostruisce l'omicidio Varani raccogliendo e utilizzando fedelmente le carte del processo. Anche le rare volte in cui sembra avventurarsi nella mente dei personaggi, si limita a ricostruirne i pensieri sulla base delle loro affermazioni attestate nei documenti¹⁵. Di fatto, le possibilità che adotta il narratore di *Elisabeth* sono precluse a Lagioia, che sceglie di raccontare in prima persona non solo gli eventi, ma anche ciò essi hanno significato per lui – alla maniera di Carrère nell'*Adversaire* (2000). La vicenda è quindi vista dall'esterno e descritta in modo analitico e oggettivo – vicino, insomma, a un resoconto giornalistico –, ma è anche affiancata da una

¹² P. SORTINO, *Elisabeth* cit., p. 207.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. *ivi*, *Avvertenza*: «Tra possibilità e scelta si muove ondivaga la totale libertà della *mia* Elisabeth e degli altri personaggi».

¹⁵ Cfr. N. LAGIOIA, *La città dei vivi*, Einaudi, Torino 2020, p. 95: «Il signor Varani pensò che Luca era nei guai con la giustizia. L'avevano arrestato. Ecco cos'era successo. Una lite. Si era picchiato con qualcuno. I "I ragazzi se possono trova' in diecimila situazioni strane a sera", avrebbe detto mesi dopo». Questo passaggio è utile a illustrare il metodo di Lagioia. All'inizio, il verbo "pensare" sembra indicare un'intrusione nella mente del personaggio, ma subito dopo capiamo che il narratore non inventa i pensieri di Giuseppe Varani, il padre di Luca, ma li ricostruisce sulla base delle sue testimonianze.

serie di interventi autoriali (domande, riflessioni, problemi, divagazioni) i quali costituiscono un coro che, come nella tragedia greca, accompagna il tormento¹⁶.

È soprattutto nella funzione del coro che risiede il valore etico della scrittura di Lagioia ed è questo che lo separa dal discorso giornalistico. Del chiacchiericcio mediatico, lo scrittore critica soprattutto la demonizzazione dei due assassini, coloro che, «accusati di reati molto gravi, suscitavano nella gente il sentimento di ribrezzo misto a curiosità che da sempre riserviamo alle creature fantastiche. I cosiddetti mostri»¹⁷. Mentre mass media, personaggi pubblici e commentatori sui social rilanciano l'etichetta del mostro, Lagioia va contro questo tipo di narrazione che tende ad allontanare la figura dell'assassino. Secondo il suo punto di vista, infatti, «bisognerebbe sapere molto del carnefice per capire che la distanza che ci separa da lui è minore di quanto crediamo»¹⁸. Come ha sostenuto Siti recensendo il romanzo, «la letteratura, a differenza del cattivo giornalismo, non conosce mostri; il “mostro” è consolatorio, significa che noi umani non saremo mai così»¹⁹.

Per cercare di normalizzare la figura degli assassini, Lagioia ricorre a più procedimenti. Oltre a ricordare spesso la banalità delle vite di Foffo e Prato²⁰, attribuisce una grande responsabilità a Roma, che non è solo la cornice, ma anche la corresponsabile del delitto. La città è dipinta a tinte fosche: spazzatura ovunque, strade distrutte, vandalismo, corruzione e povertà dilaganti mentre le istituzioni – con due papi e nessun sindaco, come in un carnevale medievale – non sanno trovare rimedi. In questo contesto degradato, ognuno potrebbe trasformarsi nel “mostro”: «La gente, per strada, era semplicemente pazza. Gli automobilisti sembravano tutti potenziali assassini, ma anche i pedoni non scherzavano»²¹.

L'altra via per avvicinare il *fait divers* e i suoi protagonisti al lettore è insieme più ingenua e interessante. Lagioia doveva percepire una sproporzione tra le sevizie perpetrate da Foffo e Prato e quella potenzialità del male che insita nel suo *hypocrite lecteur*. Poiché porre un'equivalenza immediata doveva apparirgli eccessivo, decide di scendere in campo in prima persona per ricordare come, in certi momenti della propria vita, anche lui sarebbe

¹⁶ Sulla riattualizzazione del coro tragico a commento dei fatti di cronaca, cfr. C. BENEDETTI, *La rabbia di Pasolini: come da un film sperimentale di montaggio può rinascere l'antica forma tragica*, in «Arabeschi», (2015), n. 6, pp. 40-53.

¹⁷ N. LAGIOIA, *La città dei vivi* cit., p. 28.

¹⁸ Ivi, p. 263.

¹⁹ W. SITI, *I mostri esistono solo nel cattivo giornalismo, non nella letteratura*, in «Domani», 25 ottobre 2020.

²⁰ Cfr. N. LAGIOIA, *La città dei vivi* cit., pp. 35, 61-62, 190, 383-384.

²¹ Ivi, p. 38.

potuto diventare un assassino. Questo tentativo di identificazione – non molto riuscito, visto il divario tra rischiare di uccidere un passante per aver gettato una bottiglia dal balcone o per aver guidato ubriaco²² e martellare a morte un ragazzo – dà origine a un gioco di specchi per cui se il lettore può riconoscersi in Lagioia e Lagioia si paragona ai due assassini, allora anche il lettore si assimila ai “mostri”. Il sillogismo si chiude e il pubblico si ritrova nei panni del carnefice in modo meno diretto e quindi accettabile.

Infine, se Sortino scommette sull’ipotesto letterario per universalizzare il fatto di cronaca, Lagioia scredita questa possibilità: «La fiamma all’improvviso si accendeva nella mia testa e mi sembrava di vederlo, svincolato dalle spire che riducevano l’incommensurabile a uno schema narrativo: ecco Luca, pensavo con sicurezza»²³. Lo schema narrativo è sinonimo di falsificazione, è la manipolazione dei fatti operata dai giornalisti («Vivevamo l’epoca dello *storytelling*, un periodo i cui professionisti senza scrupoli maneggiavano l’armamentario con cui si fabbricano le storie di finzione per creare consenso o alimentare odio»²⁴), ma è anche il rischio che corre la letteratura quando si appropria delle vite altrui. La verità della storia va intuita ed esperita *in corpore*; da qui il bisogno di Lagioia di intervenire in prima persona come catalizzatore e mediatore di identificazione. La sua postura è quindi performativa e serve a sostenere l’argomentazione del libro; Sortino, invece, non fa sentire direttamente la propria voce e affida la riuscita del testo alla possibilità di assimilare l’eccezionalità della cronaca attraverso la tradizione letteraria.

Le soluzioni impiegate nella *Natura è innocente* sono una sintesi delle precedenti. Per prima cosa, Siti ha la possibilità di parlare direttamente con i due protagonisti Filippo Addamo e Ruggero Freddi, tanto da definirsi il loro «scriba»²⁵ e da raggiungere una sorta di onniscienza per procura che, di per sé, a causa della genesi del testo, non è indice di finzionalità. Ma lungi dal limitarsi a riprodurre i discorsi altrui, la rielaborazione romanzesca pervade il testo a più livelli, dichiarati da Siti stesso nella *Nota* conclusiva²⁶. La scelta di scommettere sull’invenzione è insieme etica ed estetica, perché «la verità ha a che fare con la scienza e la giurisprudenza, non con la letteratura

²² Sono le azioni compiute da Lagioia e che avrebbero potuto trasformarlo in un assassino. Cfr. *ivi*, pp. 271-278.

²³ *Ivi*, p. 184.

²⁴ *Ivi*, p. 183.

²⁵ W. SITI, *La natura è innocente*, Rizzoli, Milano 2020, pp. 193, 247.

²⁶ Cfr. *ivi*, pp. 346-348. I diversi piani di finzionalità della *Natura è innocente* sono stati problematizzati in R. DONNARUMMA, *La verità contro voglia*. La natura è innocente di Walter Siti e la biofinzione, in S. BRUGNOLO, I. CAMPEGGIANI, L. DANTI (a cura di), *L’amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, Cesati, Firenze 2020, pp. 693-716.

né con la vita»²⁷. Tanto la vita quanto la letteratura hanno il loro *proprium* nella finzione e dunque, anche di fronte a due “vite vere”, è necessario uno scarto rispetto alla referenzialità del discorso giornalistico per intuire il nucleo di senso che esse nascondono. A differenza di Lagioia, Siti impiega le carte della letteratura per mettere a fuoco il fatto di cronaca, ma allo stesso tempo prende le distanze dai modi di Sortino poiché, oltre a spiegare come, quanto e perché utilizzi gli strumenti della finzione, non adombra il vissuto concreto dei due protagonisti.

Anche nel modo di rapportare la storia di Filippo all’esperienza del lettore, Siti sintetizza le due soluzioni che abbiamo già visto. Il matricidio non solo richiama il modello della tragedia greca («La storia del secondo [Filippo] collegata al genere letterario della tragedia classica (Oreste, Edipo)»²⁸), ma il tema della madre assume un valore ancora più archetipico, poiché la Madre per antonomasia è la Natura a cui, fin dal titolo, Siti indirizza un’apologia che è insieme una condanna dell’essere umano: la Natura è innocente, l’uomo no. Del resto, già dall’inizio della trilogia autofinzionale, Siti ha sempre riconosciuto l’esigenza di ricondurre trame incentrate su personaggi molto individualizzati ad archetipi letterari, tramite un procedimento da lui definito «miniaturizzazione»: «Trovavo delle forme ‘mitiche’ che stavano alla base dei fatti raccontati, e poi le riducevo ai minimi termini, in modo che il lettore avvertisse appena la loro presenza»²⁹. Ma se la storia del singolo può assumere risonanze universali, non viene per questo adombrata nella sua unicità: l’autore-narratore lascia spesso la parola a Filippo, lo intervista con cura, riporta le sue spiegazioni anche quando sono capziose se non proprio false, si documenta con molte fonti per capire come siano andate davvero le cose ecc.

Ma Siti non rinuncia nemmeno a scendere in campo in prima persona, e nel finale svela il legame intimo che riconosce tra sé e i due biografati: «La ragione per cui ho raccontato insieme le loro storie è più sotterranea e radicale: perché, sommandosi, i miei due eroi *hanno fatto quello che avrei voluto fare io*. [...] Avrei voluto uccidere mia madre per essere libero di possedere tutti i pornoattori muscolosi del mondo»³⁰. Ma questa è una verità valida per il solo Siti, il quale prende la parola per ricordare che, se Filippo e Ruggero sono i suoi stuntmen (come si legge nella dedica del libro: «*A Filippo e Ruggero | miei amici e miei stuntmen*»), l’attore principale resta pur sempre

²⁷ W. SITI, *La natura è innocente* cit., p. 17.

²⁸ Ivi, pp. 330-331.

²⁹ W. SITI, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, in «Narrativa», (1999), n. 16, p. 112.

³⁰ ID., *La natura è innocente* cit., p. 333.

lui. Per chi crede che Walter Siti sia davvero «come tutti»³¹, si innesca un meccanismo simile al sillogismo di Lagioia; personalmente invece, ritengo che la confessione serva piuttosto a separarlo, in modo un po' ironico, dai lettori: loro tutto sommato ordinari, lui così eccezionale da assimilare la propria vita non ad una, ma a ben due storie tanto straordinarie.

Per concludere, l'evocazione di un ipotesto letterario e l'intervento performativo dell'autore sono due strategie impiegate dagli scrittori contemporanei per innescare nel lettore un meccanismo di riconoscimento davanti a storie che, a prima vista, appaiono del tutto estranee alla sua esperienza. Il ricorso a un modello mitico/tragico è un'azione mediata, meno diretta e di ambiguo senso etico, che ripone la propria fiducia sul valore della tradizione letteraria come tramite per comprendere ed espandere il senso della vicenda. Il ruolo dell'autore come catalizzatore di identificazione è invece una mossa più diretta, talvolta ingenua, ma coerente con il ritorno dell'autore sulla scena e con quei meccanismi di sovraesposizione mediatica che siamo ormai abituati a osservare ovunque.

³¹ Il riferimento è ovviamente all'incipit di *Troppi paradisi*: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» (W. SITI, *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006, p. 3).

DAVIDE DI FALCO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

DICERIA DEL COSACCO. FIGURE DEL DUBBIO
E DELLA COMPLESSITÀ IN *ILLAZIONI SU UNA SCIABOLA*
DI CLAUDIO MAGRIS

Il primo romanzo di Claudio Magris, Illazioni su una sciabola (1984), è anche un apologo-saggio sulla difficoltà di appagarsi della storia filologicamente ricostruita quando la diceria e la leggenda sono altrettanto attraenti. A partire da un misterioso ritrovamento, la voce narrante si trova non a contestare i risultati della ricerca storica ufficiale ma ad affiancare loro congetture alternative che li sfumano. Il libro, dunque, dal genere letterario ibrido, appare diviso tra la pulsione illuministica all'ordine e la seduzione postmoderna del caos. Il contributo intende presentare i risvolti linguistico-retorici della postura del narratore, «storico dilettante che ricostruisce non i fatti, bensì la loro deformazione»: la frequenza di verba dubitandi, verbi modalizzanti epistemici e condizionali di dissociazione; la sintassi onniavvolgente, ricca di incisi; la presenza di subordinate concessive e preconcensive, espressioni della compresenza logica; i segnali linguistici che rimandano alle versioni altrui; le figure di correctio; l'intrecciarsi di isotopie connesse all'ambiguità, al caos, alla mistificazione.

Nel breve spazio di una scheda si vuole rendere conto di come in *Illazioni su una sciabola* (1984) di Claudio Magris vengano tradotte in termini formali la postura dubitativa e la coscienza della complessità del reale dell'io narrante.

In via preliminare, non sarà inutile riassumere la vicenda del primo romanzo del germanista. Nella lunga lettera-relazione un anziano sacerdote, don Guido, ragguaglia un amico su un poco noto ma suggestivo episodio della Seconda Guerra Mondiale. Sul finire del conflitto, un'armata composta e sgangherata di cosacchi si accampa in Carnia, in Friuli, con l'intenzione di farne la loro nuova patria. In questo progetto sono supportati dai nazisti che del particolarismo cosacco si servono in funzione anti-sovietica. A guidare i cosacchi è l'Atamàn Krasnov (1869-1947), bizzarra figura di

generale e nell'esilio francese autore di *feuilleton*, che si crede attore della grande storia ma è pedina nelle mani dei tedeschi. Krasnov è, insomma, al contempo un carnefice e una vittima, un sognatore e un collaborazionista: i nazisti, infatti, tradiranno i cosacchi consegnandoli agli inglesi che a loro volta li consegneranno ai russi.

Sebbene sia storicamente accertato che Krasnov sia stato impiccato a Mosca, il disseppellimento di un corpo in Carnia e il ritrovamento di un'elsa di sciabola priva di lama incoraggia il proliferare di storie alternative o contro-storie. Con tenacia, infatti, circola la voce che Krasnov non sia stato ucciso con disonore a Mosca, ma sia più eroicamente morto in Carnia in uno scontro con i partigiani.

Don Guido procede allora a raccogliere con zelo di storico e di detective tutte le versioni, le dicerie, le illazioni – appunto – sorte intorno a questo strano caso. *Illazioni su una sciabola* poggia tutto sul conflitto di due istanze: da un canto, chi stende la relazione sente per onestà intellettuale di non poter discostarsi da quanto sa documentatamente vero; dall'altro, è fatalmente sedotto da ipotesi alternative che, nella loro inattendibilità romanzesca, paiono serbare un barlume, se non di verità, almeno di poesia. Insomma, la suggestione del mistero convive con uno scrupolo raziocinante che per parte sua poco concede al pathos dell'insondabile; del resto, il lettore degli interventi giornalistici di Magris ricorda i suoi cautelosi slalom tra la necessità di tenere acceso il lumicino della ragione contro l'onda montante del misticismo e di facili filosofie del negativo ed il timore di fare un idolo di questo lumicino, specie quando confligga con non trascurabili ragioni del cuore.

È l'episodio stesso, come la storia in generale, a non prestarsi a letture dicotomiche e *tranchant*: con la fulmineità di un apologo, l'episodio rivela, infatti, un formidabile intrico di realtà e finzione, di utopia romantica e spietata *Realpolitik*. Un tale *gnommero* sembra minacciare gli sforzi razionalizzanti dell'osservatore; questi però resiste alle sirene suadenti ma false del pluriprospektivismo e rincorre accanitamente, e non senza fatica, l'arido vero.

Verifichiamo dunque come riverberi, sul piano linguistico e stilistico, l'oscillazione della voce narrante tra i due poli che, fedeli al nome di questo convegno, possiamo chiamare dei *fatti* e delle *finzioni*; in che modo, in altri termini, la postura dell'istanza enunciativa si traduce nel concreto della pagina. È opportuno precisare che l'addensarsi dei fenomeni linguistico-stilistici è in questo caso particolarmente significativa, essendo l'opera piuttosto breve: appena settantasei pagine nell'edizione garzantiana adoperata per questi sondaggi.

Prendendo le mosse dagli avverbi e dalle locuzioni avverbiali, si noti la frequenza di modalizzatori che attenuano il contenuto proposizione di un enunciato, modulandolo in senso dubitativo:

- *forse*: «E *forse* è solo la mia fantasia che mi fa credere di aver fermato per strada un condottiero» 16; «Vedo quella fluente barba bianca, ma *forse* sono le parole, quelle lettere dell’alfabeto battute con la mia macchina da scrivere, che hanno inventato quell’immagine» 17; «i partigiani, che *forse* non aveva mai visto in volto, li considerava come quella feccia che, secondo le sue convinzioni, esce dal sottosuolo» 27; «E quasi mi contagia, con certi suoi silenzi, sebbene proprio lui, *forse*, ha risolto il mistero del mio generale» 33;
- *probabilmente*: «Ma all’inizio non pensava a trattare con vincitori degni del suo rango, perché *probabilmente* pensava d’essere lui il vincitore» 29; «*Probabilmente* invece la ruggine e l’umido, sottoterra, l’hanno corrosa fino a toccare l’elsa» 37; «*Probabilmente* era convinto della vittoria del Reich, cercava di ottenere per il suo paese, nel mondo futuro dominato dal nazismo, una sorte migliore» 70;
- *chissà*: «non riceveva nessuno, se non qualche principessa russa e georgiana, che spuntava da *chissà* quale luogo dell’esilio» 27; «l’immagine del mio ricordo, quella descritta dalla madre di Zorzut e quella di Krasnov, descritta da Zorzut stesso, si confondono come fossero un’unica figura scomparsa *chissà* dove» 34; «neppure lei diceva di sapere perché avesse taciuto: per non infangare la causa cosacca, per complicità con Domanov o per *chissà* quali altre ragioni» 44.

Passando al settore verbale, si segnala la presenza di verbi che, talora collocati in inciso, denunciano nella voce narrante un margine di incertezza, una memoria malferma:

- *credere*: «quella lettera d’ufficio con cui il vescovo di allora – *credo* per sollecitazione del nostro indimenticabile don Cioppi, rettore dell’istituto salesiano di Tolmezzo – mi invitava a recarmi in Carnia» 9; «Ho visto molte cose, girando per la Carnia in automobile, in bicicletta e a piedi, e *credo* di averne esposto l’essenziale» 14;
- *presumere*: «Me l’avevi chiesta per incarico del nostro vescovo, che – presumo – voleva far ordine negli archivi diocesani e passare agli schedari» 9;
- *sapere*: «Non sono neanche più così certo della barba fluente di quel colonnello, *non so* se la ricordo perché l’ho vista veramente o perché l’ho

scritta, se quell'ufficiale mi viene incontro dal passato, da quell'ora in quella strada di Verzegnis, o da queste righe della mia relazione che ho davanti» 16-17; «*non so* se vedo lui, un personaggio d'un suo romanzo oppure il mio benevolo colonnello-generale» 54.

Un verbo impersonale introduttore di soggettiva come *pare* esprime la vaghezza del sentimento comune: «*Pare* che gli stessi cosacchi, all'inizio, abbiano diffuso la falsa notizia della morte di Krasnov, per trarre in inganno i partigiani e facilitare la ritirata dell'Atamàn verso l'Austria» 36. Interessanti poi, riferiti alla voce narrante o ad altri personaggi coinvolti nell'indagine storica, quei verbi che veicolano franco arbitrio immaginativo:

- *alterare*: «Il racconto della donna – riferito o inventato, certamente *alterato* ed esaltato dal dottor Puchta – è confuso e sovraccarico» 40;
- *fantasticare*: «Così almeno io interpreto, *fantasticando*» 46.

Si danno occorrenze di *dovere* con valore epistemico:

- «i tre ufficiali tedeschi, evidentemente, *dovevano* avere confermato, in qualche modo, l'identificazione o almeno *dovevano* averla indirettamente avvalorata» 22;
- «In uno di quei camion c'era anche Krasnov, che il figlio, generale Semën Krasnov, *dovette* aiutare a salire» 43;
- «A Fëdor Michajlovič, nel romanzo, si stringe il cuore e anche a Krasnov *doveva* stringersi il cuore, quando, esule a Berlino, vedeva i suoi ex commilitoni ridotti a comparse folcloristiche» 57;
- «Krasnov *doveva* aver perso anche il suo più elementare gusto di scrittore» 58;
- «*Doveva* avvertire vicino a sé un nemico invisibile» 62

e aggallano – con qualche addensamento – attestazioni di condizionale dissociativo, il quale, com'è noto, è anche espediente tipico della scrittura giornalistica:

- «Secondo la donna, il colpo *sarebbe partito* dalla pistola dell'essaul Ivan Razilov» 39;
- «La donna rintracciata da Puchta gli *avrebbe confermato* tale supposizione, dicendogli che ad assassinare Pavlov *sarebbe stato*, per ordine di Domanov, l'essaul Ivan Razilov, suo marito. Fra gli ufficiali, secondo la donna, soltanto D'jakonov *sarebbe stato* a conoscenza di quel delitto e

- neppure lei diceva di sapere perché avesse taciuto: per non infangare la causa cosacca, per complicità con Domanov o per chissà quali altre ragioni. Al momento della disfatta, Domanov *avrebbe pensato* che, se gli inglesi li avessero fatti prigionieri, quella faccenda sarebbe venuta a galla ed egli, anziché il potere e la gloria che si era ripromesso col suo complice da quel delitto, avrebbe ricevuto la sua punizione. In luogo dell'onorata via dell'esilio, lo avrebbe atteso l'infamia. *Si sarebbe dunque deciso* ad approfittare della confusione della disfatta per liberarsi, con l'aiuto del suo fedelissimo essaul, dell'incomodo complice o testimone» 44-45;
- «Razilov – afferma Puchta [...] – *avrebbe finto* di inseguire, nella confusione del momento, un partigiano» 46-46;
 - «D'accordo con Domanov, *avrebbe suggerito* di far passare il corpo del caduto per quello di Krasnov» 47;
 - «Domanov, secondo questa versione, avrebbe informato di questa messinscena lo stesso Krasnov» 47;
 - «Razilov, esecutore e scenografo zelante, avrebbe abbandonato davanti al corpo una sciabola spezzata» 47;
 - «A Villa di Verzegnis, e nelle altre valli, si parla ancora adesso di un tesoro che i cosacchi, fuggendo, *avrebbero nascosto* da qualche parte fra le montagne della Carnia. Se si parla di quel periodo con l'attuale padrone della Stella d'oro, dopo cinque minuti egli tira fuori la storia di quel tesoro, mentre i soliti clienti del bar rettificano o confermano ciò che dice e intervengono con ogni sorta di particolari e di varianti a proposito degli ipotetici nascondigli di quel tesoro, di cosacchi che dopo anni *sarebbero ritornati*, ripetutamente, a cercarlo nelle valli, di qualche strano tizio arrivato da fuori per rivolgere curiose domande alla gente del paese. Domanov e D'jakonov, decreta Puchta, *avrebbero sepolto* il tesoro, per ordine di Krasnov, in un luogo noto soltanto a loro tre; Domanov *avrebbe eliminato* D'jakonov, per restarne l'unico possessore» 47-48;
 - «Razilov, prima di annegarsi nella Drava il primo giugno, *avrebbe accennato*, con alcuni compagni, al tesoro nascosto, senza rivelarne peraltro il luogo. Qualcuno dei sopravvissuti *avrebbe conservato* per anni l'ossessione di questo tesoro» 49;

Nel romanzo appare chiara, accanto alla dimensione tragica, la dimensione farsesca della storia. Pertanto, non sorprende rinvenire compatte trafile lessicali che rimandano al teatro, volentieri nella sua declinazione più guttesca: *messinscena* 14, *contraffazione* 24, *attore* 54, *istrione* 55, *caricatura* 57, *varietà* 57, *operetta* 58, *maschera* 62, *posticcio* 64, *cerone* 64, *declamazione* 65.

È opportuno evidenziare altre due isotopie: quella relativa al garbuglio, che mette alla prova l'ottimismo gnoseologico del narratore investigante: *interrogativo* 18, *enigma* 19, *mistero* 19, *rompicapo* 19; e quella, connessa alla precedente, che varia le «illazioni» del titolo: *congettura* 26, *versione* 26, *ipotesi* 47, *voci e dicerie* 49, *invenzione* 50, *elucubrazioni* 50, *supposizione* 51, *variante* 51.

La complessità della realtà, il fatto cioè che in essa agiscano spinte contrastanti e non sempre dialettizzabili, si riflette, a livello sintattico, in periodi di tenore ipotattico composti da frasi lunghe e spesso aggrovigliate che aspirano ad abbracciare il «polverio selvaggio delle cose»¹.

In particolare, l'opera è segnata dall'insolita concentrazione di subordinate concessive. «La concessione di concessione (o concessiva)», come si ricorderà, «è concettualmente complessa» giacché «introduce un'opposizione tra due eventi, che si risolve a favore di uno dei due mantenendo tuttavia l'esistenza dell'altro»². È una relazione tipica della prosa saggistica, e, come rilevato da Pier Vincenzo Mengaldo, della prosa magrisiana in genere³: essa consente di rappresentare nella dimensione logica del testo l'imprevedibilità di un reale non sempre leggibile in chiave deterministica.

Si vedano allora, tra le frasi complesse in cui si esprime una relazione concessiva, le subordinate introdotte da:

- *anche se*: «Quelle vostre parole mi hanno fatto dunque [...] *anche se* so benissimo che, dopo quella mia missione, le cose sono continuate come prima» 10; «Uno scrupolo forse senile di precisione mi induce perfino a cercare di rispettare, pur nella mia ignoranza, la grafia corretta dei nomi russi, *anche se*, in ricordo delle vecchie copertine verdi dei suoi romanzi tradotti alla bell'e meglio in italiano, mi verrebbe di scrivere Krassnoff» 24; «Se ce ne fossero di più, forse il mondo sarebbe migliore, *anche se* è un po' imbarazzante stare lì al caffè, sotto gli occhi della gente, con un tipo come Puchta» 38-39; «si aggrappa all'ora di pace che riesce a strappare, *anche se* questa affretta la sua fine» 43; «Si è sempre crudeli, *anche se* si ha la bontà in cuore, quando non si sa vedere lontano e pensare al plurale» 67;
- *sebbene*: «E quasi mi contagia, con certi suoi silenzi, *sebbene* proprio lui, forse, ha risolto il mistero del mio generale o colonnello» 33.

¹ C. MAGRIS, *Illazioni su una sciabola*, Garzanti, Milano 2013, p. 35.

² A. FERRARI, *Linguistica del testo: principi, fenomeni, strutture*, Carocci, Roma 2014, p. 140.

³ Cfr. P.V. MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 115.

A queste congiunzioni occorre aggiungere un'occorrenza di *benché* entro una subordinata concessiva "ridotta", dove l'omissione del verbo copulativo non inficia la predicazione nominale: «casi del genere, *benché* rari, ce ne sono» 39.

Segnalano la contestualità e la coincidenza di due fatti – sino a realizzare figure ossimoriche – le congiunzioni avversative *eppure* e *ma* e l'avverbio *insieme*:

a) *eppure*:

– «un attore che recita una parte grottesca *eppure* dolorosa» 54;

b) *ma*:

– «Ma, più leggevo, più mi sembrava che al mistero grande della morte di Krasnov, quello ch'egli condivide con ogni uomo, se ne sovrapponesse un altro, ben più misero e volgare, *ma* anch'esso rivelatore di una segreta verità» 19;

– «Da vecchio prete, vedo in Krasnov soprattutto una sincera *ma* deviata passione di libertà» 58;

– «Il cosacco è il difensore e il bandito, è la guardia della Santa Russia contro il tartaro, *ma* è anche il tartaro» 61;

– «C'è qualcosa di grande nel grande no detto da Krasnov al mutamento, *ma* questa grandezza si rattrappisce in una posa sbilenca, che la trasforma nella sua caricatura» 64;

c) *insieme*:

– «le era sembrata il simbolo di un'ultima resa, quasi espiazione per il male arrecato e *insieme* dono umile e dignitoso» 23;

– «Recitavano ogni tanto per lui, di sera, qualche pièce colorita e sentimentale, nostalgia e *insieme* caricatura della nostalgia per la vecchia Russia» 57;

– «questa corrispondenza è forse l'ultimo incontro della mia vita, un dialogo intenso e *insieme* incerto, quasi elusivo» 68.

Si possono ancora evidenziare le frequenti *correctiones*, introdotte da *o meglio*, che dimostrano la natura fluida e saggisticamente *in progress* del discorso: «Strano, come sono vicini, per me – *o meglio*, come sono di nuovo vicini, da qualche tempo – quell'ottobre '44, quell'inverosimile Carnia occupata dai tedeschi [...]» 9; «Questo gioco – *o meglio* questo che, all'inizio, era un gioco – si concentrava, in un primo momento, su un'immagine» 15; «È a Domanov che il maggiore Davies comunicò – a Lienz, la sera

del 27 maggio – quell’invito *o meglio* quell’ordine del comando inglese» 40; «Non credo, come Puchta, che Domanov fosse un traditore. *O meglio*, tutta questa vicenda è una storia di tradimento e di traditi» 43; «Erano le mappe della sua patria cosacca, *o meglio* della sua odissea alla ricerca di quest’ultima» 51.

Pur nella loro natura mobile, le *correctiones* certificano, da parte del narratore, un desiderio di esattezza e di puntualità; analogo scrupolo documentario può evincersi, oltre che dai rimandi bibliografici inseriti direttamente nel corpo del testo, dalla frequenza di segnali linguistici che rimandano alla parola altrui. Uno di questi, emblematico, è il cosiddetto discorso riportato glossato, che si realizza nei tipi *secondo x*, *almeno a sentire y*, *come pensava z*.

Qui ci siamo limitati a rapidi appunti. Sarebbe istruttivo verificare la presenza dei fenomeni qui repertoriati nei romanzi(-saggi) successivi di Claudio Magris. Se l’esito fosse positivo, si accerterebbe una tenace fedeltà del narratore agli stilemi della riflessione saggistica; in altri termini, si avrebbe conferma anche tramite indizi testuali della inscindibilità di saggio e romanzo nello scrittore triestino.

FABIO MAGRO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA)

LETTERATURA E REPORTAGE: UN RACCONTO DI GUERRA
DI EMMANUEL CARRÈRE

Pubblicato il 13 marzo 2022 su «Le Nouvel Observateur», e contemporaneamente su «la Repubblica, questo “racconto” prende le mosse dalla presenza dell’autore a Mosca nei giorni immediatamente precedenti e seguenti l’inizio della guerra di aggressione che la Russia ha portato contro l’Ucraina. Fedele ad un tipo di scrittura di frontiera, ibrida, Carrère parte dalla cronaca per elaborare un testo, qui come altrove, ricco di tratti letterari e impostato su uno statuto autoriale complesso e a volte ambiguo. Pare dunque possibile, attraverso un’analisi stilistica e narratologica che non mancherà di chiamare in causa altre opere dell’autore, proporre una lettura del “racconto” che punti a mettere a fuoco in particolare il problema della tenuta testuale e dei registri della voce autoriale. Se infatti già in A Calais del 2016 l’autore affermava che «quello che mi interessa è poter scrivere un reportage esattamente nello stesso modo in cui scriverei un libro» pure in questo testo di carattere anche testimoniale si intrecciano con grande maestria elementi di fiction e di nonfiction

«Quello che mi interessa è poter scrivere un reportage
esattamente nello stesso modo in cui scriverei un libro»
E. Carrère, *A Calais*¹

1. Come noto, a partire da *L'avversario* del 2000, per continuare poi con *La vita come un romanzo russo* del 2007 (poi *Un romanzo russo* uscito per Adelphi nel 2018), *Vite che non sono la mia* del 2009, *Limonov* del 2012 ecc. Emmanuel Carrère si è sempre mosso in una zona di confine, e dunque

¹ Dalla quarta di copertina di E. CARRÈRE, *A Calais*, Adelphi, Milano 2016.

sperimentale. L'ambito è quello del *nonfiction novel* la cui origine risale a Truman Capote e all'esperienza del *new journalism*².

La lontananza dall'autore di *A sangue freddo* è tuttavia radicale. Diversamente da Capote infatti Carrère non nasconde il proprio coinvolgimento nei fatti che intende narrare. In *Capote, Romand e io*, Carrère dichiara:

Capote riferisce scrupolosamente tutto ciò che è successo a Perry e Dick, dal momento dell'arresto a quello dell'impiccagione, ma non dice mai che nei cinque anni trascorsi in prigione la persona più importante delle loro vite è stato lui, Capote, e che di quelle vite lui ha cambiato il corso. Sceglie di ignorare il paradosso ben noto di ogni esperimento scientifico: la presenza dell'osservatore modifica inevitabilmente il fenomeno osservato – e nella fattispecie Capote era molto di più di un osservatore: era un protagonista³.

Nei romanzi dello scrittore francese invece la voce autoriale è sempre in primo piano, potente e compromessa con i fatti, a volte debordante e fagocitante, scivolando probabilmente nel difetto uguale e contrario a quello imputato a Capote. Nel caso di Carrère in sostanza la voce narrante tende ad imporsi come la vera e sola protagonista della narrazione.

In ogni caso, il testo di cui qui ci si occupa nasce da una circostanza almeno in parte fortuita: la presenza di Carrère a Mosca nei giorni immediatamente precedenti e seguenti l'aggressione della Russia all'Ucraina. Il precedente reportage, almeno quello più significativo, dedicato a Calais e al problema dell'immigrazione⁴, aveva invece richiesto da parte dell'autore uno spostamento verso l'oggetto – il luogo – del suo racconto: qui tutto avviene in presa diretta, dall'interno. E questa prospettiva è fondamentale.

La guerra di aggressione mossa dalla Russia all'Ucraina si è formalmente aperta il 24 febbraio 2022. L'articolo di Carrère è apparso su *Le Nouvel observateur* il 9 marzo, 15 giorni esatti dopo l'avvio dell'"operazione speciale" voluta da Putin. Su «la Repubblica» è stato invece pubblicato, in traduzione, il 13 marzo.

Nella versione francese, come in quella italiana, il racconto è preceduto da una didascalia: *L'autore di Limonov era a Mosca nel momento in cui è cominciata l'invasione dell'Ucraina. Questo è il racconto della settimana che ne è seguita*. In entrambi i giornali, inoltre, le foto sono numerose e accompagnano il testo con un intento puramente didascalico come in

² Cfr. almeno M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Carocci, Roma 2021, pp. 115-133.

³ E. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, in ID., *Propizio è avere ove recarsi* [2016], trad. it. di F. Bergamasco, Adelphi, Milano 2017, pp. 207-213, a p. 211.

⁴ Cfr. nota 1.

ogni reportage che si rispetti (immagini della Piazza Rossa, immagini di Carrère sulla Piazza Rossa, gente per strada, controlli di polizia, interno di chiese ortodosse ecc.).

Il titolo italiano, del resto, *Racconto di una guerra*, è una “trovata”, una innovazione de «la Repubblica» dal momento che in quello francese si legge *A Moscou, les Russes face au vertige de la guerre: le grand reportage d'Emmanuel Carrère*. Il titolo del periodico francese, dunque, non solo chiarisce subito la prospettiva (la guerra vista dalla parte dei russi), ma punta esplicitamente sul termine *reportage* per individuare il genere letterario nel quale si inquadra il testo. Si potrebbe forse ragionare sulla sfumatura, un po' svalutativa, che la parola – il genere – *reportage* sembra avere in italiano, mentre *racconto* mantiene un orizzonte d'attesa più elevato, che intende probabilmente influenzare il lettore italiano.

Il testo ha una lunghezza complessiva di poco più di 40.000 caratteri ed è diviso in 13 paragrafi di diversa misura, ciascuno introdotto da un titolo in grassetto (non è dato sapere se si tratta di una scelta dell'autore o della redazione). Si tratta di titoli di carattere referenziale, a parte un caso: il settimo paragrafo infatti ha come titolo *Un boomer russo* ed è seguito da una lunga citazione tra virgolette (nel testo francese anche in corsivo). Sembra qui dunque che il titolo intenda presentare e identificare il personaggio che parlerà nelle righe successive. Ma di questa voce, del suo statuto, persona o personaggio appunto, non sappiamo nulla, se non che si tratta di una voce che viene dal mondo del giornalismo. Ma di questo si veda più avanti.

Il racconto-reportage si presenta semplice e complesso nello stesso tempo: ha una struttura retorica e stilistica molto forte, che garantisce dell'unità e coerenza testuali, ma si costruisce per frammenti eterogenei, tenuti insieme sul piano diegetico dalla voce del narratore testimone. Il narratore-reporter, oltre ad essere un testimone in prima persona, si presenta come un collettore di storie che cuce insieme una materia tratta dal racconto di altri. È una postura che, se appunto non garantisce in merito ad una visione dall'alto, può contribuire a conferire autorevolezza al narratore: il cronista testimone che dà esplicitamente la parola ad altri testimoni è – almeno in prima battuta – degno di fede. Nello stesso tempo, tuttavia, poco o nulla sappiamo di queste storie e di queste persone, legate da rapporti di varia natura con il narratore, il quale tiene tra l'altro a precisare di aver «cambiato il nome e la professione [di] quasi tutte le persone di cui parla» (non tutte, ma quasi tutte) e non rivela neppure «per quale ragione, del tutto confessabile, si trovasse a Mosca all'inizio della guerra» (p. 11).

L'appartenenza al dominio della realtà di questi personaggi è legata al patto narrativo che l'autore stabilisce con il lettore, a partire dagli elementi

extratestuali, primo fra tutti la certificazione di presenza sul luogo, il rapporto personale che lo scrittore instaura con loro, nonché dallo sfondo drammatico in cui si colloca il testo stesso, e in cui si collocano anche i lettori⁵.

L'impressione è che i 13 paragrafi che compongono il testo siano una serie di frammenti, selezionati tra altri, che il narratore si incarica di ordinare e comporre. Il montaggio è dunque in primo piano: la stretta maglia delle figure retoriche e l'articolazione dei singoli paragrafi servono evidentemente a dare compattezza a una scrittura che sembra denunciare, proprio nel continuo passaggio da un tema all'altro e da una storia all'altra, la difficoltà del narratore di produrre una visione d'insieme dei fatti.

Del resto, rispetto ad altri tipi di testimonianze, qui non si tratta tanto, come direbbe Barthes, del «prestigio dell'è accaduto» (o anche dell'*adtestatio rei visae*)⁶, ma piuttosto dell'urgenza di ciò che sta accadendo e che anzi potrebbe accadere nell'immediato futuro.

La complessità della situazione storica contingente è dunque ben resa dalla molteplicità di prospettive che la voce narrante è in grado di rappresentare attraverso le storie delle persone che incontra, alcune conosciute proprio a causa della guerra (Irina, Xaver, Olga, padre Vasilij), altre già presenti nella vita dello scrittore (Pavel, Emmanuel, altri amici ecc.). A queste schegge narrative si alternano i commenti del narratore, le sue riflessioni su temi che egli stesso introduce e sviluppa, e che finiscono per dare al testo i connotati di una sorta di racconto-saggio. Dato il forte coinvolgimento della prima persona, tratto, come detto, caratteristico di Carrère, il testo in questione si presenta dunque come qualcosa di più di un semplice reportage giornalistico. Siamo ancora una volta in una zona di confine e la diversità dei termini utilizzata nei titoli delle due versioni, francese e italiana, ben rappresenta questa ambigua zona di frontiera (non linea ma zona, più o meno ampia).

2. Se, come abbiamo detto, i personaggi e la voce narrante si collocano sul piano della realtà (ma il boomer russo a cui abbiamo accennato è già un caso molto più ambiguo, e comunque sospeso in un ambito di voluta indeterminatezza), è il valore aggiunto della letteratura a tenere insieme il racconto.

⁵ Anche se il riferimento allo scrittore come autore di *Limonov* mette sull'avviso il lettore circa la "poetica" dell'autore.

⁶ Per il «prestigio dell'è accaduto» si veda R. BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, p. 148.

Il primo dei paragrafi in cui si articola il testo si intitola *Il sogno di Irina*: si tratta del racconto di un sogno che la donna (ma il nome è fittizio) aveva pubblicato su Fb in un momento in cui Fb era ancora attivo in Russia: ora, cioè nel momento in cui l'autore scrive, non lo è più, così ecco la necessità da parte della donna di raccontarlo a voce. Il contenuto del sogno è interessante:

Quando ero piccola sognavo che mi nascondevo nella cantina di una casa bombardata, mezza distrutta. Sentivo da fuori delle raffiche di mitra. Erano i nazisti a sparare. Avevo paura che mi trovassero e mi uccidessero come avevano ucciso la mia famiglia. Da quando è cominciata la guerra faccio di nuovo questo sogno, ma è peggio. Perché c'è un momento in cui capisco che sono io la nazista e mi sveglio gridando (p. 11).

Questo sogno rivelatore, che porta allo scoperto una verità, per la donna, difficile da accettare, perturbante e inimmaginabile fino a poco tempo prima, esprime una posizione paradossale che attraversa quasi per intero il testo, rivelandosi una ipotesi interpretativa a cui l'autore sembra tenere molto. Si può ricordare ad esempio il caso di Xaver (siamo nel quarto paragrafo, intitolato *I novelli sposi*): Xaver è un imprenditore tedesco, che commercia in mobili di pregio, il quale ha appena sposato Olga, una donna d'affari russa. Xaver avrebbe voluto passare il resto della sua vita tra Mosca e Berlino, dove ha una figlia da un precedente matrimonio, ma ora si trova probabilmente costretto a una scelta dolorosa: «dovrò scegliere tra [mia moglie] e mia figlia». La conclusione di Xaver è speculare a quella del sogno di Irina:

Il solo vantaggio», dice Xaver rivolgendosi con sardonica tenerezza alla donna che ama, «è che adesso sarete voi a capire cosa vuol dire essere i cattivi per il resto del mondo. Noi tedeschi vi cediamo la parte, tanto per cambiare (p. 14).

Non è tutto. Che non si tratti di un semplice scherzo del destino, ma di qualcosa di ben più complesso, ossia di un contesto di grande confusione, di caos, in cui c'è una sorta di scambio di ruoli, e le posizioni sono veramente diventate fluide e sfuggenti – e questo è un fatto che genera angoscia –, è confermato dal terzultimo paragrafo del testo, che si intitola *Leggenda urbana?* Qui il narratore racconta un episodio il cui rapporto con la realtà è messo in dubbio fin dal titolo che, al di là dell'aspetto semantico, si chiude appunto con un punto interrogativo. Il paragrafo inizia così: «Questa storia mi è stata raccontata due volte, con leggere variazioni, e non so se le aggiungano o le tolgano credibilità» (attenzione: non verità ma credibilità, siamo nel campo del verosimile). È l'incontro tra una manifestante pacifista, ebrea, e un ragazzo rasato che si dichiara neonazista.

Un tipo giovane, con la testa rapata, si avvicina alla ragazza e le dice: «Cos'è che fai? – Lo vedi no? E lui: Hai ragione. Io sono un neonazista e questa guerra non la voglio, e i miei amici neonazisti, nemmeno. Lei: io sono ebrea. – Io neonazista. Siamo tutti e due d'accordo allora». Si abbracciano. Lei si allontana con il suo cartello, dritta filata verso il carcere, l'ha già messo in conto. Lui chiama di nuovo, lei si gira, lui le fa il saluto nazista, alla Hitler. Lei gli sorride (p. vi).

Questo aneddoto, provocatorio e terribile, sembra prestarsi bene a illustrare le contraddizioni di questo conflitto: dopotutto teatralizza in un certo senso lo stesso dissidio del presidente Zelensky, di origine ebraica ma, secondo le accuse del Cremlino, anche nazista, o comunque fiancheggiatore, sostenitore del neonazista battaglione Azov.

In ogni caso è interessante notare la diversa provenienza delle fonti di questi episodi: il resoconto di un'esperienza onirica, la citazione diretta delle parole di un personaggio, una probabile *leggenda urbana*⁷: l'autore ritorna sullo stesso concetto – lo scambio, la confusione tra le parti – attraverso tre tipologie testuali diverse alla fine equiparandole, o comunque riuscendo a suggerire una medesima, liquida o viscida, atmosfera. Il sogno di Irina, l'amara riflessione di Xaver e l'inedito incontro tra la ragazza ebrea e il sedicente neonazista, ci dicono che sì, la storia si ripete, secondo il vecchio adagio, ma può succedere anche che ci si scambino le parti in commedia.

È possibile a questo punto ipotizzare che dietro a questa catena di ripetizioni ci sia un riferimento implicito al famoso passo di Marx (che commenta Hegel), secondo cui tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano due volte, la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa. E che proprio questi due aspetti, la tragedia e la farsa, siano i poli o i registri entro cui si muove questo reportage è evidente dal continuo riferimento alla storia passata di questi personaggi e insieme alla storia della Russia e più in generale dell'Europa. In buona sostanza alla storia novecentesca, che rappresenta il lato della tragedia, mentre quella due-millesca pare più orientarsi verso la farsa. Il che non toglie, naturalmente, che sia proprio dalla farsa che si possa scatenare il disastro più irrimediabile. Così è per quanto riguarda Irina⁸ appartenente alla classe media moscovita, ma «Come succede spesso in Russia non serve grattare molto perché sotto questa classificazione sociologica rassicurante si spalanchi la botola della

⁷ Come sappiamo tuttavia le leggende hanno sempre qualche legame con la realtà, come dimostra anche l'indovinello scherzoso pronunciato dalla voce narrante su che cosa sia un quartetto d'archi sovietico. Soluzione: «un'orchestra sinfonica di ritorno da un viaggio all'estero» (p. v).

⁸ Si tenga presente che i meccanismi difensivi della psiche di Irina avevano opportunamente affidato al sogno lo svelamento delle sue paure, ma Irina ha poi fatto circolare su Fb il contenuto rivelatore del suo inconscio esponendosi (ed esponendo la sua famiglia) alle conseguenze.

grande e terribile storia sovietica» (p. II); e così anche per Xaver e Olga, *I novelli sposi*, che hanno trovato negli aspetti più cupi della storia del XX secolo – «our horrible historical background» come Olga lo chiama con un sorriso intenerito –, aspetti incarnati nelle vite dei loro genitori e nonni, un forte elemento di unione per le loro due vite.

Ma, come abbiamo detto, c'è anche l'altro polo della questione.

Se dal passato di questi personaggi riemergono le tragedie del Novecento, il presente altrettanto drammatico sembra assumere connotati farseschi come pare evidente da una serie di episodi: uno di questi, ripetuto per ben due volte (la ripetizione anche minima ha una certa rilevanza nel testo) ha a che fare con il gran lavoro del veterinario che «corre da una casa di espatriati all'altra per firmare i certificati che consentano agli animali da compagnia dei circa quattromila francesi residenti a Mosca di lasciare il Paese» (p. III). Altro paragrafo giocato sul tono della farsa è quello che si intitola *Le assistenti di volo* in cui si pone a confronto il Putin paranoico, che con parole alla *Blade Runner* o alla Philip Dick («Conoscerete cose che nessuno ha mai conosciuto») minaccia la comunità internazionale, che vive isolato per paura del contagio o di altro e riceve collaboratori e politici internazionali tenendoli a debita distanza, e il Putin che discorre amabilmente sull'andamento della guerra prendendo il tè con un gruppo di assistenti di volo senza una minima distanza "sociale". Neanche Berlusconi ai bei tempi (e il riferimento a Berlusconi è, in un altro punto del testo, dello stesso Carrère), se non fosse che questa "farsa" appunto non fa che accrescere il timore per le decisioni di un uomo senza scampo che non ha «affatto l'aria di non avere scampo».

Tra tragedia e farsa si gioca anche il grande tema delle notizie, dell'informazione e della sua manipolazione, insomma della propaganda tipica dei tempi di guerra, al di qua o al di là del territorio russo. Da questo punto di vista i due paragrafi che dialogano a distanza sono quello appunto intitolato *Fake news* (2) e quello che tratta dei sondaggi, intitolato *La gente gente* (10; in francese *Les vrais gens*).

Il paragrafo sulle *Fake news* inizia evocando il Grande Terrore staliniano (la tragedia della storia si ripete nel presente) che motiverebbe sia il cambio di nome di Irina, sia la mancata rivelazione delle ragioni della presenza del narratore a Mosca («le persone che mi avevano invitato mi hanno fatto giurare di non scrivere niente che possa farle identificare»). Da questo punto di vista il lettore è portato a credere che la finzione sia giustificata, sia motivata dal timore, abbastanza concreto, di repressioni. Qui, comunque, si inserisce il tema delle sanzioni che puntano a reprimere le sedicenti fake news. Il paragrafo poi si chiude con un esempio di propaganda da parte dei russi, ossia con il tentativo di costruzione di

una fake news governativa, direttamente sul primo canale della TV russa. Qui si mette in evidenza il tema del “montaggio”, come lo stesso narratore sottolinea: «E poi anche, guarda un po’, un montaggio coi fiocchi di un discorso di Goebbels con quello di Bruno Le Maire, il ministro dell’Economia francese, che dice che renderemo la vita difficile ai russi» (p. II). Le parti si sono di nuovo scambiate e i nazisti ora sarebbero i francesi (o, per sineddoche, gli europei): tragedia e farsa anche in questo caso (la tragedia rappresentata da Goebbels, e la farsa interpretata da Bruno Le Maire grazie al montaggio della televisione russa).

Ancora, i due poli, del tragico e del farsesco possono emergere nel passaggio tra un paragrafo e quello successivo. A volte non sono soltanto gli argomenti ma anche il tono con cui vengono presentati. Se infatti *Fake news* introduce il tema della fine del mondo («comincio a scrivere questo articolo che dovrebbe uscire la settimana prossima e non solo nessuno sa che aspetto avrà il mondo la settimana prossima, ma nemmeno se esisterà una settimana prossima» (p. II) in quello successivo si parla di Champagne e del tentativo di derubricarne la qualità a «vino frizzante» in favore dell’imitazione russa, lo Shampanskoe, il quale nel nuovo mondo isolato e autoreferenziale della Russia di Putin sarebbe il solo legittimato a denominarsi appunto champagne. Ancora una volta, che cosa c’è qui in gioco? Gli eventi, o la storia e la sua manipolazione, anche quando si tratta di un prodotto commerciale: tutto può essere messo in discussione e la prospettiva, lo sguardo con cui le cose, i fatti ci vengono restituiti diventa, almeno in alcuni contesti, più importante dei fatti stessi.

Un solo esempio a conferma: le persone che il narratore incontra, nella maggior parte, anzi nella quasi totalità, fatta eccezione per padre Vasilij, sono contrarie alla guerra e anzi turbate e angosciate dall’iniziativa di Putin. Però nel decimo paragrafo, intitolato *La gente gente*, il narratore dà conto di una serie di sondaggi, prima fatti in proprio interrogando i tassisti che lo accompagnano in quei giorni per la città, e poi recandosi da un amico che dirige uno dei tre principali istituti di sondaggi russi. Ecco, la sensazione di quasi unanimità si sfalda di fronte alla penetrazione della propaganda russa che divide in tre parti la popolazione, a partire proprio dai tassisti, più concreti e reali dei numeri statistici. Stando a quanto dicono i tassisti: un terzo non risponde per paura; un terzo dice «quale guerra? Guardi che bel tempo, la gente gira all’aria aperta, passeggia, si diverte, fa shopping, ma lei lo sa cos’è una guerra, ha mai sentito parlare di Stalingrado?» (p. vi); un terzo, un terzo cospicuo, aggiunge Carrère, pensa invece che Putin fa del suo meglio per salvare il mondo». Non molto diversi sono poi i sondaggi ufficiali.

In questo contesto anche la reazione del narratore si muove su due piani: da un lato insiste più e più volte sulla possibile imminente fine del mondo⁹, dall'altro sottolinea la follia di Putin e dei russi che lo seguono¹⁰. Anche qui ritornano tutto sommato i due poli della tragedia e della farsa (dando a farsa naturalmente un'accezione ampia).

3. Il fatto di trovarsi a Mosca allo scoppio del conflitto comporta per Carrère la necessità di partire dai fatti¹¹, ma quei fatti sono costantemente messi in dubbio dalle "finzioni" o meglio dalla manipolazione della propaganda. Grazie agli strumenti della letteratura, e in particolare alle figure di ripetizione che collegano a distanza singoli elementi testuali, il narratore-reporter pur nell'immediatezza del momento, mette in campo una strategia duplice che punta da un lato a una finzionalizzazione dei fatti, e in particolare delle storie, e dall'altro a registrare la forza fattuale a cui riescono a giungere le "finzioni" o manipolazioni della propaganda.

Guardare a questo processo dal di fuori, con lo sguardo dell'Occidentale, comporta l'esperienza di uno spaesamento che accresce l'angoscia e il senso del pericolo. Ed è questa anche l'esperienza del lettore, al di qua di quella che sembra costituirsi sempre più come una nuova, più ristretta e asfittica, cortina di ferro.

⁹ Si vedano questi esempi: «questo articolo che dovrebbe uscire la settimana prossima e non solo nessuno sa che aspetto avrà il mondo la settimana prossima, ma nemmeno se esisterà una settimana prossima» (p. II); «Non lo sapevamo, ma tutto questo poteva scomparire. Tutto questo sta scomparendo» (p. II); «Michail e Anna partiranno per Tel Aviv il 10 marzo (precauzioni per l'uso: sempre che ci sia un 10 marzo)» (p. v); «vado ad aspettare la fine del mondo nella Ciuvascia [...] al momento la fine del mondo non è arrivata, o non ancora» (p. v); «Quando leggerete questo articolo, ammesso che siate ancora lì per poterlo leggere» (p. VI).

¹⁰ «Molti francesi come me sono perfettamente capaci di distinguere, innanzitutto fra i russi e il loro presidente impazzito e poi fra i russi che sostengono il loro presidente impazzito e quelli spaventati dalla sua follia» (p. II); «Questo è un paese di matti e quel che sta succedendo è roba da matti» (p. VI); Putin «È completamente solo, pensiamo, è impazzito» (p. VII).

¹¹ E non dalle opinioni e dai pregiudizi come avviene nel reportage *A Calais*.

GIULIA MARZIALI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

UNA PROSPETTIVA CRITICA ASIMMETRICA:
L'ABUSIVO TRA CRONACA E FINZIONE

Il contributo intende riflettere su L'abusivo (2001) di Antonio Franchini e in particolare su come il racconto dell'omicidio di Giancarlo Siani sia contaminato da ricordi e stati d'animo dell'autore-narratore, suo amico e collega. Si tratta di una scrittura dalla natura ibrida, annoverabile nella categoria del journalistic novel, che non solo denuncia il malaffare, ma volge anche lo sguardo verso la finzione letteraria. L'analisi qui proposta ha quindi l'obiettivo di mettere in luce come la narrazione superi la cronaca, restituendo una visione più intima e soggettiva sulle personalità e sugli ambienti della Napoli di fine Novecento.

Ho raccolto per anni ritagli di giornale. Hanno fatto in tempo a ingiallire. Ho intervistato persone e ascoltato ipotesi che hanno fatto in tempo a essere superate. Quel che personalmente ricordavo ha fatto in tempo a impallidire. La motivazione che mi spingeva ha fatto in tempo a cambiare tante di quelle volte. A esserci se non c'era, a esserci più fortemente se non c'era abbastanza, a ravvivarsi e affievolirsi, come l'umore, la salute, la voglia e la sazietà di vivere. Ha cominciato a esistere come spesso succede alle cose di esistere, per studio, per volontà, per destino. Ciò che cercavo ha avuto tutto il tempo di confondersi con ciò che sono¹.

Siamo nella prima parte de *L'abusivo*; il passo citato permette di osservare come Antonio Franchini, nel ripercorrere «il caso Siani»², si cimenti in un'operazione letteraria di più ampio respiro dove le digressioni autobiografiche esibiscono la fusione tra fiction e nonfiction, tra giornalismo e letteratura.

¹ A. FRANCHINI, *L'abusivo* [2001], Feltrinelli, Milano 2020, p. 60.

² Ivi, p. 79.

Il *fil rouge* del romanzo risiede nel rapporto viscerale e conflittuale che lega l'autore al capoluogo campano e al territorio circostante, da cui prende le distanze negli anni Ottanta per trasferirsi a Milano e dedicarsi alla revisione di un'enciclopedia³. I luoghi dell'infanzia e della giovinezza, anche i più fatiscanti – nonostante l'affievolimento della memoria e «l'ideale della tabula rasa»⁴ – inducono lo scrittore a una loro rivalutazione introspettiva:

Quando in un luogo ci hai vissuto a lungo, e te ne vai, puoi conservarne impressioni più false di uno che ci sia stato una volta sola e di passaggio. Perché succede che nei luoghi in cui vivi le cose non le vedi, le assorbi, le mandi giù con tutte le incrostazioni che forse stanno dentro di te, non dentro alle cose [...]
Ma se ancora resti attaccato a un luogo che per libera scelta o volere del destino ti lasceresti dietro le spalle, è perché qualcosa ti costringe⁵.

Se Antonio Franchini si allontana dalla città natale, nel tentativo vano di porre una distanza fisica ed emotiva nei confronti del sogno giovanile di diventare giornalista, Giancarlo Siani al contrario pervade il paesaggio urbano e provinciale dando prova di un profondo radicamento che – per ricorrere all'efficace formula di Edward Said – «nasce e cresce su una condizione di estraneità»⁶. Nel raccontare le complessità di Torre Annunziata e di Napoli, Siani mette in atto la sua convinta e ostentata resistenza nei riguardi dei lati oscuri della società, indagando i collegamenti tra politica e criminalità locale e credendo fortemente nella libertà di stampa e nell'impegno civile.

Nel 1985, l'anno della sua tragica scomparsa, Siani era un cronista praticante di ventisei anni che aveva da poco ottenuto un contratto di sostituzione estiva per la redazione centrale de «Il Mattino», diretto da Pasquale Nonno⁷. Precedentemente aveva ricoperto il ruolo di corrispondente da Torre Annunziata per la redazione distaccata di Castellammare di Stabia dando prova di coraggio e professionalità nel denunciare senza timore e oculutezza gli ambienti della camorra e le dinamiche interne ai clan della zona.

³ Come noto nel 1991 Antonio Franchini verrà assunto come curatore editoriale della narrativa italiana di Mondadori.

⁴ A. FRANCHINI, *L'abusivo* cit., p. 16.

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. SAID, *Cultura e imperialismo: Letteratura e consenso nel progetto culturale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998, p. 364.

⁷ Giancarlo Siani inizia la collaborazione con «Il Mattino» nel 1980, sotto la direzione di Roberto Ciuni, nel 1985 la direzione viene affidata a Pasquale Nonno.

Franchini ripercorre in modo originale le fasi principali della vicenda: dall'omicidio alle inchieste giudiziarie, arrivando all'arresto dei mandanti del crimine, i fratelli Lorenzo e Angelo Nuvoletta con l'aiuto di Luigi Baccante, e degli esecutori materiali, Ciro Cappuccio e Armando Del Core, riconosciuti colpevoli e condannati all'ergastolo⁸.

La narrazione in prima persona non appare lineare, non segue un ordine cronologico e una suddivisione in capitoli in quanto alterna le molteplici testimonianze degli intervistati – colleghi, amici e parenti di Siani⁹ – con il racconto della storia familiare dello stesso autore. Si delinea un intreccio polifonico volto a mettere in luce l'atmosfera del tempo, o meglio la condizione di precarietà esistenziale che connota parte dei mestieri napoletani e – in particolare – la generazione degli aspiranti giornalisti. Quest'ultimo aspetto trova conferma nelle prime pagine del volume dedicate ad alcune considerazioni di carattere sociologico sul significato più profondo del titolo e dell'intero romanzo:

Gli abusivi per antonomasia a Napoli erano, e credo siano ancora, legati tutti al mondo dei trasporti: tassisti e parcheggiatori senza licenza, e autisti di pullman scassati che nei giorni di sciopero circolavano sulle stesse tratte delle linee regolari [...]

L'ironia stava a sottolineare che anche il più normale, il meno appetibile dei mestieri a Napoli non si poteva fare senza raccomandazioni, patteggiamenti, accordi ulteriori e particolarità sue proprie.

Oppure da abusivi¹⁰.

Franchini nel condurre il lettore al resoconto giornalistico dell'efferata uccisione di Giancarlo Siani, avvenuta la sera del 23 settembre 1985 nel quartiere del Vomero per mano di due killer della camorra, enfatizza il contesto di riferimento, sulla cui importanza si è già soffermata Stefania Ricciardi rimandando all'«accezione sciasiana di “desertificazione ideologica e sociale”»¹¹.

Il contesto, inteso come metafora del Potere, rappresenta il deterioramento che affligge da tempo la dimensione politica respingendo chi vi si imbatte e infondendo uno stato d'animo di insicurezza e amarezza. Napoli,

⁸ Come noto il boss Valentino Gionta è stato prosciolto da ogni accusa.

⁹ Tra i testimoni più rilevanti si annoverano: Enzo Perez De Vera, firma autorevole de «Il Mattino», Amato Lamberti, sociologo, politico e fondatore dell'Osservatorio sull'Illegalità e la Camorra, e Paolo Siani, medico e fratello di Giancarlo.

¹⁰ A. FRANCHINI, *L'abusivo* cit., p. 7.

¹¹ S. RICCIARDI, *Gli artefici della non-fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Transeuropa, Ancona 2011, p. 82.

nella sua consolidata immagine di «ventre»¹², ospita al suo interno realtà poliedriche che si articolano nella contaminazione tra differenti spazi sociali e spazi urbani. Si delinea «la giustapposizione di due mondi, o città, che coesistono ma si ignorano o meglio si guardano, nonostante la prossimità, da una distanza insuperabile»¹³.

In questa ottica Franchini ribadisce la propria appartenenza alla borghesia napoletana del Vomero, quartiere-simbolo della città “legittima”, vicina ma diversa dalla città “altra” – collocata al di sotto del Vomero – ma non per questo meno implicata nelle dinamiche della malavita napoletana. Secondo l’analisi di Ricciardi, la rivendicazione dell’autore – nei riguardi di luoghi benestanti ma affini alla criminalità organizzata – rientra in una precisa strategia: quella di conferire maggior fascino e interesse al materiale comprovabile su cui si fonda la verosimiglianza del testo.

Il capoluogo campano – come lo stesso Siani – sembra avere «la morte scritta nel suo Dna»¹⁴ e non svolge la semplice funzione di quinta scenica, ma si pone come spazio liminale, che se da un lato allontana Franchini, dall’altro tiene a sé Giancarlo Siani, spinto dalla propensione a scavare nelle zone d’ombra, conferendo visibilità agli spazi illegittimi. Si tratta infatti di un giornalismo vissuto in strada, nei bassifondi, alla ricerca di prove che possano dar forma ad analisi e congetture sul riciclaggio di denaro sporco e sulle corrotte gare di appalto per la ricostruzione edilizia successiva al terremoto dell’Irpinia¹⁵.

È interessante inoltre constatare come i ritorni in città da parte dell’autore-narratore siano segnati dalla lettura smaniosa e in parte invidiosa degli articoli firmati dall’amico conterraneo sul quotidiano partenopeo, assistendo alla sua crescita professionale e all’affinamento della sua scrittura:

Così, da lontano, seguì le evoluzioni del corpo della firma di Giancarlo; la vidi minuscola, in calce alla dicitura «ha collaborato:», messa tra parentesi sotto un’altra più grande, la sospettai sotto a una sigla, la vidi eclissarsi e riapparire. La vidi occuparsi di giovani e poi di altro. Era la firma dei miei ritorni a casa, un sigillo delle estati¹⁶.

¹² M. SERAO, *Il ventre di Napoli* [1884], Rizzoli, Milano 2012.

¹³ A. DAL LAGO, E. QUADRELLI, *La città e le ombre. Crimini, criminali e cittadino*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 13.

¹⁴ A. FRANCHINI, *L’abusivo* cit., p. 200.

¹⁵ Nel decennio 1970-1980 si sono susseguite numerose guerre di camorra nate dalla contrapposizione tra la Nuova Famiglia e la Nuova Camorra Organizzata di Raffaele Cutolo. Un ulteriore elemento da tenere in considerazione è rappresentato dal terremoto del 23 novembre 1980 nell’Irpinia e i conseguenti investimenti per la ricostruzione.

¹⁶ A. FRANCHINI, *L’abusivo* cit., pp. 35-36.

L'impianto realistico viene quindi filtrato dal punto di vista dello scrittore che mette in luce, secondo Gianluigi Simonetti, «da un lato lo sforzo documentario, dall'altro lo schema dell'autofiction»¹⁷.

L'abusivo si rivela un testo poliedrico, un magma narrativo alquanto composito e difforme, costituito da articoli di giornale, interviste, atti giudiziari, ricordi personali e incursioni meta-letterarie. In merito a quest'ultimo aspetto, la narrativa di Franchini si pone come pratica ermeneutica nel tentativo di conoscere sé stessi e il proprio destino riflettendo sulle funzioni e sulle conseguenze della scrittura, sull'eventuale dolore che può arrecare a sé stessi e agli altri. A tal proposito, sono significative le domande che l'autore si pone – nella prima metà del libro – sul valore della finzione letteraria in relazione al mondo empirico:

Nella letteratura [...] ogni preoccupazione di verosimiglianza, di debito nei confronti della realtà, è una preoccupazione stupida, infondata, se non è persino testimonianza di una visione ingenua, incapace di distacco. Eppure.

Ma che cosa succede, mi chiedevo, se io dovessi scrivere della realtà perché questo è il mio compito, il mio dovere, ciò che il lettore si aspetta da me? Che succede se io devo informare, raccontare, dando a ognuno il suo proprio, unico, inconfondibile nome? Che succede se mi devo esporre [...]? Che cos'è questo esporsi con le proprie parole fino al rischio personale?¹⁸

È evidente qui l'allusione all'epilogo del giovane cronista, assassinato «per aver scritto e per non essersi accorto, per non aver capito fino in fondo che cosa stava scrivendo»¹⁹. La condanna a morte viene sancita da un articolo in particolare – riportato per esteso da Franchini – uscito per «Il Mattino» il 10 giugno 1985 con il titolo «camorra: gli equilibri del dopo-Gionta»²⁰, dove Siani dichiara apertamente che l'arresto del boss Valentino Gionta si era potuto verificare grazie all'aiuto del clan dei Nuvoletta «per condurre una pace separata»²¹ con la famiglia dei Bardellino. Sono affermazioni oltraggiose per «il codice mafioso»²² che, se fossero rimaste impunte, avrebbero portato a una guerra di sangue tra le diverse fazioni della criminalità organizzata di Torre Annunziata.

Ciò che più colpisce è l'interrogativo martellante di Franchini riguardo all'effettiva minaccia percepita e attribuita dalle famiglie camorristiche agli

¹⁷ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante*, il Mulino, Bologna 2018, p. 85.

¹⁸ A. FRANCHINI, *L'abusivo* cit., pp. 80-81.

¹⁹ Ivi, p. 144.

²⁰ Ivi, p. 145.

²¹ Ivi, p. 147.

²² *Ibidem*.

articoli di Siani: «uomini più abituati a trattare affari [...] ad ammazzare che a leggere, che cosa potevano leggere di tanto minaccioso?»²³.

La narrazione è caratterizzata da un uso ricorsivo di frasi interrogative che se da un lato sembrano conferire maggior *suspense*, mettendo in luce i segmenti concettuali più rilevanti, dall'altro contribuiscono a creare un flusso di coscienza volto a indagare l'animo umano nelle sue paure e incertezze. Similmente a quanto avviene in un piano sequenza cinematografico, dove si alternano immagini prive di relazioni di simultaneità, non si può non prestare attenzione a come Franchini interponga alla storia di Siani – rovesciando il registro e cambiando il linguaggio – episodi e aneddoti del proprio passato. Si tratta di spaccati di storia familiare, di vita quotidiana, dove ricorre l'uso di termini ed espressioni in dialetto napoletano che conferiscono al racconto un senso più profondo di appartenenza e radicamento alla cultura e città di Napoli, rimandando alla sfera psicologica e affettiva dell'autore.

Franchini rievoca con ironia la convivenza con sua madre, con la nonna materna esuberante e folcloristica, soprannominata il «Locusto»²⁴, e con lo zio Rino, flemmatico e indolente; tra quest'ultimi due ricorrono gare di competizione, scontri verbali, scatti di gelosia nel contendersi le attenzioni della figlia-nipote:

«Sei visto?» mi diceva il Locusto chiamandomi da parte. «Che è successo dentro a questa casa dopo la morte di tuo padre? È tutta colpa di chillu (zio Rino) che la 'nzolfa (aizza), perché vuole essere accudito isso, che pure tiene ottantaquattro anni. Quest'è. Piango notte e giorno. La vita è una continua lotta. Ma 'o cavallo che cchiù si lustra e chillu cade! E a me mi fanno fa' la morta viva. Pe' loro so' morta... E invece so' viva!»²⁵.

La lotta – in casa e sul lavoro – e la morte sono i temi ricorrenti dell'intera opera, verso cui Franchini mostra un atteggiamento a tratti passivo e rassegnato e nel suo sentirsi ancora prigioniero della città di Napoli può trovare rifugio solo nella finzione letteraria.

Affiora in modo significativo il connubio tra immaginazione e verosimile, in un assemblaggio narrativo costituito da numerosi e differenti tasselli che decostruiscono il racconto ufficiale della figura di Giancarlo Siani e della sua scomparsa prematura, nella volontà di conferire – attraverso un prolungamento sul presente – un nuovo assetto al «disordine di vivo»²⁶ dello stesso autore.

²³ Ivi, p. 145.

²⁴ Ivi, p. 18.

²⁵ Ivi, p. 27.

²⁶ Ivi, p. 128.

L'abusivo – prendendo in prestito le parole di Gianluigi Simonetti – è «un libro esemplare degli anni Zero»²⁷ e Antonio Franchini appartiene a quella generazione di scrittori del Sud Italia che si è distinta, dagli intellettuali napoletani del secondo dopoguerra, nel descrivere un Meridione teso a rielaborare, secondo l'osservazione di Giovanna De Angelis, «la propria precarietà e le proprie tragedie senza compiacimenti [...] in modo asciutto, feroce, consapevole»²⁸.

²⁷ G. SIMONETTI, *La letteratura circostante* cit., p. 87.

²⁸ G. DE ANGELIS, *Lo spazio bianco*, postfazione in M. BRAUCCI, G. CALACIURA, G. CAPPELLI, D. DE SILVA, A. FRANCHINI, D. MORGANTI, *Disertori del Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino 2000, p. 211.

PAOLA PONTI
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

COME IL MARE IN UN BICCHIERE
DI CHIARA GAMBERALE E LA NARRAZIONE
DEL PRIMO CONFINAMENTO

*Nella prima metà del 2020, l'aggiornamento sulla pandemia offerto da telegiornali, quotidiani e social media ha rappresentato una pratica condivisa, con la quale anche la scrittura letteraria si è ampiamente misurata. Il divario tra i notiziari offerti dai mezzi di comunicazione e il vissuto del confinamento ha spinto molti scrittori a elaborare una prima risposta all'emergenza, che in molti casi ha dato vita a racconti diversi e paralleli rispetto a quello mediatico. Dopo una breve disamina di alcuni testi narrativi scritti nella primavera 2020 e del loro stretto rapporto con i mezzi di informazione, si è preso in esame il caso di *Come il mare in un bicchiere* di Chiara Gamberale (Feltrinelli, 2020). L'autrice non ha inteso stendere un semplice diario dei giorni del lockdown, quanto riflettere su «un protocollo di autodifesa psicologica ed emotiva» in vista del ritorno alla normalità. Il saggio si sofferma in particolare sull'alternanza tra testimonianza privata e citazioni tratte dai notiziari e dai giornali, sull'origine e il criterio di scelta delle fonti citate e sulla loro funzione strutturale all'interno del «quaderno» di quarantena.*

Nonostante le numerose avvisaglie, l'esperienza della recente pandemia da Sars-CoV-2 ha preso avvio in modo trasversale e condiviso solo con i decreti dell'8 e poi del 9 marzo 2020, quando le *Misure urgenti di contenimento del contagio sull'intero territorio nazionale* hanno dato inizio a una rigorosa fase di restrizioni. A partire dalla Dichiarazione dello Stato di emergenza del 31 gennaio, e poi a ritmo crescente tra la fine di febbraio e i primi giorni di marzo (il 23 e il 25 febbraio, il 1° e il 4 marzo), in Italia si sono avvicendati una serie di provvedimenti volti a limitare il diffondersi del contagio¹. Si deve però alle disposizioni del 9 marzo 2020 la presa d'atto che la pandemia

¹ Per una indicazione puntuale dei provvedimenti governativi, si veda sul sito "Governo italiano. Presidenza del Consiglio dei Ministri": *Coronavirus, le misure adottate del Governo*, <https://www.sitiarcheologici.palazzochigi.it/www.governo.it/febbraio%202021/it/coronavirus-misure-del-governo.html>.

si sarebbe imposta nella quotidianità di tutti i cittadini, condizionandola e modificandola profondamente.

Un aspetto che caratterizza fin da subito questa fase iniziale della COVID-19 è il dialogo tra la narrazione pubblica del contagio e quella privata della quarantena. In questo contesto, la televisione è stata considerata un vero e proprio «sismografo della crisi», che ha articolato gli aggiornamenti sull'epidemia in tre momenti essenziali: con la scoperta dei primi casi a Codogno e a Vo' Euganeo (21 febbraio-8 marzo circa) approdano in TV le notizie relative alla COVID-19, che vedono contrapporsi in modo abbastanza equilibrato il fronte dell'«allarmismo» e quello della «sotto-valutazione»; le prime settimane del *lockdown* (dal 9 marzo fino alla fine di marzo) segnano, invece, il prevalere dell'isotopia della guerra al virus e il richiamo a una «comunità immaginata» disposta a combatterlo; infine, dai primi di aprile al 4 maggio (inizio della cosiddetta Fase 2), si privilegiano temi di natura economica relativi alla ripresa e alle sue criticità². Anche i quotidiani adottano una retorica precisa per raccontare il primo e più severo confinamento, passando da un avvio incentrato sul virus come nemico da sconfiggere – siamo, secondo la ricostruzione di Orlando Paris, nel periodo dal 12 al 23 marzo – a un successivo periodo in cui si abbandonano i toni più emotivi. L'attenzione si focalizza infatti sul tema del ritorno alla normalità, nonostante il numero dei contagi e quello dei pazienti in terapia fossero ancora molto alti.

In questi mesi, quindi, l'aggiornamento quotidiano sulla pandemia è stato un elemento costante, con il quale anche la scrittura letteraria ha inevitabilmente dovuto fare i conti. La dialettica tra i notiziari offerti dai mezzi di comunicazione e l'esperienza personale e quotidiana della quarantena ha spinto molti scrittori a elaborare una risposta, necessariamente provvisoria e parziale, che restituisse una lettura dell'emergenza parallela e concomitante a quella mediatica. Il confinamento della primavera 2020 si presenta quindi come un «tempo sospeso», secondo la definizione di Giuseppe Lupo, nel quale la volontà di testimoniare l'esperienza del *lockdown* “in presa diretta” ha messo in stretto contatto l'informazione fornita dai giornalisti e la narrazione elaborata dai romanzieri: la prima appare legata al racconto della pandemia come evento esterno e collettivo, mentre la seconda si configura perlopiù come un'esperienza privata e domestica.

² M. SCAGLIONI, *Il virus sullo schermo. Il “sismografo” televisivo e la mediazione della crisi*, in M. SALA, M. SCAGLIONI (a cura di), *L'altro virus. Comunicazione e disinformazione al tempo del Covid-19*, Vita & Pensiero, Milano 2020, pp. 21-29; a proposito del racconto pubblico della pandemia incentrato sull'isotopia della guerra, si veda O. PARIS, *La guerra al virus: la pandemia nel discorso pubblico*, in «Cultura & Comunicazione», XI (2021), n. 18, pp. 19-29; L. DI PACE, R. PANNAIN, *Il frame bellico nella comunicazione istituzionale sulla pandemia da coronavirus*, in «Laboratorio ISPF», XVII (2020), n. 12, pp. 2-32, http://www.ispf-lab.cnr.it/2020_DPL.pdf.

Per introdurre un esempio rappresentativo del legame tra testimonianza del confinamento e informazione mediatica nei mesi iniziali del 2020, andrà brevemente accennato ad alcuni volumi di scrittori, la cui genesi è strettamente legata ai quotidiani, alle informazioni televisive (telegiornali, trasmissioni di attualità) o alle piattaforme social. Varie cronache, per esempio, nascono da articoli di giornale usciti a cadenza regolare e riuniti in un unico volume dopo la fine delle restrizioni. Si pensi, per esempio, a *Sine die. Cronaca del confinamento*³ di Éric Chevillard, i cui capitoli appaiono su «Le Monde» e poi sul blog *L'Autofictif* dal 19 marzo e al 12 maggio 2020, per confluire in un libro dato alle stampe per i tipi di Prehistorica nel maggio 2020; oppure a *I giorni dell'emergenza. Diario di un tempo sospeso*⁴ di Giuseppe Lupo (2020), dove i contributi firmati a cadenza regolare per «Il Sole 24 ore» dal 6 marzo al 6 aprile 2020 diventano una sorta di libro-diario pubblico. Anche i *social network* e i servizi di microblogging hanno ospitato la fase avantestuale di volumi concepiti ex-post, come accade, a livello internazionale, a un vero e proprio caso letterario, *Wuhan. Diari da una città chiusa* (2020) di Fang Fang, che è stato tradotto in molte lingue. Quest'ultimo esempio interessa per due motivi: innanzitutto, la natura privata della scrittura diaristica perde i suoi connotati più usuali per assumere, come nota Michael Berry, quelli della «piattaforma di incontro», dell'«opera aperta in formato digitale», capace di raggiungere i lettori, di interagire con loro e di diventare un punto di riferimento, quasi un controcanto rispetto alla sovrabbondante offerta mediatica. In secondo luogo, il volume di Fang Fang mostra l'autorevolezza riconosciuta alle parole di uno scrittore e la sua capacità di interagire, soppesare, discutere le notizie via via offerte dai media, mettendole in rapporto alla propria esperienza personale: «La Cina ha [...] una marea di canali televisivi satellitari, giornali, siti web e media controllati dallo Stato: eppure, in qualche modo, la solitaria figura di Fang Fang si è imposta in questo caotico mare di comunicazioni, affermandosi come *la voce di Wuhan*»⁵.

Questo passaggio coglie una funzione comune a molte testimonianze degli scrittori sul primo confinamento, quella cioè di rappresentare una forma di mediazione tra l'evento pandemico generale e il vissuto domestico della quarantena. Anche la scrittura letteraria, infatti, ha dovuto posizionarsi rispetto a una pluralità di voci dall'effetto talora confusivo e destabilizzante⁶,

³ É. CHEVILLARD, *Sine die. Cronaca del confinamento*, Prehistorica, Valeggio sul Mincio 2020.

⁴ G. LUPO, *I giorni dell'emergenza. Diario di un tempo sospeso*, Il Sole 24 ore, Milano 2020.

⁵ M. BERRY, *Postfazione* a FANG FANG, *Wuhan. Diari da una città chiusa*, Rizzoli, Milano 2020, p. 390.

⁶ Cfr. L. LOBACCARO, *Narrazioni in tempo di pandemia: le storie come "possesso perenne"*, in «E/C», XV (2021), n. 32, pp. 94-101, a p. 96.

cercando di trovare un proprio accordo: possiamo dire che, in diversi casi, ha assunto un ruolo di filtro critico e di ponte tra le notizie provenienti dal mondo dell'informazione e il racconto privato della quarantena. Alcune delle pagine letterarie scritte in relazione al primo *lockdown* si sono così costruite sul dialogo tra queste due dimensioni parallele, sul tentativo cioè di coniugare la cronaca giornalistica e televisiva – per molti rimasta l'unico contatto con il mondo esterno – e quella domestica che, va ricordato, rappresenta un filone distintivo e fiorente della letteratura nata durante la pandemia⁷.

In relazione a queste premesse, abbiamo scelto di prendere in esame il «quaderno» del confinamento di Chiara Gamberale, *Come il mare in un bicchiere* (2020)⁸, pubblicato poco dopo il termine del primo *lockdown*. Il breve libro appare infatti strutturato secondo un duplice piano narrativo, teso a legare lo spazio privato in cui si colloca la scrittrice a punti di vista 'esterni', resi accessibili perlopiù tramite i giornali, la televisione o i *social media*. Andrà precisato che Gamberale non mette in primo piano la propria esperienza di scrittrice, giornalista o autrice radiofonica e televisiva, ma intende dare voce alla condizione di chi, come lei, ha dovuto affrontare il distanziamento sociale convivendo, in modo conclamato o latente, con una condizione di disagio psichico e con la necessità di un supporto di tipo psicoterapeutico e farmacologico. Per questo, l'antitesi tra la dimensione *intra* ed *extra moenia* – e quindi tra racconto personale e mediatico – viene declinata in rapporto a uno stato di fragilità, espresso dai termini «Dentro di testa» o «smarginatura» (da *L'amica geniale* di Elena Ferrante). Anche per queste ragioni, la narratrice dichiara esplicitamente di avere lo stesso nome, cognome ed età dell'autrice del libro («Chiara Gamberale, nata il 27 aprile di quarantatré anni fa»), afferma di volersi esporre in prima persona e di non ricorrere a un personaggio di invenzione: «Sto scrivendo senza l'armatura di una storia dentro cui nascondermi»⁹.

Questo proposito di offrire una testimonianza molto prossima alla condizione reale della scrittrice si coniuga con l'intento di superare il perimetro soggettivo dell'esperienza della quarantena e il suo potenziale ripiegamento solipsistico. Appare pertanto significativo che il libro metta strutturalmente in evidenza il legame vicendevole tra il racconto del vissuto domestico (in tondo) e altri testi di provenienza eterogenea (in corsivo): i vari capitoli, infatti, sono introdotti da alcuni passi in corsivo che scandiscono la «riflessione» dell'io narrante, intercalandola a voci lasciate anonime e prive di indicazioni

⁷ Cfr. P. PONTI, «Godere dalla riva dell'altrui naufragio». Sulla narrativa italiana del primo confinamento, in C. CREMONINI, P. FRARE, P. PONTI, D. ZARDIN, *Le pandemie in Italia tra cronaca, letteratura e storia*, a cura di M. Cutrì, Marcianum Press, Venezia 2023, pp. 299-350.

⁸ C. GAMBERALE, *Come il mare in un bicchiere*, Feltrinelli, Milano 2020.

⁹ Ivi, p. 91.

cronologiche esplicite. Si tratta di segmenti di diversa origine e natura, perlopiù tratti dai notiziari televisivi o dalle pagine dei quotidiani, che, a una prima lettura, sembrano riproporre semplicemente la pluralità eterogenea di discorsi diffusi a livello mediatico nella primavera 2020 (post su Facebook o Instagram, pagine di giornale, discorsi di politici veicolati dal telegiornale, libri). La funzione di questa cornice, in realtà, è di innestare sul racconto individuale del confinamento una prospettiva molteplice e non univocamente focalizzata, che è a grandi linee riconducibile ai tre filoni principali della pandemia come evento pubblico¹⁰: quello emergenziale, rappresentato, per esempio, dal richiamo delle parole del Presidente del Consiglio o di papa Francesco¹¹; quello domestico, presente, oltre che nel «quaderno» personale dell'autrice, anche in alcuni *post* di personaggi noti (e non solo)¹²; e infine, il filone utopico o prospettico, legato alle riflessioni sul mondo post-pandemico comuni a vari articoli di Alessandro Baricco, David Grossman, Emanuele Trevi e altri¹³. Prendendo in esame alcuni di questi passaggi è quindi possibile comprendere meglio la finalità della scelta di inframezzare il personale «quaderno» della quarantena con parole di personaggi pubblici.

La frase in corsivo «*Rimaniamo distanti oggi per abbracciarci forte domani*», che apre a mo' di titolo il IV segmento narrativo del libro, è tratta dalle dichiarazioni del Presidente del Consiglio durante la conferenza stampa dell'11 marzo 2020. Per quanto la fonte non sia esplicitata, ci si avvede subito che si tratta di un passaggio simbolico molto forte, nel quale l'impegno solidale e responsabile di tutti viene indicato come l'unica possibilità di superamento dell'emergenza. Sia che il lettore individui autonomamente il legame con il discorso di Giuseppe Conte sia che, semplicemente, si limiti a leggere la citazione quale parte integrante del testo di Gamberale, non gli sarà difficile cogliere

¹⁰ Si rimanda all'articolo M. PEDRONI, *Narrazioni virali. Decostruire (e ricostruire) il racconto dell'emergenza coronavirus*, in «Mediascapes Journal», (2020), n. 15, pp. 25-41 (online).

¹¹ C. GAMBERALE, *Come il mare in un bicchiere* cit., p. 25 (per il filone emergenziale e per la conferenza stampa di Conte, <https://www.youtube.com/watch?v=XK43oKRNfQs>; per le parole di papa Francesco, cfr. nota 15).

¹² Per il filone domestico, cfr., per fare un solo esempio, il post di M. Hunziker per la festa del papà, <https://dilei.it/wp-content/uploads/sites/3/2020/03/michelle-hunziker.jpg?w=786&strip=all&quality=90>; C. GAMBERALE, *Come il mare in un bicchiere* cit., p. 42.

¹³ I passi citati sono tratti, per esempio, da A. BARICCO, *Virus, è arrivato il momento dell'audacia*, in «Robinson - la Repubblica», 25 marzo 2020, https://www.repubblica.it/robinson/2020/03/25/news/virus_e_arrivato_il_momento_dell_audacia-300809560/; si veda anche D. GROSSMAN, *Dopo la peste, torneremo a essere umani*, in «Robinson - la Repubblica», 19 marzo 2020, https://www.repubblica.it/robinson/2020/03/19/news/dopo_la_peste_torneremo_a_essere_umani-300809228/; E. TREVI, *L'addio a mia madre nei giorni del lutto senza i funerali*, in «7 - Corriere della Sera», 3 aprile 2020, https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/20_aprile_03/emanuele-trevi-l-addio-mia-madre-giorni-lutto-senza-funerali-9c4a0d88-736a-11ea-bc49-338bb9c7b205.shtml; C. GAMBERALE, *Come il mare in un bicchiere* cit., rispettivamente alle pp. 89, 32 e 104.

come il racconto del confinamento sia in linea con le direttive più generali del Governo: oltre a essere situabile all'inizio del *lockdown*, e quindi a suggerire un'implicita scansione cronologica, la breve frase indica anche un punto di vista sul periodo delle restrizioni, che viene inteso come un sacrificio indispensabile ma transitorio. È infatti significativo che Gamberale non accenni affatto ai pareri critici sulla quarantena, espressi proprio nelle stesse ore del discorso di Conte. Si pensi, per fare un solo esempio, all'intervento *Contagio*, anch'esso dell'11 marzo 2020, nel quale Giorgio Agamben aveva correlato l'obbligo del distanziamento sociale a una «degenerazione dei rapporti fra gli uomini» e al rischio che «le macchine sostituiscano ogni contatto»¹⁴.

Altri passi si soffermano sul rapporto causale tra il confinamento e le criticità della vita pre-pandemica, alla quale il libro dedica un'attenzione sensibile anche in rapporto alla condizione di sofferenza psichica della scrittrice. Particolarmente significativa è la frase «*Pensavamo di vivere sani in un mondo malato*» che, pur lasciata priva di indicazioni di riferimento, si può facilmente ricollegare a uno snodo della *Pregghiera speciale per l'emergenza sanitaria*, tenuta da papa Francesco il 27 marzo 2020 in piazza San Pietro¹⁵. La frase tocca un tema diffusissimo nelle pubblicazioni letterarie sulla pandemia, che riguarda non tanto le difficoltà contingenti della COVID-19, quanto quelle croniche della cosiddetta vita normale. Se, dal segmento citato, il lettore risalisse all'intero intervento di papa Francesco, avrebbe modo di contestualizzarlo nell'alveo di una critica molto dura nei confronti di un consumismo frenetico, sordo alle disuguaglianze sociali e incline a uno sfruttamento impietoso del pianeta. Mentre richiamano a una visione globale della malattia del mondo, le parole di papa Francesco sembrano convalidare anche il punto di vista soggettivo dell'io narrante che, in più passaggi, associa i ritmi e le pressioni della vita pre-pandemica a un «*violento, perenne assedio*» e utilizza la metafora bellica per descrivere non l'attacco del virus, ma la propria antecedente condizione di malessere interiore. Per questo, nel novero delle citazioni di provenienza mediatica che compongono la cornice del libro, si ventila provocatoriamente anche l'idea di fare della pandemia «uno scenario cronico», secondo l'espressione che Gamberale inserisce per introdurre il capitolo XI, traendola dall'articolo di Alessandro Baricco, *Virus, è arrivato il tempo dell'audacia. Undici cose*

¹⁴ È possibile leggere l'intervento con il titolo *Contagio* nella rubrica online di Giorgio Agamben, *Una voce*, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-contagio>, e poi nel volume: G. AGAMBEN, *A che punto siamo? L'epidemia come politica* [2020], Quodlibet, Macerata 2021, p. 16; ma si veda anche ID., *Riflessioni sulla peste*, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-riflessioni-sulla-peste>, in ID., *A che punto siamo?* cit., pp. 21-22.

¹⁵ Per le parole di Papa Francesco, sempre legate al filone emergenziale (vedi *supra*), cfr. <https://www.rainews.it/archivio-rainews/media/Papa-Pensavamo-rimanere-sempre-sani-in-un-mondo-malato-ora-ti-imploriamo-Svegliati-Signore-8232447d-bf18-4558-ab96-c19fd4465f4b.html>.

che ho capito su questo momento («Robinson - la Repubblica», cit.). Il passo citato nel «quaderno» tende a sottolineare le ricadute potenzialmente positive dell'emergenza pandemica, collegando il punto di vista del singolo a una prospettiva sovraperonale, che appare per alcuni aspetti persino provocatoria: «il patto tra la gente e le élites si rinsalda», afferma Baricco, e così la «disciplina sociale», «ogni individuo si sente responsabilizzato», «cala il livello di litigiosità»¹⁶. Da una parte, il richiamo all'articolo di «Repubblica» conferma la volontà di contrastare una visione puramente allarmistica dell'emergenza; dall'altra, l'auspicio che gli effetti benefici correlati alla pandemia rimangano stabili anche a *lockdown* finito consente alla protagonista di confessare il proprio timore di riprendere la sua vita precedente: «Ho paura che, quando guarirà il mondo, tornerò ad ammalarmi io»¹⁷.

Questi accenni, necessariamente limitati a pochi casi, mettono in luce come l'interazione costante tra il vissuto del confinamento e le notizie o i pareri provenienti dal mondo dell'informazione non venga relegata in una fase avante-stuale, ma sia esibita intenzionalmente come elemento strutturale del volume. Tale cornice, inoltre, è estranea alla volontà di istituire un patto distanziante con le fonti citate, sia esso di natura antifrastica, polemica o ironica (come accade in *Reality* di Giuseppe Genna, 2020 o in *Happydemia* di Giacomo Papi, 2020); al contrario, si privilegiano passi affini al sentire dell'io narrante, lontani dal racconto del contagio secondo l'isotopia della guerra e orientati a comporre un insieme coerente, a cui Gamberale ricorre come supporto per contenere le derive psico-patologiche del confinamento: «quell'Unica Voce che dal Là Fuori, mentre eravamo barricati nelle nostre case, ci invitava a resistere nel Qui Dentro, senza che però diventasse Dentro di Testa»¹⁸. In questo senso, *Come il mare in un bicchiere* rappresenta anche un modello di fruizione *intra moenia* delle fonti giornalistiche e televisive, che vengono volutamente citate senza dettagli bibliografici, in modo da lasciare al lettore la libertà di cercarle autonomamente online. Secondo quanto si invita a fare nel «quaderno», egli potrà a sua volta «ritagliare» e conservare i testi più consoni alla propria esperienza della quarantena. L'alternanza tra le voci domestiche e quelle provenienti dall'esterno dà quindi prova di un approccio dialettico e selettivo dei tanti richiami presenti a livello mediatico: attraverso alcuni interlocutori capaci di «accompagnare i suoi giorni», l'autrice crea un accordo tra la narrazione privata e poche parole pubbliche scelte con cura, fino a comporre un'antologia di passi mirati a fare del confinamento lo spazio di una «resistenza» attiva.

¹⁶ A. BARICCO, *Virus, è arrivato il momento dell'audacia* cit. (si veda anche ID., *Quel che stavamo cercando. 33 frammenti* [2020], Feltrinelli, Milano 2021).

¹⁷ C. GAMBERALE, *Come il mare in un bicchiere* cit., p. 93.

¹⁸ Ivi, pp. 116-117.

MARCO RUSTIONI
(LICEO ARTISTICO “VIRGILIO” DI EMPOLI)

STRADE DELL'IO. SULLA CITTÀ DEI VIVI
DI NICOLA LAGIOIA

*Il saggio intende esaminare alcune caratteristiche del romanzo e stabilire se esistono affinità con *A sangue freddo* di Truman Capote, o più in generale se possa costituire una ripresa dei moduli del new journalism americano. Dal raffronto emergono i tratti di una forma ibrida in cui si mescolano componenti finzionali, (attinte dal noir) ed elementi fattuali. E tuttavia, nello sviluppo della vicenda, Lagioia non manca di esternare la propria posizione e di riconoscere il proprio coinvolgimento emotivo. Ecco perché *La città dei vivi* può essere considerato un testo esemplare su cui riflettere per definire i confini tra i due campi e per indagare la natura conoscitiva del nonfiction novel.*

1. In un'intervista rilasciata alla redazione culturale di *Fanpage* il 19 novembre 2020, Lagioia si sofferma sugli autori che lo hanno influenzato nell'elaborazione del romanzo *La città dei vivi*, con particolare riferimento a quelli che narrano crimini realmente accaduti. La prima parte della risposta è per certi aspetti elusiva e l'autore mostra di voler sfruttare l'occasione per prendere le distanze dal raffronto, del resto prevedibile, con autori che praticano la nonfiction, o ancora fondanti il *nonfiction novel*.

Ovviamente quando si parla di libri come questi vengono tirati in ballo dei grandi maestri della letteratura che hanno fatto cose simili: si è parlato di Truman Capote, *A sangue freddo*, fino a *L'avversario* di Emmanuel Carrère, che in realtà, al di là del fatto di indagare sulla stessa cosa, cioè un omicidio, poi seguono delle strategie narrative molto diverse. [...] In realtà la storia della letteratura italiana ed europea è piena di casi in cui la letteratura indaga la realtà anziché affidarsi alla finzione. *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi che cos'è se non la letteratura che si occupa della realtà? Primo Levi, *Se questo è un uomo*, che cos'è se non un'indagine sul male assoluto del Novecento portata avanti non con gli strumenti dello storico,

o del filosofo, o dell'antropologo, o del sociologo o del politologo ma, appunto, dello scrittore¹.

Si tratta, come anticipato, di un calibrato sviamento. È indubbio, infatti, che *La città dei vivi* mostri con il filone narrativo inaugurato da *A sangue freddo* una parentela che va ben oltre la comune indagine documentaria evocata nell'intervista. Ma è anche vero che il romanzo di Lagioia non ha nulla da spartire con la matrice flaubertiana perseguita da Capote con la sua opera. Più complicato risulta invece il paragone con *L'avversario* di Carrère. Da una parte, infatti, i testi sono accomunati dalla presenza della figura di un narratore-autore che si muove tra i fili del racconto, tanto da apparire come personaggio interno alla vicenda. Dall'altra, diversi sono tanto il modo di tratteggiare questa presenza quanto le finalità ad essa attribuite. Ricostruendo in *Capote, Roman e io* la genesi dell'*Avversario* e spiegando le difficoltà incontrate nella stesura del libro, Carrère dichiara di aver portato a termine l'opera solo quando ha deciso di elaborarla come se fosse un resoconto di ciò che quella storia aveva significato per lui, lontano dall'obiettivo della pubblicazione². L'*impasse* creativa viene dunque superata solo grazie all'allontanamento del progetto, al desiderio di fare i conti con una vicenda di cui l'autore afferma di non volersi più occupare. Le ragioni di Lagioia sono invece inglobate nel *récit* e affidate al narratore, che rammenta il senso di vertigine provato quando ha sentito la notizia dell'omicidio e come questo evento lo abbia spinto a ricordare alcuni episodi della sua vita, episodi nei quali ha rischiato di uccidere una persona o di trovarsi invischiato in situazioni oltremodo degradanti.

Ma cosa sarebbe accaduto se la bottiglia avesse centrato la ragazza?

E se, anziché un'auto parcheggiata, avessi travolto un pedone?

Se in cambio di centomila lire avessi fatto sesso con un vecchio sconosciuto, cosa ne sarebbe stato della mia autostima? Avrei retto? Sarei crollato?

Ecco perché, quando ascoltai la prima volta la notizia dell'omicidio Varani, sentii all'istante qualcosa di familiare. Una scossa elettrica. Naturalmente, la familiarità era meno che parziale. Lanciare una bottiglia da un balcone non era certo prendere a coltellate un altro uomo. Sapevo cosa significava mettere mezzo passo nel cono d'ombra, sapevo che bisognava tirarsi indietro il prima possibile. Ma poi? Cosa succedeva a chi non si fermava, o non riusciva a farlo? Ecco, questo non lo sapevo per niente³.

¹ *La città dei vivi* di Nicola Lagioia: *L'omicidio Varani è il ritorno allo stato di natura*, in «fanpage.it», novembre 2020.

² E. CARRÈRE, *Capote, Roman e io*, in Id., *Propizio è avere ove recarsi*, Adelphi, Milano 2017, pp. 207-213.

³ N. LAGIOIA, *La città dei vivi*, Einaudi, Torino 2020, pp. 277-278.

Che si tratti di un passaggio biografico o autofinzionale poco importa. È significativo invece che l'autore abbia stabilito una vicinanza immediata tra se stesso e l'omicidio, e ciò va ben oltre la strategia distanziante evocata da Carrère e le ragioni di ordine strutturale da lui richiamate. Scrivere del caso Varani significa scandagliare un abisso che può essere solo costeggiato, ma di cui si riconosce la presenza proprio perché appartiene al regno del possibile. Così facendo, gli assassini perdono la connotazione di mostri e il limite tra la violenza dei loro atti e la vita comune si assottiglia. Una tale compromissione, peraltro apertamente dichiarata, sconfinata in una paradossale empatia e induce il lettore ad interrogarsi non solo sulla natura dei fatti, ma su quanto essi possano risultare pericolosamente vicini.

Ecco perché nell'intervista Lagioia parla di differenti strategie narrative. Rispetto alle opere citate l'uso dei materiali testuali, siano essi fattuali o finzionali, è orientato ad altro scopo e con questo intervento vorrei dimostrare che nella *Città dei vivi* viene compiuta una vera e propria erosione del *nonfiction novel* a partire da alcuni indicatori testuali.

2. *La città dei vivi* è la ricostruzione di un eccezionale caso di cronaca nera avvenuto a Roma nel marzo del 2016. Due giovani appartenenti a famiglie agiate, Marco Prato e Manuel Boffo, attirano nella casa di quest'ultimo Luca Varani, una conoscenza di Prato, e lo uccidono con ferocia disumana senza alcun movente specifico (Boffo dichiara al padre il giorno successivo di non saperne il nome e di non sapere cosa lo abbia spinto all'omicidio). Ciò avviene dopo che i due, rinchiusi in casa per tre giorni e in preda ad un delirio psicologico causato dall'uso continuo di cocaina, avevano chiamato più persone per provare a compiere un omicidio, o comunque per dimostrare o per simulare di essere in grado di portare a termine una simile azione. La vicenda giudiziaria si conclude con la condanna a trent'anni di Boffo e con il suicidio di Prato in carcere, due giorni prima dell'inizio del suo processo.

Se questi sono i dati fattuali il destinatario sembrerebbe trovarsi di fronte ad uno dei tanti *faits divers* che da sempre costituiscono un serbatoio di temi per la letteratura proprio perché la cronaca nera, più di altri generi praticati sui quotidiani, rappresenta uno spazio avventuroso in cui si addensano, come ricorda Clotilde Bertoni, «le passioni più violente e irrazionali»⁴. Sin dalla stampa ottocentesca, essa offre perciò agli scrittori la possibilità di combinare «fattualità e spinta allo scavo»⁵ e di andare così oltre la cruda ed efferata

⁴ Mi riferisco in particolare a C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2015, p. 28.

⁵ Ivi, p. 29.

superficie dei fatti. Si tratta dunque di un connubio presente già prima della diffusione del *new journalism* americano, cosa che peraltro giustificherebbe i dubbi sollevati da Lagioia sull'appartenenza della *Città dei vivi* al genere del *nonfiction novel*. Detto questo, però, alcuni tratti comuni restano ineludibili e può essere utile ripercorrerli facendo ricorso alle indicazioni offerte da Mongelli in un recente contributo⁶. In primo luogo, il romanzo è ampiamente composto da materiali presentati come autentici. È Lagioia stesso nella nota posta a chiusura del volume (in modo non dissimile da quanto compiuto ad apertura di *A sangue freddo* da Capote) a rivendicare di aver svolto una lunga attività di documentazione «che comprende atti giudiziari con perizie, intercettazioni, sentenze ora definitive, contributi audio e video, dichiarazioni ufficiali e interviste»⁷. Da subito, dunque, il testo presenta una delle caratteristiche principali della nonfiction, i cui contenuti scaturiscono da un «soggetto documentabile del mondo reale (opposto a quello inventato dalla mente dello scrittore)»⁸. In secondo luogo, non esiste una netta separazione tra istanza narratrice e figura autoriale, ed è questa «felice ambiguità»⁹ a sollecitare l'interscambio tra funzione testimoniale e creatrice tipica del *new journalism*. Da una parte Lagioia, che inizialmente doveva semplicemente scrivere un articolo commissionato dal settimanale «Il venerdì»¹⁰, si propone di agire come se fosse un reporter che ricostruisce le amicizie, il contesto familiare, gli ambienti frequentati. Dalle sue parole traspare perciò l'autorità di chi ha visto e sentito personalmente, da testimone, le voci, i volti e i luoghi che hanno a che fare con i due assassini. D'altra parte, però, l'autore non si limita a svolgere questo compito ed inserisce la vicenda entro un contesto più ampio. Mi riferisco non solo ai capitoli dove Lagioia descrive il degrado di Roma ma anche a quelli dedicati alla storia dell'Olandese giunto nella capitale per turismo sessuale e che torna a casa impunito sfruttando i limiti legislativi del nostro Paese. Questa linea narrativa, seppur marginale, si interseca alla vicenda maggiore e si impone come suo contraltare dialettico perché ne rende visibile la matrice antropologica, la stessa che in altra parte del romanzo Lagioia descrive come un'ombra «che ristagnava in noi dalla notte dei tempi. Distruggere il più debole. Oppure indebolire il più forte per poi distruggerlo»¹¹. E allora si potrebbe dire che l'autore, laddove non può arrivare con la realtà, può sempre attingere a risorse romanzesche. Se osservata dalla parte dei fatti

⁶ M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism*, in R. CASTELLANA (a cura di), *Fiction e nonfiction*, Carocci, Roma 2021, pp. 116-123.

⁷ N. LAGIOIA, *La città dei vivi* cit., p. 461.

⁸ M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism* cit., p. 116.

⁹ Ivi, p. 127.

¹⁰ N. LAGIOIA, *La città dei vivi* cit., pp. 108-109.

¹¹ Ivi, p. 375.

sarebbe una debolezza; ma come accade nei testi centrali della produzione non finzionale degli anni Sessanta e Settanta, tale condizione si rovescia invece in un punto di forza. Consapevole dei propri limiti, il narratore testimone «non crede più di poter capire fino in fondo, e quindi riferire correttamente, ciò che ha visto o vissuto»¹². Ma è proprio questa perdita di certezza che lo porta ad avvalersi di facoltà inventive altrimenti precluse.

3. Non va infatti dimenticato che in questo genere è sempre la fiction a garantire profondità alla nonfiction¹³ e questa dialettica permea il libro tanto da rendere le categorie prese in esame solo un dato di partenza su cui Lagioia ha elaborato un vero e proprio progetto romanzesco. Sulla scorta di Schaeffer, si potrebbe dire che l'identificazione generica con il *nonfiction novel* è di tipo modulare, in quanto il testo non può essere designato nella sua totalità con questo nome e *La città dei vivi* vi corrisponde solo come atto globale di comunicazione¹⁴. Tra l'altro per queste nuove forme testuali, legate ad uno statuto ibrido e sospeso, è in corso un tentativo certo non facile di definizione, considerato il vasto *corpus* di opere ascrivibili sotto l'etichetta della nonfiction. Per ovviare preliminarmente il problema si è parlato di narrazioni a basso tasso di finzionalità¹⁵, anche se la categoria adoperata sembrerebbe funzionare solo a livello empirico. L'insieme delle pratiche discorsive non finzionali rappresenta infatti una costellazione estremamente eterogenea e forse sarebbe necessario marcare con più decisione, laddove esistano varianti palesi, le opposizioni differenziali. Solo per fare qualche esempio, è difficile mettere sullo stesso piano *Pinelli. Una finestra sulla strage* di Camilla Cederna, prossimo al *reportage* di denuncia, con *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati, meditazione narrativa costruita sul modello dello zibaldone. Eppure, i titoli appena citati si confrontano proprio come *La città dei vivi* con la medesima tipologia di fatto, estrapolato dalla cronaca giudiziaria: un omicidio violento e incomprensibile (anche se nel caso della Cederna è più forte la matrice politica della ricostruzione). Per questo motivo credo sia opportuno individuare nel testo di Lagioia un campo di «invenzione ludica condivisa»¹⁶ piuttosto ampio e contrassegnato da alcuni indici

¹² M. MONGELLI, *Nonfiction novel e New journalism* cit., p. 117.

¹³ Ivi, p. 119.

¹⁴ J.M. SCHAEFFER, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992, pp. 103-116, 146-160.

¹⁵ Espressione impiegata da C. TIRINANZI DE MEDICI, *Fatti, politica, fantasia. L'impegno narrativo contemporaneo attraverso due casi di studio: «Presente» e «Piove all'insù»*, in «Between», V (2015), n. 10.

¹⁶ F. LAVOCAT, *Il territorio della finzione*, in L. NERI, G. CARRARA (a cura di), *Teoria della letteratura*, Carocci, Roma 2022, p. 213.

interni. Per quanto sensibile al problema della referenza, l'autore ricorre infatti ad una serie di tecniche narrative che mirano a creare un effetto di finzione forte quanto l'effetto di realtà. Questa tendenza è confermata dalla gestione dell'intreccio e dalla segmentazione dei contenuti. L'opera è divisa in sei parti e ciascuna illumina una porzione temporale della storia senza per questo seguire un ordine cronologico. In ciascun blocco narrativo si intrecciano varie linee diegetiche, assemblate da Lagioia in brevi frammenti (oltre novanta). Sottoposte a continue riprese e fratture, esse ruotano attorno ai protagonisti della vicenda (Varani, Boffo, Prato) a cui vengono aggregate le posizioni dei rispettivi amici, familiari, avvocati, o delle forze dell'ordine coinvolte nell'indagine. Questa segmentazione dei materiali raccolti offre al lettore la possibilità di collocare gli eventi reali entro una trama narrativa. Naturalmente, in questo caso, si tratta di una tecnica già applicata dal *new journalism* e Capote attua un procedimento simile in *A sangue freddo*, in cui i movimenti degli investigatori si alternano a quelli di Dick e Perry, ed altrettanto ampie sono le parti di ricostruzione della prospettiva elaborata dagli abitanti di Holcomb e dalla famiglia Clutter. Ma Lagioia ha portato ad estreme conseguenze alcune soluzioni narrative.

Solo due esempi possono essere utili alla riflessione. Il primo riguarda l'uso del flash-back e mi riferisco in particolare ai casi in cui questo scaturisca dalla memoria di un personaggio. Si tratta di un confine non valicabile perché verrebbe meno la veridicità dei contenuti. Ma nel seguente brano, che appartiene all'interrogatorio di Marta Gaia Sebastiani, la fidanzata di Luca Varani, Lagioia trova il modo di realizzare questo procedimento attraverso la giustapposizione di materiali cronologicamente distinti.

Il maresciallo aveva chiesto: «Luca era solito sparire dalla circolazione? Si assentava da casa senza dare notizie?»

Marta Gaia aveva risposto: «Quando litigavamo non rispondeva più alle mie telefonate. Quando litigava con i suoi poteva succedere che se ne andava di casa un paio di giorni, in quei casi dormiva in macchina, almeno fino a quando non l'ha dovuta rottamare».

Amore mio, gli aveva scritto lei via WhatsApp una sera di qualche settimana prima. E pochi minuti dopo *Cucciolo mio*. Quindi *Disastri mio*. «Ahò – aveva scritto infine Marta Gaia – Perché non rispondi?» «Stasera non sto bene», aveva scritto Luca¹⁷.

Il montaggio attuato da Lagioia serve appunto a mimare le procedure finzionali. Nulla di quanto viene riportato è inventato in senso stretto. Alla trascrizione dell'interrogatorio, dopo la risposta di Marta, seguono una serie

¹⁷ N. LAGIOIA, *La città dei vivi* cit., p. 157.

di messaggi che la coppia aveva scambiato qualche settimana prima. Apparentemente, dunque, si tratta sempre di materiali. Ma durante la lettura l'ultimo tratto, quello che comincia con «*Amore mio*», frase appartenente a Marta Gaia e introdotta senza i segni interpuntivi del discorso diretto, assume la forma dell'indiretto libero, quasi fosse un pensiero da lei formulato durante l'interrogatorio, un ricordo innescato dalla domanda del maresciallo e dalla sua risposta, incentrate sulla scarsa reperibilità di Varani. Anche la frase successiva è volutamente ambigua e non è sicuro che si tratti di un'intrusione del narratore o della riflessione indiretta del personaggio. Si tratta, naturalmente, di un'illusione ottica, dovuta appunto al montaggio di Lagioia; ma proprio per questo è da considerare una scelta costruttiva, fondata sul tentativo di ingabbiare quei materiali fattuali in una struttura finzionale.

Il secondo esempio riguarda il modo in cui è stata orchestrata la ricostruzione dell'omicidio nella quarta parte del romanzo, intitolata *In fondo al pozzo*. Da una parte, per registrare quanto è accaduto Lagioia si affida ai documenti, in particolare alle confessioni rilasciate da Boffo e da Prato. Dall'altra però, queste dichiarazioni vengono tagliate e selezionate, fino ad arrivare alla possibilità di suggerire quali siano stati i dialoghi realmente avvenuti tra i due assassini mentre pianificavano la loro azione. Merita ancora citare un brano.

E Manuel: «Si era accasciato con il sedere sul bordo della vasca, la schiena contro il muro, Marco gli ha dato una leggera spinta, non ricordo se con la mano o con il piede, una spintarella, ma sufficiente a farlo cadere nella vasca. È stato allora che ha pronunciato quella frase».

«Non ho mai detto niente di simile, – disse Marco, – Manuel se la sarà pronunciata nella testa da solo, e ha pensato che a dirla fossi stato io».

E Manuel: «Appena Luca è caduto nella vasca, Marco ha detto: *abbiamo deciso che devi morire*. Io l'ho guardato e ho pensato: ma allora sta succedendo davvero».

«Non ho mai detto nulla di simile», disse Marco.

E Manuel: «Lo ha detto, invece. [...]»¹⁸.

Anche in questo caso Lagioia si affida ad una logica costruttiva di tipo finzionale per poter risolvere un problema altrimenti insolubile: come restituire i tre giorni di follia vissuti da Boffo e Prato senza tradire la natura fattuale del racconto? Si tratta di un paradosso discorsivo, messo in crisi dal criterio della trasparenza mentale, considerato che in questa parte del romanzo l'autore vuole entrare nei pensieri dei due assassini e provare a ricostruire il processo interiore che ha portato alla violenza compiuta sul

¹⁸ Ivi, p. 348 (corsivo dell'autore).

corpo di Varani. Per eludere questo segno di fittività l'autore alterna le dichiarazioni dei due uomini, estrapolate dai documenti e sicuramente avvenute in sedi separate, per poi unirle in un ipotetico confronto serrato. Il lettore scorre le parole, che evidentemente appartengono a due situazioni dialogiche distinte (è da supporre che le dichiarazioni siano state rilasciate da entrambi agli inquirenti) come se fossero pronunciate in un'unica situazione spazio-temporale, come se fossero compresenti. A questo effetto contribuiscono i segnali di contrasto o di rovesciamento della battuta precedente. È quanto accade nelle frasi di Marco, che intervenire negando l'affermazione di Manuel quasi ne interrompesse il discorso. O ancora, questo approccio risulta visibile nell'uso del sintagma «invece» contenuto nell'ultima battuta citata, e che si oppone alla frase precedente per sostenere la veridicità della versione adottata. Ripeto, si tratta di un audace illusionismo, grazie al quale Lagioia illumina quanto normalmente rimane escluso dalla nonfiction. Il procedimento combinatorio messo in atto, se da una parte non forza i limiti fattuali, dall'altra costituisce una soluzione inventiva di tipo finzionale. L'esito a cui perviene è un intarsio di citazioni su cui l'autore ha agito in modo da poter ricomporre, da romanziere, il lato più oscuro e insondabile della vicenda.

4. Ecco perché, in conclusione, credo che meriti tornare all'intervista citata ad apertura di questo contributo. Nell'idea di Lagioia il romanzo dovrebbe svelare un lato nascosto della realtà. Se al centro della *Città dei vivi* c'è un'indagine, l'omicidio Varani rappresenta uno schema di comportamenti e di abitudini che, per quanto eccezionale, rivela qualcosa che inevitabilmente riguarda la condizione presente. Ecco perché, in ultimo, la vicenda narrata assume valore emblematico e si pone come una meditazione sul male nell'età contemporanea. A chiusura della parte relativa all'omicidio, Lagioia si lascia andare ad alcune considerazioni che forse possono valere come una possibile interpretazione delle sue intenzioni autoriali.

Ma cosa resta della colpa quando il reo non è più capace di riconoscerla? Marco Prato e Manuel Foffo non avevano idea che avrebbero potuto commettere un omicidio quando si erano incontrati la prima volta, non lo avevano messo in conto quando si erano visti la seconda, e persino a marzo, quando, chiusi in casa, erano sprofondati nel delirio, non avevano capito che cosa stavano facendo fino a quando non si erano ritrovati a farlo. Addirittura sembravano non rendersene conto *mentre* lo facevano. [...] seppure ognuno avesse raccontato ai carabinieri il delitto in maniera diversa, aggiungendo o elidendo particolari rilevanti sul profilo giudiziario, ne parlavano come se ad agire non fossero stati loro ma *qualcos'altro*, un oscuro

regista che aveva preso il sopravvento. [...] Ciò nonostante entrambi, più che a una colpa di tipo classico, sembravano puntare a un misterioso nesso causa-effetto. Era qui, pensavo, che il narratore tornava a metterci il suo zampino¹⁹.

Ecco il compito attribuito da Lagioia al narratore. In una società in cui il colpevole non è più in grado di riconoscere i propri errori spetta al narratore (e dunque alla letteratura) l'esercizio di ricostruzione critica. In fondo è questo ciò che il caso Varani rende manifesto: nessuno è più in grado di riconoscere a se stesso la possibilità del male. Durante l'incontro tenuto il 24 luglio 2021 a Cortina d'Ampezzo per la rassegna «Una montagna di libri», Lagioia utilizza un riferimento letterario piuttosto significativo per spiegare le ragioni della sua opera²⁰. La conversazione lo conduce infatti a stabilire un paragone tra i suoi colpevoli e quelli rappresentati nell'Ottocento da Dostoevskij. Per Raskolnikov, che pure compie un omicidio, il problema etico è fondamentale e le incertezze e i turbamenti che lo animano sono il segno di una coscienza interrogante costretta a domandarsi quale valore abbiano le azioni dell'uomo. Tutta questa urgenza conoscitiva scompare in Boffo e in Prato, del tutto incapaci di nominare l'orrore, di riconoscersi in esso e di comprenderne le ragioni. Questo scarto è ciò che conduce Lagioia a riflettere sul male: se l'uomo moderno non nutre interesse per le ragioni che ne determinano la diffusione, difficilmente saprà riconoscerlo o proverà preoccupazioni o rimorsi. Ed è proprio sull'assenza di questa linea di confine che *La città dei vivi* intende, credo, davvero interrogarci.

¹⁹ Ivi, p. 373 (corsivo dell'autore).

²⁰ Anche questa intervista è visibile su YouTube: https://www.youtube.com/live/_5eEErf_Di4?si=OIX1E9OJRQP2JZtZ.

ANDREA SCARDICCHIO
(UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

QUANDO I FATTI DIVENTANO FINZIONI:
IL GIORNALISMO COME TEMA LETTERARIO
(SU ALCUNI ESEMPI RECENTI)

Se lo scopo del convegno è di aprire una riflessione sulla frontiera tra “fatti e finzioni” nello scenario contemporaneo, mi sembra utile ritornare sul rapporto tra giornalismo e letteratura che è stato oggetto negli ultimi anni di una fioritura di interessi testimoniata da lavori specifici. La ragione è che nel binomio lavocatiano, considerato nelle sue variabili di complementarietà o di refrattarietà, è in ipsa re il richiamo alle componenti costitutive dei due ambiti interrelati che con l’occasione si vorrebbero riconvocare (giornalismo e letteratura). Il fine non è quello di riportare all’attenzione temi già ampiamente dibattuti in sede critica, quali ad esempio l’elzevirismo novecentesco, che ha segnato l’attività di un numero importante di scrittori di professione, oppure lo sconfinamento letterario che ha investito l’esperienza di un numero non meno esiguo di cronisti di professione. Piuttosto lo scopo del contributo è quello di attualizzare il discorso, segnalando le tendenze in auge nella narrativa italiana contemporanea circa quel particolare e mobile genere di rappresentazione artistica, al confine tra new journalism, nonfiction novel, journalistic novel e autofiction, che si potrebbe definire del “giornalismo come tema letterario”, per utilizzare le parole di Clotilde Bertoni. Quel genere di storie, cioè, che avvicinando sulla scena narrativa personaggi che al mondo del giornalismo appartengono rendono oltremodo permeabili le tangenze tra “fatti e finzioni” nelle pagine dei romanzi che saranno presi in considerazione.

Diceva Umberto Eco che il giornalismo è la «storiografia dell’istante» mentre la letteratura è la «storiografia dell’eterno»¹, volendo un po’ tracciare una linea di confine tra le due tipologie di scrittura che restano abbinabili, in molti casi, per omologie stilistiche e formali. A distinguerle ci sarebbe la lingua, come osserva qualcuno: forbita ed elegante nel caso dello

¹ U. ECO, M. LIVOLSI, G. PANOZZO, P. OTTONE, *Informazione. Consenso e dissenso*, il Saggiatore, Milano 1979, p. 31.

scrittore, scabra ed essenziale in quello del giornalista². Eppure non sempre è così: ne sono la riprova i preziosismi, gli usi linguistici ricercati che informano le pagine giornalistiche di scrittori novecenteschi del calibro di Buzzati, Piovene, Sciascia e via dicendo, in cui l'andamento cronachistico della prosa si coniuga felicemente con l'utilizzo di dispositivi retorici che sono indice di letterarietà³. Perciò, come giustamente ha osservato Eco, il vero elemento di discriminazione tra scrittura giornalistica e scrittura letteraria starebbe nel contrasto tra il carattere effimero della prima, legata alla contingenza, e la prospettiva diacronica della seconda, cui è intrinseca la "lunga durata"⁴. Questo perché il giornalismo gravita nella sfera dell'informazione, mentre la letteratura ricade nel dominio dell'arte. In altri termini: se il giornalismo trova il suo fondamento nei *fatti*, nutrendosi di realtà e di veridicità, la letteratura si regge sulle *finzioni*, facendo leva su immaginazioni e menzogne, che è il suo modo di resistere alla cronaca parafrasando Walter Siti.

Insomma, la vera *frontiera* tra i due campi risiederebbe nel grado diverso di attendibilità che essi esprimono, che è il confine che tiene separati su sponde opposte il giornalista, attendibile d'ufficio, e lo scrittore, inattendibile per statuto. Attendibilità che però non vuol dire verità, cui soltanto spetta la piena corrispondenza con la realtà effettuale, che pure a sua volta è un traguardo difficile da raggiungere non solo per il letterato (cui meglio si addice la verosimiglianza), ma anche per il cronista, considerato che non sempre costui è in grado di assicurare l'imparzialità e la scrupolosità nell'uso delle fonti. È giusto, dunque, ritenere che il giornalista sia tutto sommato un

² Lo afferma ad esempio Nicola Lagioia in R. DONNARUMMA, G. POLICASTRO (a cura di), *Ritorno alla realtà. Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», s. III, XX (gennaio-giugno 2008), n. 57, p. 16: «Ciò che conta – il vero spartiacque – è la lingua. Un romanzo scritto con un linguaggio giornalistico non è intrinsecamente un'opera letteraria, ma al massimo un editoriale brillante dilatato a 200-250 pagine. Di contro, un apparente saggio o (come si dice nella domanda mutuando dal gergo delle *major* americane) un'opera di nonfiction, quando usa una lingua, un impianto, uno spirito che è quello della letteratura, allora è un'opera letteraria nonostante la mancanza di una trama canonica, o di un normale uso drammaturgico di eventi e personaggi».

³ Ampia la casistica di tali convergenze nell'attività elzeviristico-letteraria di autori del Novecento. Per una panoramica ragionata con esempi pertinenti, cfr. G. ADELTRA, S. CIRILLO (a cura di), *Dal giornalismo alla letteratura*, Einaudi Scuola, Torino 1994; E. PACCAGNINI, *Letteratura e giornalismo*, in N. BORSSELLINO, L. FELICI (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 1, Garzanti, Milano 2001, pp. 499-560; A. ASOR ROSA, *Letteratura e giornalismo*, in ID., *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Firenze 2004, pp. 221-266; D. MARCHESCHI, *Letteratura e giornalismo*, voll. I-III, Marsilio, Venezia 2017-2019; C. SERAFINI (a cura di), *Parola di scrittore*, voll. I-III, Bulzoni, Roma 2010-2020.

⁴ «Resta il fatto» – osserva Silvana Cirillo – «che il giornalismo di qualità tiene al tempo e alle mode, come un qualunque buon libro di narrativa o saggistica». Cfr. G. ADELTRA, S. CIRILLO (a cura di), *Dal giornalismo alla letteratura* cit., p. X.

interprete al pari del romanziere⁵; com'è altrettanto giusto affermare che l'elemento di raccordo tra giornalismo e letteratura andrebbe semmai cercato nel terreno della "verità morale", piuttosto che in quello della verità fattuale⁶: fatto che in altri termini presuppone una coscienza critica, una tensione civile, un rapporto autentico con la realtà⁷.

Ma torniamo per un momento alle differenze. Si è detto che ci sono da una parte i *fatti*, ingrediente imprescindibile della pratica giornalistica, e dall'altra ci sono le *finzioni*, materia costitutiva delle soluzioni letterarie. Se questa è in sintesi la *frontiera* che tiene convenzionalmente separate le due contraenti, che cosa succede quando il giornalismo sconfinava nella letteratura, diventando strumento di creazione letteraria? Oppure quando è la letteratura, a parti invertite, a cimentarsi con il terreno della cronaca simulando un effetto di realtà? Succede che la *frontiera* s'infrange, vi si apre un varco che agevola il transito nell'una e nell'altra direzione, dando luogo a un flusso di *fatti* e *finzioni* regolato a seconda dei casi dal cronista-romanziere o dal romanziere-cronista⁸. Si potrebbero fare numerosi esempi di tali suggestivi incroci attingendo alla produzione di autori celebri di *reportage*, articoli di viaggio, inchieste giornalistiche di squisita fattura letteraria (bastano i nomi di Parise, Moravia, Ortese a rendere l'idea), ma c'è anche l'esperienza del *new journalism* americano a ricordarcelo, modello germinale di *reporting* letterario meglio noto oggi come *nonfiction novel*⁹.

Ma non è di questo che intendiamo qui parlare, trattandosi soltanto della necessaria premessa per inquadrare l'argomento che più ci interessa sviluppare. Quello, cioè, riguardante un filone interessante emerso in seno alla narrativa ultra-contemporanea di genere noir, venutosi a delineare sull'onda della consacrazione del giallo ascrivibile al merito di Camilleri, pure sospinto

⁵ Cfr. A. SPAINI, *Noi giornalisti*, in E. FALQUI, *Nostra "Terza pagina"*, Canesi, Roma 1965, pp. 235-236.

⁶ Di «effettualità morale» parla anche R. DONNARUMMA in *Ipermoderno. Come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality*, in «Le parole e le cose», 19 novembre 2012, <https://www.leparoleelecose.it/?p=7486>.

⁷ Cfr. P. ISGRÒ, *Scritture di serie B?*, in F. GIOVIALE (a cura di), *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Olschki, Firenze 2004, p. 44: «Scrivere articoli di giornale o scrivere libri è in realtà la stessa cosa, sono due espressioni dello spirito che di per sé anelano alla bellezza, alla libertà, alla comprensione [...]. Si scrive per trasmettere qualcosa, un'idea, un principio; si scrive per rendere un servizio alla comunità. Ma quale servizio volete che renda al prossimo il giornalista, o il romanziere o il critico, se bara con se stesso e con gli altri?».

⁸ Sono figure che attingono entrambe alla letteratura, servendosi al fine di nobilitare l'informazione. Cfr. A. PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 9.

⁹ Rimandiamo per tutto ciò a E. PACCAGNINI, *Letteratura e giornalismo* cit., pp. 545-558; A. PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo* cit., pp. 5-74; G. COSTA, F. ZANGRILLI (a cura di), *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, Atti del Simposio Internazionale (Roma, 18 novembre 2005), Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2005, pp. 9-38 (i saggi di A. Franchini e A. Guiati).

dai successi della narrativa di genere nonfiction e dalle sue varianti televisive e cinematografiche oggi altrettanto in voga. Si tratta di una tipologia di scrittura che scende a patti con l'odierna *infosfera*, essendone gli artefici il più delle volte organici (ai limiti dell'autofiction); che riabilita il confronto con la realtà riproducendone gli effetti; che guarda al mondo del giornalismo per assorbitarne logiche e dinamiche (anche da un punto di vista espressivo), facendone un motivo letterario. Tre nomi ci sembrano sufficienti a comporre un piccolo panorama della letteratura circostante, in ragione della stretta contiguità esistente di temi, forme ed espressioni: sono quelli dello scrittore trapanese Aldo Penna (1956), del fiorentino Gigi Paoli (1971) e del palermitano Alessio Cuffaro (1975), parte di una generazione di narratori emergenti i cui libri presentano «interscambi e fluttuazioni»¹⁰ tra giornalismo e letteratura già nella scelta di puntare sulla figura del giornalista quale protagonista del flusso del racconto. L'espedito non è nuovo, naturalmente, risalendo alla tradizione del romanzo giallo e realistico tardo-ottocentesco di matrice anglo-francese, in Italia consacrato dal caso celebre del *Sostiene Pereira* di Tabucchi (1994), punto d'arrivo di una serie di prototipi della stessa tipologia che vanta tra l'altro esiti tragicomici e paradossali in alcuni esperimenti di Campanile (*In campagna è un'altra cosa*, 1931) e di Flaiano (*Una e una notte*, 1959), come pure risonanze *fantasy* in alcune prove di Tomasi di Lampedusa (il racconto *la Sirena* del 1958)¹¹.

Spetta tuttavia a Umberto Eco il merito di aver rivitalizzato il modello del giornalismo come tema letterario e di averne di conseguenza accresciuto la credibilità e la popolarità. L'operazione *Numero Zero*, infatti, è del 2015, anno in cui esce presso Bompiani il settimo e ultimo romanzo dello scrittore piemontese, il cui titolo allude all'atto di nascita di un'ipotetica impresa giornalistica – il varo del quotidiano *Domani* – concepita come una voce libera, indipendente e irriverente nell'asfittica realtà italiana dei primi anni Novanta. Un quotidiano, in pratica, disposto «a dire la verità su tutto»¹², pensato come un ordigno pronto a deflagrare contro il sistema affaristico messo in atto da politici e alti industriali, al solo fine di ingraziarseli. La testata in verità non sarebbe mai uscita, trattandosi di un mero *escamotage* per raggiungere secondi fini, ma con le vicende narrate in prima persona dal protagonista Colonna, squattrinato cronista cinquantenne «con doti di

¹⁰ C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009, p. 87.

¹¹ Ma l'elenco potrebbe continuare sino a includere il Tondelli di *Rimini* (1985), il Franchini de *Labusivo* (2001), il Lagioia di *Occidente per principianti* (2004). Per altri esempi narrativi di questo genere, da *Vita e avventure di Riccardo Joanna* della Serao (opera del 1887, ribattezzata da Croce il «romanzo del giornalismo italiano») in avanti, rinviamo a *ivi*, pp. 87-130.

¹² U. ECO, *Numero zero*, Bompiani, Milano 2015, p. 25.

scrittore», Eco intende smascherare – nel solco della precedente tradizione – le nefandezze di un prototipo di giornalismo cinico e d’assalto propenso alla diffusione di fake news di facile presa sull’immaginario comune e su un’opinione pubblica pigra e distratta. *Finzioni*, insomma, costruite ad arte come *fatti* al fine di – afferma il disinvolto caporedattore del *Domani* – «far passare opinioni senza dar nell’occhio»¹³, perché «non sono le notizie che fanno il giornale, ma il giornale che fa le notizie»¹⁴. Ecco, dunque, cosa può succedere quando il giornalismo diventa un tema letterario: non più e non soltanto i *fatti* che diventano *finzioni*, quali occasioni generative, scaturigini della scrittura letteraria, ma le *finzioni* che diventano esse stesse *fatti*, poiché assumono una loro realtà ontologica direbbe Françoise Lavocat¹⁵. Ciò avviene in *Numero zero* mediante la riapertura dei *dossier* più scottanti e irrisolti della storia italiana del secondo dopoguerra. Nelle inchieste di Braggadocio, giornalista avvezzo alle cospirazioni e «specializzato in rivelazioni scandalose»¹⁶, si rimettono in discussione le circostanze della morte di Mussolini che vanno a intrecciarsi con altrettanti enigmi sottaciuti o timidamente accostati dalla stampa degli anni di piombo (il *golpe* Borghese, il nodo Gladio, l’*affaire* Moro, la morte sospetta di papa Luciani). Penuria di *fatti*, dunque, riscattata dalla ricchezza anche parossistica della *finzione* letteraria, che prova addirittura a sostituirsi agli eventi reali nel romanzo postremo di Eco.

L’anno prima di *Numero zero*, vale a dire il 2014, il giornalista e scrittore siciliano Aldo Penna esce nelle librerie con *Il Palazzo dei re*¹⁷, terzo atto di una trilogia noir (i cui precedenti sono *Il silenzio imperfetto* e *La verità è nell’ombra*¹⁸), tutta incentrata sulle inchieste giornalistiche di Gaetano Flores, cronista di nera prestato alla cronaca parlamentare. Il *Palazzo dei re* del titolo è quello dei Normanni, la più antica residenza reale d’Europa oggi sede del “parlamentino” della Regione Sicilia, le cui stanze fanno da cornice a losche collusioni tra apparati dello stato e criminalità locale, culminate nell’omicidio di una deputata dell’opposizione su cui Flores si ostina a indagare. Scoprirà, con il concorso delle forze dell’ordine, che la matrice mafiosa c’entra relativamente in quel caso, trattandosi di un delitto passionale di cui si macchia una giovane donna con la quale egli ha condiviso, subendone il

¹³ Ivi, p. 57.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, trad. it. di C. De Carolis, Del Vecchio, Bracciano 2021, p. 470.

¹⁶ U. ECO, *Numero zero* cit., p. 62.

¹⁷ A. PENNA, *Il Palazzo dei re*, Torri del Vento, Palermo 2014.

¹⁸ ID., *Il silenzio imperfetto*, Nuovi Equilibri Stampa Alternativa, Viterbo 2010 e ID., *La verità è nell’ombra*, Serradifalco, Palermo 2004.

fascino, una tenera complicità; benché gli si fosse avvicinata al solo fine di depistarlo, data la pericolosità dei suoi articoli. Andando al sodo, l'*intentio auctoris* è chiara: Penna ricorre al romanzo giornalistico perché – dichiara in un'intervista – «è uno strumento diverso dagli articoli e dalle inchieste. Travalica il tempo, il contingente. Può contenere chiavi per decodificare il presente e immaginare il futuro». E aggiunge, a proposito del personaggio principale: «Flores nasce dalla proiezione di come vorrei l'informazione: libera, indipendente, combattiva»¹⁹. Ecco, possiamo dire che anche in questo caso la finzione narrativa compensa la lacunosità dei fatti che la cronaca sconta quando è alle prese con faccende spinose e delicate²⁰: la finzione travalica la frontiera e diventa essa stessa fatto, principio di realtà, plausibile verità. Assorbe un grado di attendibilità che per statuto – come detto prima – non gli compete.

Questo vale per Penna, vale per Eco e vale anche per Gigi Paoli, firma de «La Nazione» di Firenze con una pluriennale esperienza nel campo della cronaca giudiziaria, al suo esordio in letteratura con *Il rumore della pioggia*²¹, primo di un ciclo di cinque romanzi (l'ultimo è del 2022, *Diritto di sangue*²²) con protagonista il giornalista Carlo Alberto Marchi, suo *avatar* letterario. A proposito del quale Paoli spiega in un'intervista che «un giornalista non c'era mai stato nella narrativa di casa nostra» e che negli anni gli era capitato di leggere «tanti gialli con un'infinità di commissari, avvocati, magistrati, ma mai appunto nessuno che mostrava un giornalista di cronaca giudiziaria»²³. Sarebbe facile smentire queste dichiarazioni citando i casi appena considerati del Flores di Penna e del Colonna di Eco, ma quello che importa sottolineare piuttosto, a valle di queste dichiarazioni, è la vera novità che emerge nel *mainstream* narrativo italiano a tema giornalistico, vale a dire l'attribuzione alla figura del *reporter*, dovuta a Penna e a maggior ragione a Paoli, di un protagonismo seriale all'interno di una saga letteraria: fatta eccezione, infatti, per il *Geronimo Stilton* di Elisabetta Dami (*mutatis mutandis*) si fa fatica a trovare precedenti di questo tipo.

¹⁹ G. TOMASINO, *A colloquio con Aldo Penna, autore del libro "Il silenzio imperfetto"*, <https://www.attualita.it/notizie/cultura/a-colloquio-con-aldo-penna-autore-del-libro-il-silenzio-imperfetto-2255>.

²⁰ Si veda l'introduzione di A. Ingroia a *Il silenzio imperfetto* di Penna: «Molti libri hanno affrontato il rapporto mafia-politica, in genere all'interno di saggi che partivano dall'esame di fatti oscurati o tralasciati dalla cronaca. In questo bel libro, invece, che è un romanzo, la mafia si muove sullo sfondo, per poi rivelarsi nella sua crudeltà ed efferatezza. [...] Nel libro di Aldo Penna, attraverso una trama avvincente, emerge l'intreccio tra poteri legali e poteri criminali che ha caratterizzato la cronaca di questi anni» (A. PENNA, *Il silenzio imperfetto* cit., p. 3).

²¹ G. PAOLI, *Il rumore della pioggia*, Giunti, Firenze 2016.

²² ID., *Diritto di sangue*, Giunti, Firenze 2022.

²³ M. MORABITO, *Da giornalista di nera a scrittore di gialli. La storia di Gigi Paoli*, <https://libreriamo.it/libri/giornalista-nera-scrittore-gialli-la-storia-gigi-paoli>.

Le inchieste di Marchi hanno come epicentro il Palazzo di Giustizia di Firenze, descritto come la «summa di tutti i mali»²⁴ in quanto luogo in cui riecheggiano misteri, intrighi, omicidi che svelano i lati più oscuri e torbidi della città. Marchi ne mette a nudo le miserie, denunciandole dalle colonne del «Nuovo Giornale» di Firenze. Un mestiere difficile il suo, abbracciato però senza frustrazione, poiché alleggerito da una sottile vena autoironica che gli fa vivere come un gioco quel «ficcare le mani» quotidianamente nella «marmellata della giustizia, spesso appiccicosa e indigesta»²⁵. Tuttavia è consapevole della crisi che attraversa il mondo della carta stampata, per l'impatto prepotente che la TV, Internet, l'*infotainment* hanno avuto sulle abitudini di fruizione dell'informazione da parte della gente comune: «i lettori ci abbandonavano, – fa dire Paoli a Marchi nel *Rumore della pioggia* – giudicando meno opportuno spendere 1 euro e 30 centesimi al giorno per leggere quello che trovano gratis su Internet»²⁶; oppure si legge nella *Fragilità degli angeli* a proposito di un dialogo tra due attempate signore fiorentine: «O che ti fidi sempre di codesto giornale? Bischerate. Scrivono solo bischerate. Io non lo compro più, vedo solo la televisione. Vespa. Giletti. La Barbara D'Urso. Quanto la mi garba. Loro le bischerate 'un le dicono»²⁷. A dire il vero anche Marchi, figlio del suo tempo (quello dei *reality*), compiange «tutti quei giorni e tutte quelle sere passate al giornale o in tribunale invece di essere sul divano a guardare *X Factor*»²⁸ insieme con l'amata figlia minore Donata.

Questo per dire che non solo il *reportage* giudiziario o parlamentare, le inchieste giornalistiche scaturite da fatti truci e violenti caratterizzano questo genere di narrativa al confine tra giallo e noir; vi s'incorporano anche pezzi di realtà, fenomeni di costume, episodi di attualità. Sono in una parola esempi di nonfiction, ma anche di docufiction, se vogliamo attingere al gergo televisivo-cinematografico. Come conferma altresì l'ultimo esperimento di cui diamo conto qui, riguardante il romanzo *Nessuna ragione al mondo* di Alessio Cuffaro, edito da Elliot nel 2021: seconda prova narrativa

²⁴ G. PAOLI, *I misteri di Firenze. Le prime tre inchieste di Carlo Alberto Marchi*, Giunti, Firenze 2020, p. 38.

²⁵ Ivi, p. 277.

²⁶ Ivi, p. 26.

²⁷ Ivi, p. 630.

²⁸ Ivi, p. 66. Scrive Simonetti a proposito di questo genere di testi a metà tra cronaca e letteratura, ritrovato del *new journalism* americano: «A dispetto della sua umile origini "di servizio", dunque, questo tipo di nonfiction rivela spesso l'ambizione di trascendere sul piano conoscitivo ed estetico proprio quella dimensione fungibile della cronaca quotidianamente distorta, e falsificata, dalla macchina spettacolare dell'*infotainment*». Cfr. G. SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», s. III, XX (gennaio-giugno 2008), n. 57, p. 124.

dello scrittore palermitano in quota alla Scuola Holden di Torino. Ancora una volta un cronista parlamentare funge da protagonista del racconto, che è ispirato a un fatto realmente accaduto nel 2014, rimbalzato su TV e giornali, concernente la scomparsa di un libraio torinese. Nel romanzo *Andrea*, altro *reporter* con ambizioni di scrittore, apprende la notizia dalla televisione, riscontrando però nella foto che ritrae il libraio di cui si sono perse le tracce una netta coincidenza con la fisionomia del suo ex migliore amico, Sergio. Rinuncia per un attimo a dividersi tra la *buvette* e il Translatantico di Montecitorio, dove solitamente bivacca alla ricerca di notizie, per cimentarsi con l'enigma dell'amico scomparso, percependo sin da principio quello che poi si sarebbe rivelato un camuffamento ad arte realizzato in funzione di un cambio di vita, alla Mattia Pascal. È in gioco il tema dell'identità, dell'impostura come gesto estremo di libertà, dei suoi riverberi sulla personalità e sulla reputazione dell'individuo e così via. Ma *Nessuna ragione al mondo* di Cuffaro è anche un esempio di come il mondo del giornalismo involto in pagine di romanzo non sia più, come in passato, «gravato di un segno negativo»²⁹, popolato da mestieranti, arrivisti, loschi figure privi di talento e di vocazione, ricettacolo insomma di ansie e frustrazioni personali, quanto piuttosto un universo che vanta una sua dignità, una sua funzione sociale quando – oltre la cortina dei fatti – aggancia la vita, diventa condizione esistenziale, fa i conti con la modernità, scende in strada e si smarca dagli ingranaggi monotoni e meccanici del lavoro di redazione. Fa dire a un certo punto Cuffaro al protagonista Andrea: «Mi sforzai di trarre del buono dal mio lavoro. Ogni mattina, prima di andare in redazione, cercavo di analizzare ciò che stava capitando nel Paese togliendo attentamente le mie opinioni, i miei desideri, e infine me stesso dall'analisi. Per brevi periodi riuscivo persino a convincermi che ci fosse un senso più alto nel mio mestiere, che il mio ruolo non fosse solo quello di sintetizzare, organizzare e riportare ciò che accadeva nei palazzi, ma avesse più a che fare con il modo in cui poi la gente li avrebbe elaborati quei fatti: di come si sarebbe orientata al consenso o al dissenso verso chi li aveva prodotti»³⁰.

È forse questa la verità morale di cui parlavamo prima, che andrebbe a sancire il vero elemento di raccordo tra letteratura e giornalismo, tra fatti e finzioni? Può darsi. Ma resta ancora da chiedersi, a conclusione del nostro ragionamento: sono o non sono queste narrazioni della letteratura circostante in linea con l'attuale orizzonte ipermoderno? È una domanda problematica, come lo è altrettanto la risposta per l'inevitabile provvisorietà dello

²⁹ C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo* cit., p. 87.

³⁰ A. CUFFARO, *Nessuna ragione al mondo*, Elliot, Roma 2021, pp. 121-122.

scenario considerato. Senza entrare nel merito del valore artistico di questa produzione, su cui abbiamo volutamente sorvolato dando comunque per scontato che si tratta di prove non affatto ingenue, se per ipermoderno intendiamo con Donnarumma un ritorno alla realtà (o realismo dell'irrealtà), un recupero dell'eredità modernista, del soggettivismo psicologico, della funzione testimoniale della letteratura in direzione di un qualche impegno, ecco ci sembra di poter dire che questi esempi dell'attuale galassia nonfiction dimostrano di andare proprio in questa direzione.

7.

DOPPI, SIMULACRI, SIMULAZIONI

TOMMASO GRANDI
(ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

IMMAGINI ANTICHE, IMMAGINI PRESENTI. LEOPARDI, BENJAMIN E IL RIVERBERARE DELL'IMMAGINARIO

Una specificità dell'immaginario leopardiano, è quella di essere popolato da fantasmi, da simulacri ritornanti ed evanescenti. Da immagini che, «malgrado tutto» (Didi-Huberman), si ripresentano alla coscienza indipendentemente dalla volontà del soggetto. È il caso della «dolce imago» della donna assente, una presenza che, dall'emergenza in seguito all'incontro con l'agognato, primo amore del giovane Leopardi, si estende all'intero complesso dei Canti e alle opere della maturità (Blasucci). È il caso dei terrori notturni (Camilletti, Leopardi's Night (T)errors, the Uncanny, and the 'Old Wives' Tales'), che animano la visione di Leopardi dal Saggio sopra gli errori popolari del 1815 fino alla composizione delle sepolcrali. Si tratta di immagini che riattivano un desiderio «antico», che risponde a dinamiche filogenetiche, culturali, di forme che si ripresentano in seguito a uno specifico impulso emotivo mostrandosi con inalterata intensità (Warburg). In questo senso, la meditazione leopardiana, non solo si mostra vicinissima alle teorie warburghiane intorno alle caratteristiche fantasmatiche della ninfa e delle formule di pathos, ma anche alla concezione benjaminiana dell'immagine dialettica. Il presente contributo intende esplorare le analogie tra l'idea zibaldoniana di «immagine antica» (Zib. 515) e il pensiero di Walter Benjamin, ritrovando, nel riverberare sul presente di quelle immagini capaci di resistere alla diacronia, al fluire lineare del tempo, un efficace «antidoto al concetto di progresso».

Già a un'indagine preliminare il pensiero di Walter Benjamin rivela un numero considerevole di tematiche affini a quello leopardiano e, soprattutto, un orientamento estremamente simile e, in certi luoghi, addirittura sovrapponibile. Una visione alimentata da un contesto storico e culturale radicalmente differente, ma caratterizzata dalla medesima insoddisfazione per i modelli della contemporaneità. Ora, è bene evidenziare fin da subito come la conoscenza accertata di Leopardi, da parte di Benjamin, sia da limitare

ai *Pensieri (Gedanken)*¹, recensiti in occasione della pubblicazione di una traduzione tedesca ad opera di Richard Peters nel 1928² e, sommariamente, ai *Canti* e alle *Operette* (ai quali abbiano qualche breve ma significativo riferimento sempre nella recensione ai *Pensieri*). Nelle due paginette scarse che Benjamin dedica ai *Gedanken* leopardiani è però possibile notare come, sulla scorta probabilmente di quella intima affinità a cui accennavo, il filosofo tedesco sia stato in grado di cogliere alcune linee interpretative, sebbene in forma preliminare, delle quali il panorama critico è riuscito ad appropriarsi solo dopo diversi decenni: tra queste, il riduzionismo proprio di un'interpretazione pessimistica del pensiero leopardiano, colpevole di trasformare «il suo creare in qualcosa di astratto»³. O, ancora, il carattere mai domo, l'innata spinta ribelle che riconosce a Leopardi e all'«oracolo manuale» dei *Pensieri*, tale da indurlo a ricondurre l'intelligenza leopardiana, utilizzando una felice espressione di Sainte-Beuve⁴, per lo più *sub specie gladii*: un'intelligenza armata di spada, dunque, un'*intelligence-glaive* che si pone, come del resto quella dello stesso Benjamin, in opposizione strenua allo *status quo*, culturale, antropologico e politico. Ma le affinità tra il pensiero di Benjamin e quello di Leopardi non si limitano a quelle che emergono dalla recensione ai *Gedanken*: sono molte, a partire da alcuni motivi chiave del *Concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*⁵ notati già da Colaiacomo⁶, o dalla riflessione sulla durata dell'opera d'arte e sulla sua fruizione, propria dei lavori forse più noti del filosofo berlinese ma anche del Leopardi delle *Operette* e di una certa meditazione zibaldoniana. A questi motivi si aggiungono, non ultimi per importanza, quello della sfiducia nel progresso e il tema sul quale mi concentrerò in questo contributo, quello dell'atemporalità dell'immagine. Per atemporalità dell'immagine intendo la capacità di quest'ultima di rompere con la diacronia e riverberare dal passato sul presente mostrando i limiti di una concezione lineare e progressiva della storia.

¹ W. BENJAMIN, *Critiche e recensioni. Tra avanguardie e letteratura di consumo*, trad. it. di A. Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1979, pp. 67-69. Sul tema si veda anche M. NATALE, *Walter Benjamin e il leopardismo filosofico*, in «La rassegna della letteratura italiana», II (2013), pp. 485-498.

² G. LEOPARDI, *Gedanken*, deutsch von R. Peters, mit einem Geleitwort von T. Lessing, Fackelreiter-Verlag, Hamburg-Bergedorf 1928.

³ W. BENJAMIN, *Critiche e recensioni* cit., p. 67.

⁴ Ivi, p. 68. Cfr. C.A. DE SAINTE-BEUVE, *Ritratti* [1844], prefazione di L. Diemoz, trad. it. di A. Scaiola, Lucarini, Roma 1988, e ID., *Ritratto di Leopardi*, a cura di L. Orlandini, De Piante, Milano 2022.

⁵ W. BENJAMIN, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, a cura di N.P. Cangini, Mimesis, Milano 2017.

⁶ C. COLAIACOMO, *Il poeta della vita moderna. Leopardi e il romanticismo*, Luca Sossella, Roma 2013.

Ora, come mai fra i diversi motivi a cui ho accennato, ho scelto proprio quello dell'immagine? Perché, sia in Leopardi sia in Benjamin, l'atto immaginativo e i suoi oggetti ricoprono un ruolo centrale non solo dal punto di vista meramente estetico o estetico-interpretativo, ma anche e soprattutto da quello gnoseologico ed epistemico. Parlare di immagini per questi autori significa infatti discutere del loro intero impianto teoretico, entrare nelle dinamiche fondamentali del loro pensiero. Ora in questa sede non mi è possibile fermarmi su come l'immaginazione abbia una portata gnoseologica all'interno della teoria della conoscenza leopardiana, un tema d'altra parte ormai assodato da gran parte della critica⁷ e nemmeno su come l'orizzonte conoscitivo al quale la facoltà immaginativa può accedere assuma uno statuto di pari o superiore importanza rispetto a quello della conoscenza razionale⁸. Mi limiterò quindi a prendere direttamente in esame la teoria intorno agli oggetti, agli *analoghi*, ai *doppi*, ai *simulacri*, a quei *fantasmi* ritornanti ed evanescenti che sembrano popolare tutto l'immaginario leopardiano, cercando di mostrare come il meccanismo che governa queste apparizioni risponda in realtà a una logica ben delineata, che pone Leopardi in estrema sintonia con le teorie benjaminiane. È bene evidenziare come le immagini a cui mi sto riferendo siano prodotti dell'immaginazione, ovvero oggetti che solo attraverso l'immaginazione possono essere colti: è il caso della «dolce imago»⁹ della *donna assente*, una presenza che, dal suo primo affiorare in seguito all'incontro con l'agognato, *primo amore* del giovane Leopardi, si estende all'intero complesso dei *Canti* e alle opere della maturità¹⁰. Ma è anche il caso dei terrori notturni¹¹, che animano la visione di Leopardi dal *Saggio sopra gli errori popolari* del 1815 almeno fino alla composizione delle *sepolcrali*. Si tratta di immagini che riattivano un desiderio "antico", che risponde dunque a dinamiche filogenetiche e culturali, in seguito a uno specifico impulso emotivo¹². In questo senso, la meditazione leopardiana non solo si mostra vicinissima alle teorie warburghiane

⁷ Cfr. A. PRETE, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2006; A. FOLIN, *Pensare per affetti. Leopardi, la natura, l'immagine*, Marsilio, Venezia 1996; L. POLATO, *Il sogno di un'ombra. Leopardi e la verità delle illusioni*, Marsilio, Venezia 2007.

⁸ Un motivo per il quale mi permetto di rimandare al mio T. GRANDI, «Le cose che non sono». *Leopardi e la coscienza d'immagine*, in «Griselda», XIX (2020), n. 2, pp. 281-295.

⁹ G. LEOPARDI, *Il primo amore*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, 2 voll., Mondadori, Milano 1987, vol. I, p. 44, v. 26.

¹⁰ L. BLASUCCI, *Alle origini della poesia leopardiana: «Il primo amore»*, in ID., *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Marsilio, Venezia 2011.

¹¹ Cfr. F. CAMILLETTI, *Leopardi's Night (T)errors, the Uncanny, and the 'Old Wives' Tales'*, in A. ALOISI, F. CAMILLETTI (a cura di), *Archaeology of the Unconscious: Italian Perspectives*, Routledge, New York 2020, pp. 67-85.

¹² A. WARBURG, *Dürer e l'Antico italiano* [1905], in M. GHELARDI (a cura di), *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, Einaudi, Torino 2021, pp. 537-552.

intorno alle caratteristiche fantasmatiche delle *formule di pathos*¹³, ma anche alla concezione benjaminiana dell'*immagine dialettica*. Per entrare nel merito della questione vorrei prendere in esame un passo zibaldoniano del gennaio 1821, nel quale Leopardi riflette proprio sulla specificità di quelle immagini «indefinite»¹⁴ che riverberano sul presente indipendentemente da un richiamo diretto da parte della coscienza:

[...] osservate che forse la massima parte delle immagini e sensazioni indefinite che noi proviamo pure dopo la fanciullezza e nel resto della vita, non sono altro che una rimembranza della fanciullezza [...]. Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica¹⁵.

Si tratta dunque di rappresentazioni che non derivano dalla percezione (Leopardi afferma perentoriamente che non derivino «immediatamente dalle cose»), ma da un passato indefinito, quello di una nebulosa antichità-fanciullezza. Ora le sensazioni indefinite, come quella che, nel *Diario*, Leopardi confessa di provare alla partenza della cugina (la definisce una «ricordanza malinconica»¹⁶), derivano dal riverberare di una «immagine antica» nel presente, ovvero dall'*analogon* di una sensazione provata nella fanciullezza capace di illuminare il presente nella luce dell'affezione originaria. Sono dunque immagini che si riattivano nel ripresentarsi di un sentimento simile a quello che ha animato la prima apparizione. Della teoria leopardiana intorno agli oggetti *indefiniti*, nella prospettiva che sto cercando di delineare, mi preme unicamente evidenziare come il carattere di vaghezza implichi l'involontarietà¹⁷ del riaffiorare dell'immagine alla coscienza. Un'*indefinitezza* che, unita all'incidenza del contenuto *patico*, inteso nell'accezione warburghiana di contenuto emotivo, passionale e fobico¹⁸, costituisce il carattere

¹³ Un confronto estremamente fruttuoso, per il quale rimando a F. CAMILLETI, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Legenda, Oxford 2013, e al mio T. GRANDI, *L'«immagine antica»*. Leopardi, Warburg e la ricerca della *nympha fugiens*, in «The Italianist», XLIII (2023), n. 1, pp. 19-40.

¹⁴ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997, 3 voll., da ora abbreviato in *Zib.*, 472-473 e 1744-1745.

¹⁵ *Zib.* 515.

¹⁶ G. LEOPARDI, *Diario del primo amore*, in ID., *Poesie e prose cit.*, vol. II, p. 1173.

¹⁷ Cfr. W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 96: «Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo – nell'immagine dialettica –, esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità». Si veda anche A. WARBURG, *Quattro tesi*, in M. GHELARDI (a cura di), *Fra antropologia e storia dell'arte cit.*, p. 398. dove si ferma proprio sull'involontarietà della proiezione di un'immagine mnemica nell'opera d'arte.

¹⁸ ID., *Introduzione a Mnemosyne: l'Atlante delle immagini* [1929], in M. GHELARDI (a cura di), *Fra antropologia e storia dell'arte cit.*, p. 200.

fondante delle immagini *antiche*. A riprova dell'interpretazione metaforica della fanciullezza come età arcadica, del mito sopravvivente, si trova, tra le diverse annotazioni zibaldoniane che accomunano il sentire dei fanciulli a quello degli antichi, un pensiero che rimanda a Goethe¹⁹: «Circa le immaginazioni de' fanciulli comparate alla poesia degli antichi vedi la verissima osservazione di Verter sul fine della lettera 50»²⁰.

Come nota Damiani nel commento allo *Zibaldone*²¹, l'edizione del Werther a disposizione di Leopardi era quella italiana di Michel Salom, nella quale le lettere erano numerate. La numero cinquanta corrisponde alla lettera del 9 maggio 1772:

Men vo lungo il fiume fino a un certo casino, ch'era sovente il mio passeggio, luogo in cui noi altri fanciulli eravamo soliti divertirci per lo più a scagliare a fior d'acqua delle pietruzze piatte, facendole saltellare sul fiume prima di andare a fondo. Mi ricordai vivamente allora com'io più e più volte mi stessi colà guardando dietro alla corrente, con quale strano pensiero, io la seguiva, com'io m'andava immaginando i romanzeschi paesi ch'essa doveva bagnare, come la mia fantasia, restava in breve languida, e spossata, mentre ch'io pur cercava di spingerla sempre più oltre, infino a tanto ch'io mi perdeva nell'oscura visione d'una invisibile immensità. Eccoti, amico, precisamente il modo di sentire della veneranda antichità²².

Quella goethiana è una visione sublime e *indefinita* («d'una invisibile immensità»), alla quale si giunge attraverso la compresenza di sensazioni eterogenee. Ora, se quello dei fanciulli è «il modo di sentire della veneranda antichità», le sensazioni *indefinite* che si manifestano nel corso della vita rappresentano il riverberare dell'antico sul presente. Si tratta quindi di ricordanza, ripercussione, riflesso, «rimembranza», di un'immagine dell'antichità. Una sopravvivenza delle forme dell'antichità e del loro contenuto patico, dal momento che, come Leopardi annota nel 1828, «tutti i piaceri dell'immaginaz. e del sentim. consistono in rimembranza. Che è come dire che stanno nel passato anzi che nel presente»²³. Si tratta di una prospettiva

¹⁹ Che all'opera di Goethe e, in particolare, al Werther, sia da ricondurre un certo sentire leopardiano, è un motivo ampiamente accertato dalla critica. Cfr. M.A. RIGONI, *Leopardi, Goethe e l'ultrafilosofia*, in «La rassegna della letteratura italiana», II (2013), pp. 383-387. Il pensiero goethiano, tuttavia, è da considerare quale il minimo comune denominatore anche delle teorie warburghiane e benjaminiane: cfr. A. PINOTTI, «Lo studio degli estremi». *Benjamin morfologo della memoria tra Warburg e Goethe*, in ID. (a cura di), *Giochi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mimesis, Milano 2003, p. 214.

²⁰ *Zib.* 57.

²¹ *Zib.* 3255.

²² Cfr. J.W. GOETHE, *Verter. Lettere tradotte dal Tedesco*, a cura di M. Salom, Giuseppe Rosa Editore, Venezia 1796, lettera del 9 maggio 1772, pp. 115-116.

²³ *Zib.* 4415.

vicinissima, se non sovrapponibile, a quella di Benjamin, che nei *Materiali preparatori per le tesi sul concetto di storia* descrive in questo modo il tempo dell'immagine:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o che il presente getti la sua luce sul passato; l'immagine è piuttosto ciò in cui il passato viene a convergere con il presente in una costellazione. Mentre la relazione dell'ora con l'adesso è puramente temporale (continua), la relazione del passato con il presente è dialettica, a salti. L'immagine del passato che balena nell'adesso della sua conoscibilità è, secondo le sue determinazioni ulteriori, un'immagine del ricordo. [...] Queste immagini, come si sa, vengono involontariamente. La storia, in senso rigoroso, è dunque un'immagine che viene dalla rammemorazione involontaria, un'immagine che s'impone improvvisamente al soggetto della storia [...]»²⁴.

Benjamin sostiene che la conoscibilità e, dunque, la rappresentazione, da parte della coscienza, delle immagini conservate nella memoria, sia da ricondurre alla possibilità che, in un preciso momento, il passato venga a «convergere con il presente in una costellazione». Si tratta dunque di una memoria *involontaria*, di una nozione strettamente dipendente da quella di *Jetztzeit* (di *tempo-ora*) e che Benjamin sviluppa a partire dall'analisi della *Recherche* proustiana. Il passato, in questo senso, non è un dato di fatto, una fissità da recuperare, ma una dimensione che si ricrea continuamente sotto la forma dell'immagine: «Sulla nozione di *mémoire involontaire*: non solo le sue immagini giungono inattese: piuttosto, in essa si tratta di immagini che non avevamo mai visto prima che ci ricordassimo di loro»²⁵. Ecco che riaffiora la tematica filogenetica: le immagini ritornanti, questi *doppi* antichi, sono, in un certo qual modo, indipendenti dalla memoria volontaria del soggetto. La coscienza si rappresenta un contenuto patico, una sensazione *indefinita* e l'immagine *antica* si presenta alla coscienza involontariamente. Ora, per capire come si estrinseca questa dinamica, vorrei passare a un'applicazione diretta all'immaginario leopardiano, cercando di dimostrare come l'affinità con la meditazione benjaminiana sul tempo non esista solamente a livello teorico, ma corrisponda invece a una riflessione ben radicata. Prendo in considerazione sempre le memorie giovanili. Nelle prime pagine del *Diario* Leopardi confida come, alla partenza della cugina da Recanati, ne abbia trasfigurato il ricordo in immagine: «mi sono accorto che quella immagine per l'addietro vivissima, specialmente nel volto, mi s'andava a poco a poco dileguando»²⁶.

²⁴ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia* cit., p. 87.

²⁵ ID., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, trad. it. di E. Ganni, 9 voll., Einaudi, Torino 2000-2008, vol. III, p. 314.

²⁶ G. LEOPARDI, *Poesie e prose* cit., vol. II, p. 1175.

Fino a qui nulla di strano, parrebbe un'usuale rievocazione immaginativa dell'oggetto del desiderio, un'immagine destinata a scomparire col passare del tempo. Tuttavia, poche pagine dopo, il quadro che Leopardi ci presenta sembra opposto. L'immagine prima languida e appena baluginante appare:

[...] più viva assai che il giorno prima, anzi così spirante ch'io subito la sentii parlare appunto come quella persona suole, e come la memoria mia stanca e spremuta non mi sapea né mi sa ricordare: che passati quei pochi minuti [...] quel fantasma sparì²⁷.

Si tratta dunque di una dinamica estranea al ricordo (l'immagine appare «come la memoria mia [...] non mi sapea né mi sa ricordare») e, soprattutto, non si tratta più dell'immagine inerte della cugina, ma di una forma fantasmatica e ritornante capace di incarnare un desiderio dalle profondità della storia e ricondurlo nell'attualità dell'apparizione: in questo caso, ciò che si ripresenta a baleni alla coscienza di Leopardi sotto la forma indefinita della *rimembranza*, non è un ricordo volontario, ma l'immagine antica del *desiderio*, della *disposizione* fondamentale della condizione umana²⁸ che s'incarna nelle forme temporanee della sua attualizzazione. Possiamo dunque affermare che ciò che sostiene Benjamin in opposizione polemica a una visione storicistica della storia sia vero anche per il «fantasma» leopardiano. Il passato può ripresentarsi solo in un'immagine, nell'unica dimensione che può vincere il «vuoto» superando la diacronia in cui sarebbe irrecuperabile. Si tratta di un'immagine dialettica nell'accezione benjaminiana di *still-stand*, cioè di una *dialettica dell'immobilità*, dal momento che l'immagine si presenta al contempo come l'oggetto scatenante l'affezione e la struttura in cui essa si ipostatizza. È infatti grazie alla tensione tra un polo affettivo e dionisiaco e un polo formale e apollineo²⁹, che è possibile la manifestazione involontaria di un'immagine dialettica, di una forma *antica* e del suo contenuto patico, capace di mettere in discussione l'idea convenzionale del tempo diacronico. Questa struttura necessita obbligatoriamente di un «certo montaggio del tempo»³⁰ che rompa con la diacronia e di un approccio immaginativo, ovvero di una prospettiva che, quel tempo, permetta di

²⁷ Ivi, p. 1181.

²⁸ Su questo tema si veda B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento e di un fondamento*, Carocci, Roma 2003.

²⁹ Cfr. A. WARBURG, *Introduzione a Mnemosyne* cit., pp. 199 e sgg.

³⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 208. Cfr. anche W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [primo dattiloscritto] 1935-1936, in ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, p. 30: «l'opera d'arte nasce grazie al montaggio».

figurarselo (ed ecco perché ho indugiato su una limitazione di campo al regno dell'immaginario). Una dimensione culturale, atemporale e riverberante, dalla quale le immagini del passato sono capaci di cristallizzarsi nelle forme della singolarità del presente: «Nel momento in cui il passato si contrae nell'attimo – nell'immagine dialettica –, esso entra a far parte del ricordo involontario dell'umanità»³¹.

Nell'immagine presente, colta nell'attualità della forma, si riattivano le immagini del passato che con essa formano una «costellazione». Si tratta di un simbolo estetico che sfugge al tempo diacronico nell'attualità dei tempi convergenti, sulla soglia tra movimento e immobilità (*stillstand* appunto), nella paradossale transitorietà tra assenza e presenza, movimento e stasi³². E forse è proprio quest'attualizzazione del passato che Leopardi desidera mostrare nel ricordare il proprio amore giovanile: il potere della *rimembranza*, del ricordo involontario, la capacità di trasfigurare un'affezione particolare nell'universale "antico" di una dinamica condivisa, l'immagine petrarchesca e fantasmatica della *donna assente*, nella forma ipostatizzata e incontrovertibile del *desiderio*.

³¹ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia* cit., p. 96.

³² Cfr. ID., *Opere complete* cit., vol. IX, p. 534, l'immagine dialettica «va cercata là dove la tensione tra gli opposti dialettici è al massimo».

IMMA IACCARINO
(UNIVERSITÀ DELLA SVIZZERA ITALIANA)

L'AUTEUR ABYMÉ TRA LETTERATURA E CINEMA. ALTER EGO, DOPPI E GEMELLI DELL'ENTE CREATORE

L'incontro dello sguardo con la superficie speculare costituisce da sempre un momento di profonda introspezione e traduce, soprattutto sul grande schermo, la crescente attenzione per la psiche umana. Non è un caso che proprio la mise en abyme sia divenuta interprete della deriva autoriflessiva di età moderna, rivelandosi utile strumento di autoanalisi. Lo stesso ente creatore, a partire dal genere secentesco dell'autoritratto allo specchio fino agli esiti più estremi della letteratura narcisistica, ha più volte scandagliato la propria interiorità, servendosi di procedimenti quali l'inabissamento e il dédoublement. Che sia un doppio o un alter ego, la figura dell'auteur abymé, in bilico tra il diegetico e l'extradiegetico, è il segno più evidente della crescente consapevolezza che l'artista ha di sé e del suo bisogno di interrogarsi. L'insistenza sull'io, sul -meta, la messa in discussione dello statuto ontologico dell'autore e il desiderio di svelamento del lavoro sotteso all'atto creativo sono tutti tratti costitutivi dell'opera moderna, sempre più spesso specchio del proprio creatore. Soprattutto l'arte cinematografica degli ultimi anni, a vocazione spiccatamente metariflessiva, ha restituito al film una dimensione più intima e privata, riavvicinandosi significativamente alla pratica della scrittura soggettiva. Una promenade dentro la produzione di autori come Agnès Varda, Federico Fellini, Charlie Kaufman farà luce su una tendenza del cinema moderno e post-moderno: quella dei registi di ruotare l'obiettivo di centottanta gradi per porsi in dialogo con se stessi.

In una pagina del *Diario 1899-1939*, André Gide, riferendo di una sua singolare abitudine, dichiara di trarre ispirazione letteraria dalla contemplazione della propria immagine riflessa:

Scrivo su quel mibileto d'Anna Shackleton che si trovava nella mia camera di rue de Commailles. Io lavoravo su di esso; mi piaceva, perché nel doppio specchio del *secrétaire*, sopra la tavola dove scrivevo, mi vedevo scrivere; tra una frase e l'altra

mi guardavo; la mia immagina si mi parlava, mi ascoltava, mi teneva compagnia, mi manteneva in stato di fervore¹.

Proiettata innanzi allo specchio e animatasi in un doppio, la figura dello scrittore diviene interlocutrice di se stessa: essa stimola e potenzia, con un tacito dialogo, le capacità di espressione artistica di Gide. L'incontro dello sguardo con la superficie speculare costituisce, dunque, un momento essenziale del processo di creazione artistica, che si origina a partire dalla proiezione dell'identità autoriale al di fuori di sé.

Il curioso aneddoto di Gide, non scevro di una certa dose di narcisismo, ci permette di entrare più agilmente nella logica di funzionamento di una particolare realizzazione della *mise en abyme*, i cui effetti di duplicazione e progressivo inabissamento si esplicano al di là dei confini testuali, interessando non tanto elementi diegetici (come temi o personaggi) quanto l'ente extradiegetico per eccellenza: l'autore. Tale procedimento, che prende il nome di *mise en abyme d'auteur* o *auteur abyme*², caratterizza solitamente opere dalla spiccata vocazione autoriflessiva che assumono il loro autore quale referente privilegiato di un discorso egoriferito in cui creatore e creatura coincidono. Tra queste, si annoverano non solo produzioni letterarie – tra cui numerosi romanzi dello stesso Gide –, ma anche esempi figurativi di più immediata intuizione, come gli autoritratti nello studio estremamente in voga tra il XVI e il XVII secolo. Si pensi alla celeberrima autorappresentazione di Velázquez in *Las meninas* (1656), esempio visuale già menzionato nella *charta gidiana* come tipologia *sui generis* di struttura in abisso³. In *Las Meninas*, in primo piano, non appaiono i presunti protagonisti del dipinto – i sovrani di Spagna Filippo IV e sua moglie Marianna, di cui scorgiamo il solo riflesso –, ma l'artista stesso che si raffigura, nell'atto di dipingere, nel dietro le quinte dell'opera. Un precedente importante di questo tipo di espediente è il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* (1434) di Van Eyck, in cui il pittore, proiettando la propria immagine in un piccolo specchio convesso posto alle spalle della coppia di sposi, orienta l'attenzione dello spettatore non sul soggetto ritratto ma su quello ritraente e, dunque, non sul prodotto ma sul suo processo di realizzazione.

In letteratura, l'interesse per il *poëio*, cioè per il plasmarsi dell'opera, sancisce il passaggio – o per dirlo in termini mazzoniani, la «transizione»⁴ –

¹ A. GIDE, *Diario 1889-1939*, trad. it. di R. Arienta, Bompiani, Milano 1949, p. 242.

² L'espressione è ripresa da A. GOULET, *L'auteur "abymé"*, in G. CHAMARAT, A. GOULET (sous la direction), *L'auteur*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1996, pp. 131-147.

³ Con il termine 'charta gidiana' ci si riferisce a un passo del *Diario 1889-1939* cit., p. 41, comunemente ritenuto il manifesto teorico dell'*abyme*.

⁴ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 308.

da un tipo di scrittura ottocentesca, soggetta alle logiche della *mimesis* e della rappresentazione, a un tipo di scrittura moderna, intima e introspettiva. È in questa fase di svolta che s'innesta la fortuna letteraria della *mise en abyme d'auteur*, da intendersi anche come riflesso di una mutata percezione dell'istanza autoriale, non più destinata all'eclissi, ma presenza viva all'interno dell'opera. Non a caso Lucien Dällenbach annovera l'*abyme d'auteur* tra i modi possibili di infrangere la convenzione letteraria lunga secoli dell'«anonimato essenziale» dell'autore, a cui si può derogare o «istitu[endo] un narratore» o «fing[endo] di lasciare che il responsabile del racconto intervenga a suo proprio nome» o «costru[endo] una figura autoriale e farla indossare a un personaggio»⁵. La terza soluzione coincide con la tecnica qui presa in esame: essa consiste in un'operazione di autoproiezione dell'autore nella propria opera che si realizza o in presenza d'identità onomastica tra autore e personaggio o attraverso l'istituzione di un sostituto autoriale (un doppio o un *alter ego*) che svolga un'occupazione analoga a quella dell'autore⁶. In assenza di connettori deittici o onomastici, l'aspetto autoreferenziale emerge dalla riproduzione nell'opera di un microcosmo artistico che rifletta in piccolo quel macrocosmo in cui essa viene effettivamente realizzata.

Un caso esemplare in tal senso è rappresentato dai *Falsari* (1925) di Gide, tuttora annoverato come modello di “romanzo del romanziere” più riuscito nella storia della letteratura. Nei *Falsari*, Gide demanda il suo ruolo autoriale al protagonista del racconto, Edouard, uno scrittore che è impegnato nella stesura di un romanzo intitolato proprio “I falsari”. L'opera si sviluppa lungo due direttrici: da una parte la storia dei *Falsari*, cioè l'insieme degli eventi narrativi che vedono protagonisti Edouard, Olivier, Bernard e una costellazione di personaggi a loro legati; dall'altra la storia della genesi di tale racconto, costituita dal *Diario di Edouard*, in cui confluiscono appunti, note, riflessioni, ripensamenti dello scrittore.

Costruendo in Edouard un proprio doppio, Gide sembra trasporre in letteratura quella pratica di scrittura di fronte allo specchio che lo poneva, durante il processo creativo, in costante dialogo con se stesso. Il confronto con la sua proiezione letteraria produce in Gide effetti analoghi a quelli derivanti dalla contemplazione della propria immagine riflessa. In entrambi i casi ne risulta scandagliata l'interiorità della figura autoriale, la cui voce e pensieri riecheggiano nel suo *Doppelgänger*. Per bocca di Edouard, infatti, Gide riflette sul suo ruolo, giustifica le sue scelte narrative o addirittura teorizza

⁵ L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare* [1977], trad. it. di B. Concolino Mancini, Pratiche, Parma 1994, p. 100.

⁶ Sul tema del doppio cfr. M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena 2012.

il genere romanzo. I *Falsari*, il primo vero romanzo di Gide, si realizza, per paradosso, nel tentativo estremo di discostarsi dai canoni del genere, nel progetto di un anti-romanzo o, meglio, di un “romanzo puro” che rinunci all’intreccio. L’idea di un romanzo che non solo sia unico nel suo genere, ma non abbia né un soggetto né uno scopo prestabiliti, si coglie nelle parole di Edouard che, durante una conversazione letteraria, interrogato sulla trama dell’opera che sta scrivendo, riferisce: «Non ne ha [...] ed è proprio questa, la sua caratteristica più sorprendente. Il mio romanzo non ha soggetto. [...] Mi interessa presentare da una parte la realtà, dall’altra lo sforzo di cui vi parlavo prima per renderla attraverso lo stile, per stilizzarla»⁷. Di fronte alla perplessità dei suoi interlocutori, Edouard continua: «Cercate di seguirmi: per ottenere questo effetto, invento il personaggio di un romanziere, che pongo come figura centrale; e l’argomento del libro, se volete, è esattamente la lotta tra quello che gli offre la realtà e quello che vorrebbe farne lui»⁸. In una acutissima analisi dei *Falsari*, Magny individua questa come la scena in cui maggiormente si esplicano gli effetti stranianti della «figura in cuore»⁹ – la struttura *en abyme* costruita da Gide –, dove cioè il gioco di specchi è a tal punto esasperato (ed esasperante) da indurre il lettore a chiedersi se stia leggendo l’opera di Edouard o l’opera di Gide o se, piuttosto, queste non coincidano del tutto.

Il «plonge[r] dans l’œuvre»¹⁰ dell’autore raggiunge esiti estremi con la deriva autoriflessiva del *nouveau roman*, in cui trovano spazio quelli che Linda Hutcheon classifica come «modes et formes du narcissisme littéraire»¹¹. L’espressione rimanda a tutte quelle tecniche narrative che, «en exhibant, en dénudant ses systèmes de fiction aux yeux du lecteur», mettono in scena la dimensione stessa della scrittura, integrando «le processus de fabrication, de poiesis, au plaisir partagé de lire»¹². Nel secondo Novecento, si registra infatti un proliferare di metaromanzi che danno voce al continuo interrogarsi dell’autore su di sé e sui processi inventivi e narrativi messi in atto nell’opera. Se da un lato il ripiegamento della letteratura su se stessa è accolto con entusiasmo dai romanziere più aperti all’innovazione, dall’altro non mancano le perplessità di quanti temono che la volontaria esposizione

⁷ A. GIDE, *I falsari* [1925], Bompiani, Milano 2018, p. 92.

⁸ Ivi, p. 197.

⁹ C.E. MAGNY, *Romanziere francesi del Novecento*, trad. it. di L. Lombardo Frezza, Feltrinelli, Milano 1963, p. 261.

¹⁰ D. SAINT-AMAND, *Mise en abyme et humour*, in T. RAUS, G.M. TORE (sous la direction), *Comprendre la mise en abyme*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2019, pp. 73-84, a p. 74.

¹¹ L. HUTCHEON, *Modes et formes du narcissisme littéraire*, in «Poétique», XXIX (février 1977), trad. fr. par J.P. Richard, pp. 90-106.

¹² Ivi, p. 92.

del lavoro sotteso alla produzione letteraria deteriora il senso stesso dell'arte, da sempre un'operazione falsa e bugiarda, insieme di illusione e fiction. In tal senso, John Barth definisce, in un articolo apparso sull'*Atlantic* nel 1967, il narcisismo letterario come «Literature of Exhaustion», laddove ritiene 'esaurite' sia la libertà creativa dello scrittore che, spalancando al lettore le porte del suo laboratorio, rinuncia volontariamente al patto narrativo, sia le possibilità di godimento della lettura da parte del lettore, ormai investito di un ruolo sempre più attivo nei confronti del testo. Un caso emblematico è *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, in cui l'autore pone *en abyme* non se stesso, ma la sua controparte, il Lettore, a cui affida il compito di risolvere l'enigma di storie irrimediabilmente interrotte.

Oltre alla letteratura, un'arte che ha saputo ampiamente sfruttare il potenziale della *mise en abyme*, non solo come *divertissement* ma come catalizzatore di riflessioni teoriche, è il cinema che, soprattutto negli ultimi anni, tentando di restituire al film una dimensione più intima e privata, ha riportato *in auge* la figura dell'*auteur abymé*, adottandola come attivatore di dinamiche proiettive della psiche autoriale sul grande schermo. Già a partire dagli anni Sessanta del Novecento, l'espedito riscuote un notevole successo, di pari passo con il delinearsi sempre più marcato dell'autorialità cinematografica, un concetto inesistente alle origini del cinema, quando il cinematografo non appariva ancora come un mezzo di produzione artistica e i suoi inventori si chiamavano "operatori". Il processo d'identificazione tra regista e autore è stato infatti lungo e tortuoso. Ne ha segnato una tappa importante la nascita del movimento della *Nouvelle Vague* e l'avvio, attorno ai *Cahiers du cinéma*, del dibattito sulla "politique des auteurs"¹³, che ha assimilato, con il concetto di *caméra-stylo*, il ruolo del regista a quello dello scrittore, autorizzandolo a concepire la propria arte come una diretta espressione della sua personalità.

In quegli anni, forti dichiarazioni di autorialità giungono da registi che fanno ampio uso dell'*auteur abymé* come Federico Fellini, che in *8 1/2* (1963) mette in scena la crisi creativa del regista Guido, o Jean-Luc Godard in *Le mépris* (1963), incentrato sulla storia dello sceneggiatore Jerry Prokosch e di sua moglie o, ancora, Agnès Varda, la cui intera opera si caratterizza per la forte componente autobiografica e metariflessiva, come mostra l'immane riferimento all'io autoriale nei titoli di molti suoi film: la trilogia *CinéVardaPhoto* (2004), *Les plages d'Agnès* (2008) e *Varda par Agnès* (2019). Alla posterità i registi della *Nouvelle Vague* consegnano un cinema che già

¹³ A. APRÀ, *Les nouvelles vagues*, in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. I, Einaudi, Torino 1999, p. 906.

contiene in sé i germi di quella futura personalizzazione dell'opera cinematografica che – profetizzava Truffaut nel 1957 – è destinata a divenire sempre di più specchio del proprio creatore:

Il film di domani mi appare ancora più personale di un romanzo, individuale e autobiografico come una confessione o un diario intimo... Il film di domani sarà realizzato da artisti per i quali girare un film è un'avventura formidabile ed esaltante. Il film di domani somiglierà a chi l'ha girato¹⁴.

Erede della concezione del “film come diario intimo” è lo sceneggiatore, produttore e regista statunitense Charlie Kaufman, che ha fatto della *mise en abyme d'auteur* un segno distintivo della sua arte. In tutti i suoi film, Kaufman osserva la realtà da un'angolazione particolare, la propria, adottando un *modus operandi* di cui egli non fa mistero: «L'abitudine per uno scrittore è di consegnare una sceneggiatura e poi scomparire. Questo non fa per me. Io voglio essere coinvolto dall'inizio alla fine. E questi registi [Gondry, Jonze] lo sanno, e lo rispettano»¹⁵. Il desiderio di esistere nella sua opera emerge con forza in uno dei suoi film più celebri, *Il ladro di orchidee* (2002, regia di Spike Jonze), che racconta la storia del regista Charlie Kaufman alle prese con l'adattamento dell'omonimo saggio di Susan Orlean. Il *dédoublement* autoriale interessa, in questo caso, sia il regista che la scrittrice, entrambi personaggi reali finzionalizzati e proiettati nel film. Tuttavia, al suo doppio, figura che agli inizi del Duemila appariva inidonea a rappresentare la psiche, non più percepita come una realtà manichea, ma come un'esistenza plurima, Kaufman affianca un “terzo Charlie” o, meglio, la figura di Donald Kaufman, un gemello fittizio di cui egli certifica l'esistenza facendo comparire il suo nome nei titoli di testa alla voce “screenplay”. Donald è uno sceneggiatore inesperto e un po' *naïve*, un doppio negativo di Kaufman ma che rappresenta tutto ciò che egli avrebbe voluto essere: un superficiale credulone che ha successo con le donne e si arricchisce in fretta scrivendo una sceneggiatura scadente, piena di *clichés* e idee balorde, che possa incontrare facilmente i gusti di un pubblico di massa. Al contrario, tra i due Charlie c'è, oltre a un'identità onomastica, una sintonia ideologica e artistica, che li porta a struggersi per il lavoro di adattamento de *Il ladro di orchidee*, per entrambi uno dei momenti di maggiore crisi creativa ed esistenziale. Il film avrebbe dovuto essere, secondo quanto dichiarato dal regista, l'adattamento

¹⁴ Cfr. F. CASETTI, *Teorie del cinema: 1945-1990*, Bompiani, Milano 1993, p. 86.

¹⁵ *A Moment with Charlie Kaufman*, William Arnold, Seattle Post-Intelligencer Movie Critic, Seattlepi.com. March 18, 2022. Cfr. A. CUTRONA, *L'attualità della mise en abyme nelle opere di Peter Greenaway e Charlie Kaufman*, Mimesis, Milano 2016, p. 65.

del saggio che Orlean, giornalista del *New Yorker*, scrive a partire da un piccolo *reportage* sulla vicenda del famoso ladro di orchidee, il botanico Laroche, ma la mancanza di tessuto narrativo rende impossibile l'operazione che si trasforma presto in un racconto autobiografico della crisi creativa dello sceneggiatore, nella storia di come (non) scrivere una sceneggiatura. Il titolo originale del film, *Adaptation*, richiama infatti sia l'adattamento botanico ed evolutivo delle orchidee sia la mancata trasposizione cinematografica del libro. *Il ladro di orchidee* è un'opera che non ha una vera trama né un protagonista univoco di cui intende raccontarci; esso è contemporaneamente la storia di un adattamento cinematografico che non ha luogo, una lezione di *screenplaying* e la cronaca della genesi di un'idea che passa attraverso un tortuoso *iter* creativo.

L'idea che l'opera si origini a partire da uno scavo interiore dell'artista è centrale in un film che segna il debutto alla regia di Kaufman, sceneggiatore e regista di *Synecdoche, New York* (2008). La storia ruota attorno alla vita di Caden Cotard, un regista teatrale che, a seguito di una lapidaria critica da parte della moglie su uno dei suoi ultimi successi, definito come nient'affatto personale né originale, decide di scrivere un dramma autobiografico che sia vero come la vita. Lo spettacolo mette in scena, infatti, episodi della vita di Caden fino a quando il piano dell'esistenza non comincia lentamente a scivolare, fino alla totale sovrapposizione, su quello della finzione teatrale.

Al suo *alter ego*, Kaufman attribuisce non solo una professione analoga – e un comune interesse per la metanarrazione, per le tematiche del dolore e della morte –, ma anche caratteristiche che gli appartengono come il cinismo, il pessimismo, il male di vivere, l'ossessiva introspezione psicologica. Ancor più del sociopatico Charlie, l'ipocondriaco Caden ha un equilibrio psichico instabile, una personalità fragile e un terrore per la morte che lo porta, dopo l'abbandono della moglie e della figlia, al progressivo rifiuto della sua identità. Caden continua infatti a demandare nel corso dello spettacolo il suo ruolo di regista agli attori, dapprima trovando un sostituto in Sammy e poi identificandosi, anche nella vita vera, con l'attrice Ellen. In questo gioco delle parti, la rinuncia al proprio io appare un'alternativa forse meno dolorosa ma più tragica al suicidio, un definitivo rifiuto della sofferenza.

Il tema dell'alterità declinato quale desiderio di evasione è un argomento caro a Kaufman, già presente nel film *Essere John Malkovich* (regia di Spike Jonze, 1999), dove l'incredibile ritrovamento di un canale diretto con l'interiorità del famoso attore offre ai protagonisti la possibilità di vivere almeno per un giorno la vita di qualcun altro. Per Caden ciò si realizza attraverso l'atto recitativo, che gli permette per la durata di uno spettacolo

di interpretare fino all'immedesimazione una vita diversa e sfuggire all'orrore della sua. *L'auteur abymé* aziona, in questo caso, un meccanismo di progressivo disfacimento dell'identità autoriale. Messo in discussione il suo statuto ontologico, l'autore non è più semplicemente identificabile in colui che realizza l'opera, ma in colui che ne diviene parte integrante. Tale processo si può leggere in termini lacaniani in analogia con il primo incontro di un bambino con la sua immagine riflessa¹⁶. Si tratta di un momento ambiguo e bivalente che da un lato ricomponne il corpo frammentato del bambino nell'immagine speculare, determinandone una prima conoscenza di sé, dall'altro lo specchio produce una forma di alienazione rispetto all'Altro (la proiezione in cui il bambino non s'identifica ancora appieno), avvertito tragicamente come una costruzione fittizia e ideale. Parimenti, l'autore che si proietta nell'opera da un lato acquisisce consapevolezza di sé, dall'altro decostruisce la sua identità autoriale e ne prende le distanze schiacciandola sul piano della mera finzione letteraria (o cinematografica). Da qui l'ipotesi, non poi così paradossale, che costruzioni di questo tipo, che non solo esaltano la natura dell'opera in quanto *artificium*, ma inglobano nell'universo finzionale elementi che ne sono estranei, suggeriscano che «l'extradiegetico [sia] forse sempre diegetico, e che il narratore e i suoi narratori [...] appart[engano] forse anche a qualche racconto»¹⁷.

Nel problematizzare e rideterminare i rispettivi ruoli degli enti concorrenti alla realizzazione di una produzione artistica (il creatore e la creatura, ormai non più nettamente distinguibili), simili forme di inabissamento autoriale – siano esse pittoriche, letterarie o cinematografiche –, permeano fino alla rottura quella che Genette definisce la «frontiera mobile ma sacra fra i due mondi: quello dove si racconta, quello che si racconta»¹⁸. *L'auteur abymé* apre infatti uno spiraglio nella soglia tra l'extradiegetico e il diegetico che, come una voragine, risucchia indistintamente personaggi, lettori, spettatori, attori e autori in una zona limbica dove appare del tutto sbiadito il confine tra l'opera e la vita.

¹⁶ J. LACAN, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique*, Seuil, Paris 1966, pp. 93-100.

¹⁷ J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, trad. it. di F. Tentori Montaldo, Feltrinelli, Milano 1963; cfr. G. GENETTE, *Figure III* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 2006, pp. 283-284.

¹⁸ G. GENETTE, *Figure III* cit., p. 283.

AGNESE MACORI
(UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA)

ARTIFICIOSAMENTE, UN MANOSCRITTO.
DOPPI, FINZIONI E MISTIFICAZIONI NE
IL PIANETA AZZURRO DI LUIGI MALERBA

Il pianeta azzurro è un giallo in potenza; e l'indagine condotta nell'opera è metanarrativa: si tratta, infatti, del tentativo frustrato di comprendere se l'intreccio sia vero o non sia altro che l'invenzione di un personaggio disturbato (proseguendo, in questo, una tradizione già avviata con Il serpente, al momento dell'esordio romanzesco). La struttura narrativa si fonda sull'espedito del manoscritto ritrovato, ma Malerba, con gesto opposto a quello di Eco, non riattualizza il topos con un gesto ironico. Lo statuto ambiguo del personaggio Malerba, a metà tra il mondo diegetico e quello extradiegetico, apre a riflessioni metanarrative che mirano al disvelamento degli inganni su cui si fonda l'istituto romanzesco. Il rapporto (non sanato) tra fatto e finzione ricopre dunque un ruolo centrale: la struttura a incastro dei diversi livelli del racconto apre ad una riflessione del romanzo su sé stesso, in quanto le diverse istanze narrative formulano giudizi sui testi che si collocano a un livello inferiore. In quest'ottica il romanzo può essere letto come l'esito di una dialettica tra continuità con la produzione precedente (problematizzazione della letteratura e del suo rapporto con il reale) e l'assunzione di temi e forme tipicamente postmoderne. Nel caso di Malerba si può parlare di ritorno all'ordine romanzesco negli anni Ottanta solo ammettendo che nel suo romanzo l'ordine non è dato, ma è ricostruito faticosamente.

Il pianeta azzurro, edito da Garzanti nel 1986, è un giallo in potenza, o, come l'ebbe a definire Maria Corti, un «giallo su un giallo»¹, in quanto l'omicidio vagheggiato dal protagonista non sembra mai realizzarsi, e la vera indagine si pone invece a livello narrativo, coinvolgendo il lettore nel tentativo – continuamente frustrato – di comprendere se gli avvenimenti raccontati dall'intreccio abbiano qualche elemento di veridicità o

¹ M. CORTI, *Luigi Malerba: una scommessa con il reale*, in «Autografo», V (1988), n. 13, pp. 3-21, a p. 8.

non siano altro che l'estrema effimera invenzione di un personaggio disturbato². La novità rispetto ai precedenti malerbiani del *Serpente* ('66) e di *Salto Mortale* ('68) risiede nel fatto che la vittima designata di questo omicidio non è più una fidanzata sospetta di tradimento o un cadavere privo di nome e di volto, ma un personaggio politico molto in vista, nella finzione narrativa evocato come «il Professore», dietro il quale però non è difficile cogliere il profilo di Andreotti, a cui, peraltro, seppur per voce del protagonista, vengono lanciate pesanti accuse in riferimento non solo allo scandalo della P2 (nel romanzo chiamata in causa come «Supermassoneria»), ma addirittura al terrorismo di Stato³. Il riferimento accusatorio al personaggio politico più importante di quegli anni non viene in alcun modo negato da Malerba, che anzi, dieci anni più tardi, pubblicherà sulle pagine de «la Repubblica» una lettera aperta indirizzata proprio ad Andreotti, nella quale inviterà sarcasticamente il Senatore a «confessare tutto» e a pubblicare, magari sotto pseudonimo (lo scrittore suggerisce «Belzebù») un romanzo che racconti dal suo punto di vista le più scabrose vicende politiche italiane degli ultimi decenni. In questa lettera, Malerba rivendica apertamente di avere mosso le medesime accuse nel suo romanzo del 1986, sottolineando di avere, già al tempo, intuito alcune trame occulte che sarebbero state rivelate solo in seguito⁴.

² Come ha osservato Massimiliano Manganelli, infatti: «mai come in questo testo il coinvolgimento del lettore è stato così evidente e necessario: *Il pianeta azzurro* può essere inteso in primo luogo come un romanzo sull'interpretazione, sulla ricerca di una verità, per quanto inverosimile» (M. MANGANELLI, *Il pianeta azzurro: il testo come rebus*, in GRUPPO "LABORATORIO" (a cura di), *Luigi Malerba*, Piero Laicata Editore, Manduria 1994, pp. 87-95, a p. 87).

³ «Con il denaro il Professore faceva tacere i giornali quando accennavano agli scandali nei quali era coinvolto. Attraverso le banche cercava di diventare azionista delle società editrici, ma non sempre gli riusciva e qualche volta a denunciare questi traffici erano gli stessi giornali che lui cercava di comprare. Se un giudice riusciva a mettere le mani su qualche traffico illecito del Professore, veniva trasferito o fatto fuori dai terroristi o dai killers della mafia e dei Servizi Segreti. I contatti con questi killers venivano tenuti dai Servizi Segreti i quali ricevevano ordini attraverso la Supermassoneria che il Professore aveva creato a fianco e a concorrenza della Massoneria tradizionale. [...] Il Professore si serviva della Massoneria attraverso un Venerabile Prestanome che aveva fondato questa Loggia coperta o Supermassoneria alla quale erano affiliati i generali e i colonnelli dei Servizi Segreti. [...] Attraverso quel losco personaggio il Professore comunicava i suoi ordini senza mai comparire, aveva finanziato gli attentati e le stragi come quella della stazione di Bologna, faceva espatriare gli attentatori o li proteggeva facendo distruggere le testimonianze dei Servizi Segreti» (L. MALERBA, *Il pianeta azzurro*, Mondadori 2006, p. 22).

⁴ «Queste ed altre cose le ho già scritte in un mio romanzo pubblicato nel 1986 quando lei era ancora molto potente. Nel protagonista denominato il Professore erano adombrate molte delle cose che le vennero in seguito segnate a carico. Per esempio che il vero capo della P2 fosse lei, ed è stato detto a chiare lettere anche dalla vedova di Roberto Calvi. E che Gelli, nominato come burattinaio, in realtà era, e forse è ancora, un burattino manovrato da lei. Tutte favole?» (L. MALERBA, *Se Andreotti scrivesse un romanzo*, in «la Repubblica», 24 luglio 1996).

Il rapporto con l'attualità, con i fatti, è dunque molto stretto, in netto contrasto con un'idea di letteratura disimpegnata e privata che ha caratterizzato una certa vulgata critica sulla narrativa degli Ottanta. A tal proposito è utile ricordare un dato noto, ossia che Malerba era stato uno dei fondatori – seppur silenzioso – del Gruppo '63: aveva pertanto gli anticorpi ideologici e teorici necessari per affrontare le novità del decennio senza farsi travolgere⁵. È però d'altra parte vero che il progetto di omicidio è nel romanzo concepito al di fuori di ogni principio ideologico: le intenzioni dell'aspirante assassino muovono da ragioni personali e private, che nulla hanno a che vedere con la sfera politica. Nel corso del libro il lettore scopre infatti che il protagonista – o meglio, uno dei narratori –, sospettando del tradimento della moglie, ha deciso di uccidere uno dei due amanti, ma, incapace di scegliere su chi dei due riversare la sua vendetta, con uno scarto improvviso e inaspettato tipico dei personaggi malerbiani, decide di indirizzare il suo istinto omicida in una direzione completamente altra: l'assassinio politico. Sicché da un lato è riscontrabile una tensione sociale (la figura di Andreotti in filigrana al personaggio del «Professore») e dall'altro un depotenziamento della stessa tensione, con un progetto omicida privo di implicazioni e rivendicazioni politiche o ideologiche.

La relazione tra dimensione personale e pubblica è quindi ambigua, non liquidabile attraverso la categoria di ritorno al privato, come spesso è stato – forse con troppa disinvoltura – suggerito (tanto più dai critici più "impegnati" e sospettosi nei confronti degli anni Ottanta). È invece possibile ragionare nei termini di un rovesciamento dei rapporti di forza tra i due poli. Se infatti gli anni Settanta avevano visto un trionfo della sfera pubblica, che aveva assunto una pervasività tale da influenzare le esistenze individuali, ne *Il pianeta azzurro* quella stessa sfera pubblica non scompare, ma finisce per essere permeata da pulsioni private. In ogni caso, è innegabile che l'attualità e la denuncia sociale ricoprono un ruolo importante nella narrazione (vengono citate, per esempio, la strage di Bologna e l'incidente di Černobyl'), dismettendo addirittura il filtro della lontananza storica adottato ne *Il pataffio* ('73).

Eppure, anche in questo romanzo il filtro c'è, e, anzi, i filtri sono molteplici, ma non sono più da ricercare nella metaforizzazione storica, bensì in una struttura volutamente cervellotica e artificiosa, che frapponne tra la presunta realtà e il lettore innumerevoli livelli narrativi, con il risultato di rendere

⁵ Come ha sottolineato Francesco Muzzioli, infatti, per quanto «i documenti attestano al massimo una vicinanza, non un'adesione "organica"» al Gruppo '63, «non c'è dubbio che Malerba partecipi alla reazione contro le piattezze del realismo, e contribuisca con proprie soluzioni al gioco contestativo delle strutture narrative tradizionali: portando al paradosso la finzione e conducendo la narrazione ad avvolgersi su se stessa, fino a cancellare i suoi passi, in una sorta di racconto al condizionale» (F. MUZZIOLI, *Il laboratorio Malerba*, in GRUPPO "LABORATORIO", *Luigi Malerba* cit., pp. 5-15, a pp. 9-10).

assolutamente opaca e indecifrabile la vicenda. Il romanzo si configura infatti come la trascrizione di un diario che un'anonima istanza narrativa primaria dichiara di aver rinvenuto nella sua casa al mare, affittata per il mese di luglio a un suo conoscente, un certo Demetrio. Il diario si rivela essere redatto proprio da Demetrio, e riporta le riflessioni e le considerazioni di quest'ultimo sull'omicidio che sta progettando ai danni del Professore. Si hanno quindi due livelli narrativi: un narratore di primo grado che lascia la parola ai diari di Demetrio, ai quali però alterna le sue pagine di commento, poste tra parentesi. Il romanzo vede quindi il continuo alternarsi dei due punti di vista, il secondo essendo una sorta di fittizia analisi di quanto raccontato dal primo. L'istanza narrativa primaria (il proprietario della casa che ha rinvenuto i diari), nel tentativo di verificare la veridicità dei criminosi intenti del redattore del memoriale, ripercorre le sue tracce: visita i luoghi citati nel diario e parla con le persone che potrebbero aver incontrato Demetrio, finendo per assumerne le sembianze, fino a configurarsi come un suo doppio narrativo, in un perturbante gioco di specchi che, ancora una volta, confonde le identità rendendole intercambiabili. E l'impianto narrativo, già di per sé ingarbugliato, è complicato ulteriormente dall'intervento paratestuale dell'autore o, meglio, dal sedicente autore, dai connotati sovrapponibili a quelli di Luigi Malerba, che racconta di come è venuto in possesso del diario e del relativo commento, dichiarando di volerli pubblicare senza apportare alcuna modifica. Eppure anche questo paratesto si rivela essere fittizio e si trasforma in un'ulteriore indagine da parte di questa terza istanza narrativa – che si capisce essere omonima dell'autore senza coincidere con lui, in quanto immersa nel mondo diegetico – circa la reale identità dell'estensore del diario e del suo commentatore, che si riveleranno infine essere la stessa persona.

Dal sovrapporsi di questi tre punti di vista, come ha notato Ballerini, si presentano pertanto al lettore quattro ipotesi interpretative, tutte potenzialmente vere e quindi tutte false⁶:

1. che Demetrio e il Chiosatore siano due persone distinte che hanno abitato in due mesi successivi lo stesso appartamento;
2. Demetrio e il Chiosatore sono persone diverse che hanno abitato nello stesso mese due appartamenti contigui, secondo la versione di Demetrio;
3. Demetrio e il Chiosatore sono due persone distinte, ma il Chiosatore è da considerarsi l'unico redattore del testo secondo la versione dell'autore Malerba;
4. Demetrio e il Chiosatore, sono la stessa persona dall'identità incerta, affetta da una schizofrenia che genera il continuo sdoppiamento.

⁶ R. BALLERINI, *Malerba e la topografia del vuoto*, Vecchio Faggio Editore, Chieti 1988, p. 88.

Si vede dunque come il tema del rapporto tra ciò che è vero e ciò che è verosimile, tra fatto e finzione, ricopre un ruolo centrale nella riflessione narrativa di Malerba. In particolare, la costante di tutta la sua produzione, messa in atto con modalità differenti nei vari romanzi, è, per citare Corti, l'«attuazione di quei processi distanzianti dei quali egli ha bisogno proprio per essere uno scrittore profondamente impegnato nel contesto socioculturale e politico del suo tempo»⁷.

Nel caso de *Il pianeta azzurro*, alla base dell'intera struttura narrativa vi è il classico espediente del manoscritto trascritto fedelmente dall'autore. Malerba, con gesto diverso rispetto a Eco, a cui comunque sembra guardare, non riattualizza il topos con un gesto ironico che può anche essere preso sul serio. L'ingenuità non è qui nemmeno simulata, e anzi proprio lo statuto ambiguo del personaggio Luigi Malerba (che ha un piede nel mondo diegetico e uno in quello extradiegetico) consente alcune riflessioni metanarrative che denunciano chiaramente gli intenti di disvelamento degli inganni su cui si fonda l'istituto romanzesco: come è già stato osservato «il manoscritto ritrovato [...] è una soluzione talmente sfruttata dalla tradizione letteraria da essere ormai, pur con la sua presunta veridicità, poco credibile»⁸.

A proposito di questo rapporto con la nozione di verità, Luperini ha portato avanti alcune interessanti considerazioni sulla differente impostazione epistemologica sottesa ai romanzi di Malerba tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta. A una letteratura che, su sollecitazione delle istanze della Neoavanguardia, si configurava come messa in discussione di sé stessa e delle proprie possibilità conoscitive, subentra, secondo Luperini, una scrittura «considerata come un accesso privilegiato alla verità, come rivelazione delle Origini, come scoperta dell'intima realtà delle cose, non importa se di tipo nichilistico o invece, mistico-essenzialistico»⁹. Effettivamente ne *Il pianeta azzurro*, dalla rassegnazione di fronte all'assenza di un nucleo forte di verità non deriva un anarchico relativismo, bensì la nichilistica accettazione del fatto che «il non senso è *ab origine* l'unico senso, che la ripetizione casuale e l'eterno ritorno sono le uniche leggi e l'unica moralità»¹⁰. E, in effetti, il romanzo è permeato da una forte tensione verso un principio forte e unitario a cui ricondurre la mancanza di senso che sembra avere invaso il reale.

⁷ M. CORTI, *Luigi Malerba: una scommessa con il reale* cit., p. 4.

⁸ M. MANGANELLI, *Il testo come rebus* cit., p. 88.

⁹ R. LUPERINI, *Rinnovamento e restaurazione del codice narrativo nell'ultimo trentennio: prelievi testuali da Malerba, Consolo, Volponi*, in S. VANVOLSEM, F. MUSARRA, B. VAN DEN BOSSCHE (a cura di), *I tempi del rinnovamento*, Atti del Convegno Internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992* (Leuven-Louvain-la-Neuve-Namur-Bruxelles, 3-8 maggio 1993), Bulzoni, Roma 1995, vol. I, pp. 535-547, a p. 540.

¹⁰ *Ibidem*.

Si noti che non sono tanto i principi metafisici su cui si fonda la Supermassoneria a incarnare nel romanzo questa necessità di trascendenza (sebbene contribuiscano alla creazione di un clima vagamente mistico), quanto il personalissimo culto del Vuoto celebrato pagina dopo pagina da Demetrio. In quanto ingegnere idraulico, infatti, l'autore del diario ha un'ambizione: creare una pompa in grado di creare il vuoto: l'ambizione di creare il Vuoto muove da considerazioni che sono in prima istanza metafisiche¹¹. Il Vuoto, il Nulla, si rivela – secondo Demetrio – essere il vero fondamento della realtà, nella consapevolezza che «fra generazione e dissoluzione è la dissoluzione che alla fine dovrà prevalere con la produzione del nulla eterno e immobile»¹². Questa religione negativa oppone a una realtà contingente e alla sua «catastrofica complessità», lo zero che «è il simbolo del nulla e il nulla è il simbolo della perfezione»¹³.

In quest'ottica si comprende meglio la proposta di Luperini di interpretare il passaggio di Malerba agli anni Ottanta come un ritorno all'ordine o meglio al «caos ordinato del postmoderno», in cui il principio ordinatore è però il Nulla, il Vuoto metafisico¹⁴. La mancanza di senso non è più affrontata in senso relativistico, ma diventa, paradossalmente, il senso profondo dell'esistere. Luperini muove queste sue considerazioni a partire dall'analisi di alcuni passaggi de *Salto mortale*, in cui il non senso non viene mai ricondotto ai principi della logica e della razionalità, a cui vengono contrapposti i romanzi degli anni Novanta, in cui «al disorientamento provocato dal non-senso dell'allucinazione seguono la sua spiegazione e la sua accettazione, che lo normalizzano»¹⁵.

Sebbene *Il pianeta azzurro* non venga citato come esempio, ritengo che sia anch'esso ormai riconducibile ad una modalità narrativa razionalizzante, per quanto di una razionalità fondata sull'accettazione del Nulla e della mancanza di senso intrinseca al reale. Si veda, a titolo di esempio, il passaggio in cui Demetrio immagina di volare stando in piedi sulla sedia, muovendo le braccia come se fossero ali. In quel momento sopraggiunge un suo amico e lui, imbarazzato, capisce di dover continuare lo scherzo, e salta a braccia

¹¹ «L'importanza della mia invenzione va al di là del suo valore scientifico perché il nulla fisico che si riuscirà a produrre sfugge a ogni definizione. Come può la scienza definire il nulla? I fisici resteranno senza parole perché il vuoto assoluto non è più argomento della fisica ma della metafisica, il nulla che riuscirà a produrre con la mia pompa sarà in tutti identico al nulla di cui parlano i filosofi, a cominciare da Parmenide fino a Heidegger» (L. MALERBA, *Il pianeta azzurro* cit., p. 207).

¹² Ivi, p. 244.

¹³ Ivi, p. 245.

¹⁴ R. LUPERINI, *Rinnovamento e restaurazione* cit., p. 540.

¹⁵ Ivi, p. 539.

aperte giù dalla sedia. A questo punto la narrazione sembrerebbe uscire dai binari della razionalità, in uno di quegli scarti visionari tipici della prima produzione di Malerba:

Sono precipitato dolcemente in un abisso senza fine. Vedevo laggiù sotto di me una superficie rossastra, lontanissima, meno lontana, poi sempre più vicina. Nuvolette bianche volteggiavano nel cielo sopra la mia testa. Scendevo planando, a tratti davo una sfrullata con le ali per non precipitare quando l'aria non mi sosteneva. E intanto mi avvicinavo alla superficie rossastra composta da tanti piccoli rettangoli, scendevo, continuavo a scendere, fino a quando finalmente sono riuscito a atterrare. Ho posato i piedi sul pavimento di mattoni¹⁶.

Immediatamente, però, Demetrio si premura di fornire una spiegazione razionale di questo momento potenzialmente assurdo, depotenziandolo della sua portata immaginifica e riconducendolo nell'alveo del tradizionale principio di causa-effetto: «la presenza del pipistrello in quella casa di campagna aveva risvegliato in me la preistoria che ognuno di noi si porta dentro fin dalla nascita»¹⁷. Poco importa che le premesse da cui prende le mosse la riflessione di Demetrio siano prive di fondamento scientifico (è convinto che i pipistrelli siano antenati degli uomini): ciò che qui conta è la riattivazione dei principi della logica classica, che forniscono l'armamentario argomentativo di tutte le cervellotiche e paradossali riflessioni del personaggio-scrittore.

Si vede quindi come la posizione di Malerba nei confronti delle nuove sollecitazioni che provenivano dal mutato contesto culturale non possa essere letta né come una eroica resistenza della letteratura di fronte alle istanze del postmoderno (in questa direzione muove, tra tutte, l'interpretazione di Ferroni¹⁸), né tantomeno come un cedimento incondizionato al ritorno all'ordine degli anni Ottanta, come sembrerebbe suggerire la lettura di Lupérini. Ritengo invece che *Il pianeta azzurro* possa essere letto, più che come una formazione di compromesso, come l'esito di una dialettica irrisolta tra la continuità con la produzione precedente – nel segno di una problematizzazione della letteratura e del suo rapporto con il reale – e un'assunzione di

¹⁶ L. MALERBA, *Il pianeta azzurro* cit., p. 171.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ferroni, vedeva infatti in Malerba uno dei principali esponenti di una «resistenza della letteratura» al postmoderno, individuando nell'ammissione dell'impossibilità di raccontare una denuncia nei confronti di «una nuova realtà industriale [che] si avvia già verso il postmoderno, verso un gioco di apparizioni vuote che ruotano continuamente intorno a se stesse» e intravede nella lingua «quasi neutra, piena di tic, di manie e di ripetizioni» un tentativo di risposta parodistica all'italiano standard veicolato dai media (G. FERRONI, *Verso una civiltà planetaria (1968-1991)*, in ID., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Einaudi Scuola, Milano 2008, pp. 593-730, a p. 705).

temi e forme, queste sì, tipicamente postmoderne. Se di ritorno all'ordine si vuole parlare, lo si può fare solo a patto di riconoscere che, nel caso di Malerba, l'ordine non è dato, non si presenta al lettore sulla pagina, ma è ricostruito faticosamente. Alla fine si ha effettivamente un giallo, con tanto di omicidio, ma l'intera narrazione è stata necessaria alla costruzione della trama, che non era già data in partenza. E, allo stesso modo, la razionalità applica i suoi principi a una materia anarchica, rivelando implicitamente l'assurdità di quei ragionamenti corretti e coerenti ma falsi, in quanto basati su premesse prive di senso, a riprova del fatto che in un mondo che poggia sul Nulla non esistono fatti, ma solo finzioni.

VALERIA ROCCO DI TORREPADULA
(SCUOLA SUPERIORE MERIDIONALE)

DICERIE SU DICERIE. SULLE ISTRUZIONI PER L'USO
IN APPENDICE A DICERIA DELL'UNTORE
DI GESUALDO BUFALINO

Nella seconda edizione di Diceria dell'untore è inclusa una postfazione auto-esegetica dal titolo Istruzioni per l'uso. Ne propongo un'analisi volta a isolare e precisare le strategie retorico-testuali impiegate nella costruzione dell'istanza prefativa. Infatti, le Istruzioni si collocano in un'area di intersezione tra le categorie genettiane di «prefazione autoriale» e «prefazione attoriale fittizia» (dove «prefazione» è iperonimo): l'io che presiede alla stesura dell'appendice si identifica con l'autore, ma questa premessa è a più riprese compromessa dal ritorno “sotto mentite spoglie” della voce che diceva io nella finzione romanzesca. A questo gioco di doppi e di travestimenti corrisponde, sul piano formale, un'architettura testuale ambigua, giacché in questa sede Bufalino sembra sperimentare il trattamento lirico e linguisticamente libero del tipo testuale espositivo, sfruttando i generi della voce di enciclopedia o di dizionario. Si verificano, poi, puntuali violazioni di quelle convenzioni già individuate da Genette a proposito dei peritesti autoriali: lo spazio interpretativo di norma destinato al lettore sembra essere deliberatamente usurpato, in linea con la poetica dello “sproloquio” e della mala adfectatio che contraddistingue la Diceria.

I. Il romanzo d'esordio di Bufalino¹ segue le vicende di un giovane che si ammala di tubercolosi e viene ricoverato in un sanatorio nei pressi di Palermo; è il protagonista stesso a narrare in prima persona l'esperienza del sanatorio e retrospettivamente, poiché il momento dell'enunciazione fittizio si colloca quando questa fase della vita del protagonista narratore si è ormai conclusa da molti anni.

¹ L'edizione di riferimento per questo lavoro è G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Bompiani, Milano 1992. Si tratta, infatti, dell'edizione dove compare per la prima volta l'appendice *Istruzioni per l'uso*. D'ora in poi userò l'abbreviazione DU per gli esempi tratti dal romanzo e l'abbreviazione IU per i brani tratti dall'appendice.

Uno dei tratti più rilevanti del romanzo è che, a dispetto delle chiare corrispondenze tra i fatti narrati e le vicende biografiche dell'autore – il quale ha davvero trascorso, come il protagonista del romanzo, un periodo di degenza in sanatorio – l'impostazione si mantiene dichiaratamente anti-realista: in *Diceria dell'untore* l'evocazione di luoghi e fatti reali si cala sempre entro un regime di esibita letterarietà e dell'impianto memorialistico ciò che è sfruttato non è tanto la postura autoptica con le sue marche di veridicità, quanto piuttosto la cadenza nostalgica ed elegiaca dei ricordi, che si restituisce mediante il ricorso ad una lingua ricercata e ricca di effetti musicali.

In sostanza, l'ambientazione sanatoriale con le sue particolari condizioni di esistenza – come luogo in cui vige una temporalità sospesa e una spazialità rarefatta – sembra essere in funzione di una retorica e di un linguaggio. E, in effetti, nel romanzo la preminenza della forma sul contenuto è messa in rilievo anche dall'alto tasso di metalinguismo, giacché l'*io* di *Diceria dell'untore* riflette spesso sui modi e le possibilità del narrare.

Il ruolo precipuo della parola – in Bufalino – non è ipotizzato o inconsapevole, ma fatto oggetto di numerose dichiarazioni di poetica; l'autore indulge al manierismo mostrando di compiacersene, tra ipotesi di narcisismo e sottile autoironia.

Questa postura ha degli indizi anche nei paratesti, a cominciare dal titolo del romanzo, che di per sé veicola informazioni di carattere metatestuale, poiché connota il racconto nei termini di una *diceria*. Ciò che con questo termine si debba intendere è chiarito nell'epigrafe, che consiste in una glossa del titolo, costruita come una doppia voce di dizionario storico.

DICERIA: Discorso per lo più non breve detto di viva voce; poi anche scritto e stampato...

Di qualsiasi lungo dire, sia con troppo artificio, sia con troppo poca arte...

Il troppo discorrere intorno a persona o cosa...

(Tommasèo-Bellini)

UNTORE: Dispensatore et fabbricatore delti onti pestiferi, sparsi per questa Città, ad estinzione del popolo...

(Carte del processo, 1630)

Già dall'epigrafe, quindi, si vede come la parola e i suoi processi di ri-semantizzazione si trovino in una posizione di assoluto rilievo; inoltre, essa consente diverse osservazioni sul termine *diceria* impiegato come indicazione retorica di *mala adfectatio*, vale a dire di un discorso che lascia intravedere l'artificio retorico invece di dissimularlo.

Ciò che è riportato nell'epigrafe a sua volta dialoga con ciò che è tralasciato: manca l'ultimo significato riportato nella voce originale del Tommaseo-Bellini «Più com. il plur. in senso di biasimo, segnatam. quando trattasi di maldicenze e di molti»². Si tratta dell'accezione più recente e più nota, la cui omissione non va letta nei termini di un rifiuto: uno sguardo alle varianti d'autore mostra come Bufalino abbia passato al vaglio parole semanticamente affini a *diceria* intesa nel significato di "voce infondata", appuntando titoli come *Falsa testimonianza* o *L'obolo falso*³; quest'assenza si può leggere, piuttosto, come reticenza, secondo una tecnica largamente sfruttata dall'autore, che costruisce l'intera opera sulla coppia ossimorica logorrea/silenzio. In questo caso il noto sembrerebbe essere soltanto alluso, mentre l'ignoto – la rarità linguistica – viene posto in rilievo e segnale, al confine del testo.

Guardando alla seconda parte dell'epigrafe nel contesto del luogo manzoniano da cui è tratta – siamo nella celebre appendice *Storia della colonna infame* – si nota che il campo storico e letterario da cui Bufalino attinge ha a che fare, in primo luogo, con l'ambito della maldicenza, dell'infondatezza e dell'inattendibile precarietà del giudizio fondato sulla superstizione; "untore" è, secondo la credenza popolare, colui che contribuisce alla diffusione del morbo segnando le mura della città con sostanze pestifere. L'infamante appellativo richiama alla memoria del lettore la celebre analisi manzoniana del processo, che scompone e scardina la diceria a proposito degli untori con gli argomenti filosofici dell'illuminismo, mostrandone l'inconsistenza giuridica.

Giocando a guardarsi costantemente dal di fuori e dal di dentro, l'*io* narrante offre spesso, nel corso della narrazione, una doppia prospettiva di questo genere su ciò che racconta: si abbandona allo sproloquio, salvo poi disseminare nel testo segnali, avvertenze, smascheramenti dell'inautenticità e dell'inattendibilità della propria stessa voce.

II. Nel contesto sin qui delineato – che il titolo e l'epigrafe contribuiscono a precisare – prendiamo in considerazione un'appendice autoriale in cui compare, accanto ad altri materiali inediti, una post-fazione autoesegetica, dal titolo *Istruzioni per l'uso*. Esclusa dal progetto della prima edizione, l'appendice circolò separatamente, e fu reintegrata solo nel 1992, nell'edizione

² N. TOMMASEO, B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, 4 voll., Utet, Torino 1861-1879, vol. II, p. 143.

³ Queste informazioni sono reperibili in F. CAPUTO, *Nota al testo*, in G. BUFALINO, *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Bompiani, Milano 1992, pp. 1330-1331.

“Grandi Tascabili” Bompiani. *Istruzioni per l'uso*, dunque, è un testo che negli anni cambia il proprio statuto insieme alla collocazione fisica rispetto al corpo del romanzo: da epitesto, autonomo, viene reintegrato nel peritesto, come prefazione ulteriore⁴.

Se si osserva la struttura, *Istruzioni per l'uso* si presenta come un insieme di indici e notazioni diviso in quattro parti.

Una prima parte (IU, pp. 165-174) consiste in un apparato di note nel quale i rimandi – di carattere lessicale o enciclopedico – sono indicizzati in corsivo e in ordine progressivo di apparizione nel testo. Per citarne solo alcune tipologie, vi si trovano:

- rimandi intertestuali più o meno analitici:
 - pag. 8
Balbe: Dante, Purgatorio. (IU, p. 166)
 - pag. 8
Volere o disvolere: ricordo montaliano. (IU, p. 166)
 - pag. 15
Indarno chiedi ecc.: sono versi del *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, musica di Monteverdi sui versi del Tasso. (IU, p. 166)
- glosse lessicali di parole dialettali o forestierismi:
 - pag. 66
Caiorda ecc.: “Puttana, pancia assetata, donna di malavita. (IU, p. 170)
 - pag. 99
Almirante: ammiraglio (spagnolismo). (IU, p. 172)
- glosse che segnalano ed esplicano parole ed espressioni d'autore:
 - pag. 13
Garzone di mago: traduce il comune *apprenti sorcier* (l'apprendista stregone dalle mani maldestre). (IU, p. 166)
 - pag. 98
Decappellati: privati del cappello. (IU, p. 172)

In linea con l'assetto del testo, che si presenta anche nella sua veste grafica come esposizione elencatoria ed estremamente sintetica, le forme verbali – dove presenti – sono impersonali.

Segue una sezione intitolata *Guida-indice dei temi* (IU, pp. 175-179). In questo caso alla forma dell'indice analitico – in cui si danno dei temi e si fanno seguire i riferimenti testuali mediante indicazione delle pagine («Pre-sagi e figurazioni di morte: pagg. 63, 69 [...]») – si alternano alcuni paragrafi

⁴ G. GENETTE, *Seuils* [1987], trad. it. di C.M. Cederna, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989, pp. 236-234.

più estesi, i cui titoli in corsivo (*Tempi di stesura, Idea del libro*) si riferiscono ad alcuni aspetti della composizione e della genesi del testo.

In questa sezione l'autore predilige un'esposizione discorsiva in cui la modalità si fa narrativa e la terza persona viene accantonata per tornare alla prima. Si veda – a tal proposito – che i verbi sono per lo più all'imperfetto e al passato remoto, preferiti al presente o allo stile nominale dei paragrafi più brevi:

Tempi di stesura: l'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Smisi quasi subito, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti. Da allora una revisione ininterrotta fino alla pubblicazione (1981). (IU, p. 177)

La terza sezione è dedicata ai personaggi (IU, pp. 181-182), descritti in modo particolarmente vivido e con frequente ricorso al linguaggio figurato, in linea con la passione dell'autore per gli inventari fantastici, in cui sperimentare il trattamento lirico, linguisticamente libero, di tipologie testuali più vincolanti, quali l'enciclopedia o il dizionario:

Il Magro: un mediocre mago d'Atlante, un passabile Mefistofele. Però anche un cerusico e ciarlato hoffmaniano, con le palandrane e la logorrea che la parte comporta. (IU, p. 181)

Di questo tipo è anche l'ultima sezione, intitolata *La scrittura* (IU, pp. 183-185), in cui l'autore offre un catalogo delle tecniche scritte utilizzate, oscillando liberamente, senza variazioni nella costruzione e nella distribuzione dei paragrafi, tra la nomenclatura tipicamente impiegata nei manuali di retorica e linguistica – vi si trova, ad esempio, un paragrafo intitolato *L'ellissi* – e l'invenzione *ad hoc* di figure retoriche dai nomi particolarmente evocativi. (*La dilazione viziosa, L'assolo cantabile*)

III. Le *Istruzioni per l'uso* e il ripensamento del rapporto testo/paratesto che le ha riguardate pongono alcuni problemi di ordine testuale, soprattutto per quanto concerne lo statuto di "commento" che esse sembrano acquisire rispetto al testo principale. I testi dell'appendice, infatti, mimano la struttura di un testo espositivo sintetico che si ritrova in generi testuali come – ad esempio – la voce di dizionario o di enciclopedia. Ciò si evince in particolar modo dalle scelte paragrafematiche e dai segni interpuntivi coinvolti nella demarcazione delle unità semantiche. I testi espositivi, come si sa, sono

caratterizzati da un forte controllo dell'architettura logico-semantiche sono testi il cui macro-atto, il cui obiettivo comunicativo è quello della trasmissione di un sapere.

Tuttavia, il riempimento semantico del testo, in questo caso, è peculiare e in un certo senso stride con l'impalcatura formale: si veda anzitutto l'uso del linguaggio figurato e la ricercatezza lessicale, marche stilistiche irrinunciabili del Bufalino romanziere, ma che non vanno sempre nella direzione dell'esplicitzza e talvolta richiedono un ulteriore sforzo di disambiguazione. Non mancano alcune figure della dialogicità, assai presenti anche nel corpo del romanzo, strategie retoriche che ben si adatterebbero a una scrittura saggistica, ma che ci aspetteremmo di trovare entro cornici testuali più ariose e meno vincolanti. Si veda un esempio come il seguente:

L'assolo cantabile: abbandono e fiducia nella parola. Sì, l'universo verbale è l'unico di cui veramente mi fido. *Nomina sunt consequentia rerum?* È vero il contrario, invece, e le cose sono invenzioni e sogni e le parole epitaffi di sogni. (IU, p. 185)

Confrontando questo paragrafo con uno qualsiasi dei passaggi metatestuali del romanzo che interrompono continuamente lo sviluppo dell'intreccio, si ravvisa una certa omogeneità di registro; si noti – per fare un solo esempio – l'uso dell'interrogativa retorica in parentetica nel seguente esempio:

Lei morì subito dopo di lui, tuttavia, e suor Tarcisia, se non l'ha saputo, continua certo ancora oggi a impostare queste inferie di un morto a una morta, che nessun postino potrà mai restituire al mittente (ma fra noi vivi che ci scriviamo, le parole servono forse di più? Ed è poi sicuro che sia suono la vita e silenzi la morte, e non invece il contrario?). (DU, p. 20)

I due passaggi sembrano riecheggiarsi a vicenda, tanto nell'intonazione quanto nel contenuto.

Nel trattare del *perché* dell'istanza prefativa – laddove «prefazione» è etichetta iperonimica che include anche le post-fazioni – Genette ricorda che il suo scopo principale è quello di «valorizzare il testo senza indisporre il lettore con una valorizzazione troppo immodesta, o semplicemente troppo visibile, del suo autore»⁵. Sotto questo rispetto, le *Istruzioni per l'uso* sembrano deliberatamente violare questa convenzione, come dimostra l'intera sezione dedicata alle tecniche scritte, un atto di per sé immodesto.

Tuttavia, se inquadrriamo questa operazione nel contesto di ciò che si è detto sopra riguardo alla *diceria* come un dire eccessivo e corrotto dal

⁵ G. GENETTE, *Soglie* cit., p. 195.

troppo artificio, si potrebbe dire che anche nella post-fazione siamo in presenza di una voce che sconfinava. Lo sconfinamento consiste nel violare in modo vistoso le convenzioni della prefazione autoriale, poiché l'autore non assume, rispetto alla propria opera, le precauzioni di sguardo necessarie per evitare esibizionismo e ridondanze. Potrebbe trattarsi di malcelato narcisismo o, ancora una volta, di aderenza alla poetica dello sproloquio che sorregge l'intera *Diceria*.

L'appendice ci permette di osservare il modo in cui l'autore costruisce e delimita lo spazio del lettore. L'aggiunta delle note in apparato è interessante perché queste non si limitano a fornire un semplice supporto alla lettura di un testo linguisticamente sofisticato e ad altissimo tasso di iper-letterarietà, ma compiono un passo ulteriore; e se ciò non si verifica ancora nella sezione delle glosse lessicali – che con qualche riserva potrebbero sembrare ancora al servizio del lettore – questo risulta chiaro da operazioni che si presentano ridondanti fin dalle premesse – perché paradossali – come la decriptazione del linguaggio figurato, o il disvelamento del significato simbolico sotteso ad alcuni riferimenti intertestuali.

Questi interventi condizionano e pilotano le operazioni interpretative che normalmente il lettore svolge in autonomia, secondo la propria sensibilità e i propri riferimenti culturali; è chiaro che non è inusuale che un'edizione presenti materiali prefatori di carattere esegetico; ma qui si può affermare che i due testi scivolino l'uno nell'altro senza soluzione di continuità e ciò non tanto perché l'esegeta coincide con l'autore, ma soprattutto perché i confini testuali di testo e paratesto risultano iper-codificati, volutamente posticci e, in ultima istanza, ironici.

Come doppio, specchio e contrappunto del romanzo, anche da questo punto di vista le *Istruzioni per l'uso* si confermerebbero votate allo sproloquio. Si tratta di fatti troppo macroscopici per essere inconsapevoli: evidentemente l'autore ha messo a punto, tra testo e paratesto, un movimento decostruttivo e disvelatore, in cui le strategie retoriche vengono puntualmente riprese, svuotate di senso e mostrate nella loro sostanza artificiale.

Si veda una voce come la seguente, nella sezione *Personaggi*, in cui l'autore esplicita alcuni riferimenti mitologici in *Diceria dell'autore*:

Ricorrenze miticoeroiche: Orfeo, Euridice, Alcesti, Filottete, Acammenoni re... archetipi vaghi, fantasmi culturali... E allora Sesta potrebbe essere (morta, combusta, insalvabile) un'Euridice perduta per sempre; e Marta un'Euridice soccorsa solo per finta, da un Orfeo vigliacco che si volta di proposito (lui voleva soltanto visitare l'Ade...) o un'Alcesti che paga vicariamente per l'uomo; in quanto a Filottete era, si sa, un soldato appestato. (IU, p. 182)

Il primo enunciato sembra fare eco sintatticamente e metricamente a un altro enunciato, che si trova nel testo del romanzo; si tratta di un passaggio del III capitolo. In questo contesto, l'*io* considera con uno sguardo d'insieme il destino tragico di personaggi che fino a quel momento erano stati introdotti uno per volta:

Così, chi da poco chi da pochissimo, vivevamo alla Rocca insieme ad altri che non nomino, io che vi parlo, e il colonnello, Sebastiano, Luigi, Luigi, Giovanni, Angelo: cascami della storia, uno sfrido umano. (DU, p. 21)

Da un punto di vista sintattico e ritmico si può notare che i periodi sono costruiti in modo speculare: notiamo un elenco di nomi in stile nominale, cui fanno seguito due coppie con la stessa struttura sintagmatica (*archetipi vaghi, fantasmi culturali /cascami della storia, sfrido umano* dall'altro) che riformulano metaforicamente la condizione esistenziale dei personaggi citati. Potrebbe trattarsi di un caso di reminescenza interna, ma se guardiamo al contenuto potrebbe anche non essere casuale, dal momento che poco prima, nelle *Istruzioni per l'uso nella sezione Guida-indice dei temi*, l'autore rivendica l'analogia tra eroi del mito e moribondi, poiché chi sta per morire si trova in una condizione esistenziale privilegiata, poiché liberata dal tempo:

[...] Il luogo stesso dell'azione, poi, è una Sicilia di fantasia, fra fiaba e orrore, con personaggi estranei ai suoi modi e miti, finiti qui per caso o per occulti richiami, ma sempre da ospiti fuggitivi: personaggi eccezionali, com'è eccezionale chiunque stia per morire. (IU, 179)

Se la corrispondenza fosse voluta, sarebbe, dunque, l'aspettativa della morte a costituire il raccordo semantico. Se anche, però, si trattasse di una coincidenza, si tratterebbe, in ogni caso, di un'ulteriore spia della sostanziale omogeneità stilistica tra i due testi.

Questa voce della sezione *Personaggi* al pari di molti altri brani dell'appendice, aprirebbe una pista interpretativa delle «ricorrenze mitico-eroiche» in *Diceria dell'untore*.

IV. Parlo di “pista” dal momento che l'autore non si esime dal complicare ulteriormente il quadro, stabilendo un'ambiguità tra la propria posizione onnisciente di esegeta avvantaggiato e la modalità dell'enunciazione; lo si osserva, in particolare, nell'uso modale dei tempi verbali, negli avverbi con funzione epistemica e nelle scelte aggettivali.

La forma segnala l'atteggiamento cauto di chi parla rispetto all'attendibilità di quanto dice, a segnalare che si tratta di mere ipotesi. Ma se la voce che presiede all'esegesi è – come il lettore si aspetta – quella dell'autore, per quale ragione questa si limita ad ipotizzare che in un dato luogo del testo vi sia o meno un'allusione, invece di affermarlo?

Sembrerebbe che a parlare sia ancora un narratore in un contesto finzionale, in cui persino le vicende di composizione dell'opera sono fatte oggetto di invenzione.

pag. 18

Pensieroso e Allegro: i due soprannomi sono forse suggeriti da un titolo di Milton.

(IU, p. 167)

pag. 33

Il Conestabile-, possibile allusione alla morte del Conestabile di Borbone, come la racconta Cellini nella *Vita*.

(IU, p. 168)

pag. 133

Scelta ecc.: qui pare adombrarsi un'ipotesi di morte volontaria.

(IU, p. 174)

La situazione che si delinea è complessa: che si esprima alla I o alla III persona, la voce che presiede alla stesura delle *Istruzioni per l'uso* è da ricondurre all'autore di *Diceria dell'autore*. Eppure, mentre fornisce informazioni tipicamente "autoriali" circa la genesi dell'opera o le circostanze dell'esordio, a intermittenza questa voce sembra ricorrere all'inferenza perché "non sa". Nel fare questo assume, di fatto, una nuova posizione rispetto al testo di cui è prefatrice, altra da quella autoriale.

In altri termini: rispetto alla materia trattata, che potremmo riassumere come "le circostanze e le modalità della composizione di *Diceria dell'autore*", l'*io* delle *Istruzioni per l'uso*, non sembra dotato sempre della stessa onniscienza e – a tratti – il testo sembra scivolare nella prefazione attoriale fittizia. Si tratta dell'ennesimo gioco con il lettore, di un cortocircuito volto a scoprire l'artificio invece di tentare di nascondere; caratteristica fondamentale della *diceria* e motivazione del titolo è, in fondo – come si è visto – proprio l'assenza di disinvoltura e naturalezza nel discorso, e l'appendice sembrerebbe perfettamente in linea con questo principio. Risulterà chiaro da quanto abbiamo appena visto che l'autoesegesi in questo caso non è né scaturita né collaterale, piuttosto programmatica, consapevole e compiaciuta: Bufalino ritiene che il rapporto tra autore e lettore sia intrinsecamente

asimmetrico, a tal punto che può essere più proficuo scavalcare le convenzioni e costruire il testo richiamando strutture giocate sull'asimmetria cognitiva, travestendosi da lettore ideale e da critico della propria stessa opera mentre, come si è visto, non si sono ancora del tutto svestiti i panni di un *io* da finzione romanzesca.

ANTONIO LUIGI MARIO SORO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "TOR VERGATA" DI ROMA)

FATTI E FINZIONI NEL CARNEVALE DI GERTI:
GERTRUDEN O RITORNO DI ISIDE?

Montale nel 1977 dichiarò che, con Gerti, «avviene uno sdoppiamento», come riflesso del poeta. Nel gioco tra fatti e finzioni, vero e fiabesco, Gertruden Frankel appare restituire l'archetipo della dea Iside, il cui Navigium originò la moderna festa. Osiride la onora («il sole/ saluta la tua grazia»; vv. 11-2). Ella, coi «pavoni» – come da iconografia isiaca – cerca gli asini a lei sacri («chiedi il paese dove gli onagri/ mordano quadri di zucchero alle tue mani»; vv. 20-21). Nell'euforia della sfilata, il poeta non distingue la realtà. «È Carnevale/ o il Dicembre s'indugia ancora?» (vv. 34-35): l'ultimo mese risuscitava Osiride e il Navigium celebrava il miracolo, che però si svela illusorio. La realtà è un paesaggio inanime: «Ritorna/ là fra i morti balocchi ove è negato/ pur morire...» (vv. 58-60). Il «piombo fuso» (v. 14) del rito magico rammenta l'arca nella quale imprigionarono Osiride: «I convenuti si precipitarono a tirar giù il coperchio [...] facendovi colar sopra piombo fuso» (PLUT.). Il Sole non risorge. Montale chiude amaro: «torna alla via dove con te intristisco,/ quella che additò un piombo raggelato/ alle mie, alle tue sere:/ torna alle primavere che non fioriscono» (vv. 64-67).

Fu chiesto una volta a Montale se poesie come *Carnevale di Gerti*¹ non rappresentassero un «soliloquio». «Sì, in qualche modo sì», rispose. «Queste apparizioni femminili, e anche Gerti asburgica [...], sono la mia voce. Essendo figure per lo più inventate [...] in qualche modo avviene uno sdoppiamento»².

¹ OC 010 *Carnevale di Gerti*. Per le citazioni dai testi poetici montaliani si utilizza la notazione in G. SAVOCA, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, 2 voll., Olschki, Firenze 1987.

² A. CIMA, *Le reazioni di Montale. Conversazioni*, in EAD., C. SEGRE (a cura di), *Eugenio Montale*, Rizzoli, Milano 1977, p. 194.

Per *Carnevale di Gerti*, uscita sulla rivista di Enzo Ferrieri³, Montale si ispirò a Gertruden Frankl, ebrea austriaca proveniente dalla città di Graz, capoluogo della Stiria; figlia di un banchiere, e perciò agiata, sposò l'ingegner Carlo Tolazzi e, nel 1925, si stabilì a Trieste. Lì visse fino alla morte (1989) e conobbe, tra gli altri, Bazlen, che le presentò Montale. Il 2 gennaio 1928, Montale scrive a Solmi: «Spero che avrai fatto buon anno: io con Bobi, Gerti [...] e i Marangoni. – A mezzanotte fusioni di piombi, liturgia, riti magici e libazioni ad honorem [...]. Dio ce la mandi buona. Ora sono partiti tutti»⁴. In una lettera all'amico reatino, datata 17 aprile dello stesso anno (spedita identica a Bazlen il 18) svela che, nel *Carnevale*, «Gerti c'entra per metà e anche meno; tuttavia, c'entra (specie nell'inizio e in alcuni dettagli importanti). C'entra assai meno nel finale apocalittico»⁵.

A Barile invece scrive, il 6 luglio 1932, che

Gerti era ed è una signora di Graz. Aveva il marito soldato (accenno alle caserme) e lo vedeva solo in libera uscita. Il giorno di capodanno, – a Firenze – avevamo estratto a sorte alcuni doni per gli amici triestini e per gli stessi avevamo fatto un sortilegio abbastanza usato nel nord. Gettare per ognuno una cucchiainata di piombo fuso in una tazza d'acqua fredda e dalle strane deformazioni solidificate che ne risultano dedurre il destino di ciascuno. Il resto (regressione nel tempo ecc.) è chiaro. Questa poesia doveva restare 'privata'; ciò ne spiega la diffusione e la relativa oscurità, insolita in me. Tuttavia mi è stato detto che il pathos risultava anche ai non "addetti ai lavori" e mi sono indotto a pubblicarla⁶.

Fa forse parte della «relativa oscurità» il fatto che le 5 lasse del *Carnevale* – 64 versi endecasillabi, colme di assonanze e allitterazioni, nella regolarità rotta da un quinario e due ipermetri – presentano una curiosa caratteristica: la presenza di ben 28 parole sdruciole. Solo la terza lassa non ne possiede. Nella prima se ne contano otto («nèvica», «brìvido», «ìridi», «àlzano», «flèbili», «salùtano», «sfàldano», «trèmula»), nella seconda sei («compòngono», «ònagri/ mòrdano», «zùcchero», «àlberi spùntino»), ancora otto nella quarta – «fèndonò», «sfìòrano», «sospìngono», «èsili bàmbòle», «ròtano», «gàrrule», «trèpidi») e nuovamente sei nella quinta («difficile», «impossibile», «rimbòmbano», «possibile», «s'aprono», «fiorìscono»). Per il resto, tra i fenomeni principali si segnalano tre sinestisie ai vv. 4-5 («brivido/ d'ìridi»), 17 («fa spogli i suoni»), 18-19 («sorridenti [...] / fumi»), 7 («echi si sfaldano»); un'anafora ai vv. 42, 49, 59, con ripetizione dell'interrogativo «chiedi...?»;

³ E. MONTALE, *Carnevale di Gerti*, in «Il Convegno», IX (1928), n. 6, pp. 279-280.

⁴ ID., *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1996, p. 37.

⁵ *Ibidem*.

⁶ OV 898.

un'iterazione ai vv. 57, 64, 67 («torna... torna... torna», da considerare in congiunzione col «ritorna» del v. 58); uno pseudo-*adynaton* al v. 48 («rotano/ fisse»); una metonimia al v. 5 («iridi» per «coriandoli, confetti»)⁷.

L'elemento biografico cede a tratti il passo all'illusione: via via, sempre meno si distingue la realtà dal sogno generato dalla frenetica finzione della festa. La climax ha il suo culmine a metà poesia, con la perdita di ogni riferimento col concreto («È Carnevale/ o il Dicembre s'indugia ancora?», vv. 32-33). Poi, gradualmente, c'è la discesa alla mesta realtà, «dove con te intristisco» (v. 64). Nei primi trentatré versi, Gerti Frankl sembra progressivamente dissolversi e, al muoversi della lancetta del suo orologio da polso, i riferimenti spazio-temporali vengono meno. Il femminile allora si trasfigura e, in trasparenza, si scorgono «prode lontane» (v. 52) che rammentano un'altra storia.

Il primo elemento che suggerisce la compresenza d'un personaggio che trascende l'amica del poeta si trova ai versi 5-7, ove «alzano i bimbi/ le flebili ocarine che salutano/ il tuo viaggio»: colpisce la centralità data a Gerti, dal momento che, alla lettera del testo, le ocarine dei bambini salutano proprio la Frankl. Come mai una scenografia carnascialesca laddove, in realtà, il poeta condivide con la donna un veglione di Capodanno? Montale dichiarò che «la genesi della poesia è questo fatto [il sortilegio], *doublé* della successiva passeggiata in vettura, a Carnevale. I due momenti della poesia si fondono perché il tempo retrocede»⁸. Il poeta colloca il nesso a fine strofa: «hai ritrovato/ forse la strada che tentò un istante/ il piombo fuso a mezzanotte quando/ finì l'anno tranquillo senza spari» (vv. 12-15). Ai primi quindici versi, nonostante la curiosa centralità di Gerti Frankl, l'elemento storico può sembrare esaurire il portato semantico. Nella seconda lassa, però, si crea l'illusione e, se «il sole saluta la tua grazia» può intendersi come personificazione metonimica, meno congrui appaiono i versi 20-24: «ora chiedi il paese dove gli onagri/ mordano quadri di zucchero alle tue mani/ e i tozzi alberi spuntino germogli/ miracolosi al becco dei pavoni». Può sorprendere il fatto che Gerti cerchi animali selvatici esotici, *in primis* gli asini, di profondo significato simbolico. L'onagro «è il simbolo dell'uomo selvaggio, difficile da domare, perché indocile per temperamento. [...] Nella mistica si fa riferimento all'onagro, visto come simbolo dell'uomo che non vuole accettare il giogo impostogli da Dio»⁹. Il luogo agognato assume la fisionomia di un paesaggio mediorientale o nordafricano, con caratteristica fauna e flora («tozzi alberi», v. 22). Così, la poesia

⁷ *Ibidem*.

⁸ Lettera di Montale ad A. Capasso, in «Il Mattino», 31 gennaio 1982, p. 5; poi anche in E. MONTALE, *Le occasioni*, a cura di T. de Rogatis, Mondadori, Milano 2013, pp. 44-45.

⁹ J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, 2 voll., Mondadori, Milano 1987, *ad voc.*

esordisce con la donna che sfila sul carro, onorata dal sole, accompagnata dal flebile suono di ocarine, nella “curiosa” memoria di un rito nordeuropeo di Capodanno compiuto col piombo fuso. Il filtro magico converte i suoni in immagini, e lei va in cerca di terra e fauna esotici, ricchi di simbolismi. Il tempo è sovvertito, non si comprende se sia Natale o Carnevale. Il personaggio femminile (ricordiamo, come uno sdoppiamento del poeta) vorrebbe forse arrestare il tempo, e desidera i «mattini trepidi» (“vibranti”, o forse “pieni di sollecitudine assieme a inquietudine”; si noti che il testo pubblicato su «Il Convegno» aveva «eterni sulle cose dolci e vane?» in luogo di «*trepidi delle tue prode lontane?*»¹⁰) dei suoi lontani lidi (altri due elementi, il *trepido* o *trepidare* e i *lidi lontani*, che riportano a quei luoghi esotici). La conclusione sembra ricondurre al punto di partenza: il poeta torna con la donna al «piombo raggelato» (v. 65). Ma si tratta di una mesta riproposizione, di un riandare «alle primavere che non fioriscono» (v. 67).

A ben vedere ritroviamo, in tali elementi, lo schema e il contesto del mito isiaco. E, dilemma irriducibile fra finzione e realtà, Montale vede a tratti Gerti, e a tratti pare che traspaia, dietro alla festa moderna, la sposa d’Osiride attorniata dall’antico *Navigium* a lei dedicato, dal quale il Carnevale ebbe origine, e che ci è stato ben descritto nelle *Metamorfosi* di Apuleio.

Da secoli e secoli è religiosamente intitolato al mio nome il giorno che sorgerà da questa notte. L’inverno è finito: il mare, non più in tempesta, è accessibile ai naviganti; quindi i sacerdoti miei libano a me con le primizie, consacrandomi una nave che ancora non abbia sfidati i flutti marini¹¹.

Nel mito, il dio Seth era fratello di Iside e Osiride, che erano sposi. Seth odiava il dio solare. Di conseguenza,

escogitò un perfido inganno contro di lui e formò un gruppo di settantadue cospiratori [...] prese segretamente le misure del corpo di Osiride e fece costruire un’arca di corrispondenti dimensioni, bella e straordinariamente adorna. La fece portare nella sala del convito. [...] Tifone, tra una celia e l’altra, si levò su a promettere di donare l’arca a chi, adagiato dentro, vi si fosse trovato di giusta misura. Ad uno ad uno provarono tutti, ma nessuno vi entrava esattamente; e poi toccò ad Osiride entrarvi dentro e adagiarsi. I convenuti si precipitarono a tirar giù il coperchio e a chiuderlo con chiodi dal di fuori e, per di più, facendovi colar sopra *piombo fuso*¹².

¹⁰ Corsivi miei.

¹¹ *Met XI 5*, in APULEIO, *Lasino d’oro*, I, a cura di F. Martini, A.F. Formiggini Editore, Roma 1927, p. 148.

¹² PLUTARCO, *De Iside et Osiride*, in ID., «*Iside e Osiride*» e «*Dialoghi delfici*», a cura di V. Cilento, Bompiani, Milano 2002, p. 29 (corsivo mio).

Osiride tornò poi alla vita grazie all'intervento della divina consorte. La festività che ne commemora la resurrezione, il *Navigium Isidis*, sarà celebrata anche a Roma fino al II secolo dopo Cristo. Il Cristianesimo col tempo inculturerà l'evento: la festa vera e propria sarà sostituita dalla Pasqua, mentre il rito in maschera verrà anticipato di 40 giorni, col Carnevale.

Il *Navigium*, rito festoso di maschere celebrato alla prima luna piena dopo l'equinozio di primavera, portava in corteo un'imbarcazione tutta ornata di fiori. Apuleio ci racconta la gaia processione mascherata dedicata alla dea; i costumi della folla che accorreva e si accalcava; i vestiti candidi della processione attorno; i fiori lanciati tutto intorno alla statua della dea; i profumi cosparsi lungo il percorso; le lucerne, le torce, i ceri, le musiche e i canti soavi.

Lucio nell'*Asino d'oro* racconta:

si udivano poi concerti soavi di zampogne e di flauti, cui seguiva un piacevole coro di sceltissima gioventù, in preziosa veste leggera e candida come neve, che intonava un grazioso inno appreso da un valente poeta, delle muse amico [...]. Dopo venivano i sonatori dedicati al culto della gran divinità di Serapide, i quali, col loro istrumento ricurvo, protendenti all'orecchio destro, ripetevano un noto antico motivo, solito a intonarsi nel tempio del nume. Parecchi v'erano ancora, che ad alta voce andavan gridando di tener la strada sgombra per l'adempimento delle sacre cerimonie¹³.

Il periodo ipotetico della prima lassa risuona di tale atmosfera, dove il poeta contempla il nevicare di «un lungo brivido/ d'iridi trascorrenti» (vv. 4-5) sui capelli di Gerti, e l'alzarsi delle ocarine flebili dei bambini che la salutano. Dopodiché, la folla scompare. Il personaggio femminile è racchiuso «in un mondo soffiato entro una tremula/ bolla d'aria e di luce» (vv. 10-11): particolare che riporta alla cosmologia egiziana e babilonese, per la quale la terra nell'universo è chiusa in una bolla avvolta da un'immensa massa d'acqua. Al posto di Gerti torna la dea, che il marito Osiride omaggia: «il sole/ saluta la tua grazia» (vv. 11-12). Per tre versi poi Iside sfuma, e restituisce la figura di Gerti, ricordando il rito del piombo di Capodanno. Ma, sotto l'effetto di un filtro che per sinestesia fa «spogli i suoni» (v. 17) e concede un silenzio fatato nella frenesia della sfilata, di nuovo riappare Iside, che domanda «il paese dove gli onagri/ mordano quadri di zucchero alle tue mani» (vv. 20-21). Se l'asino è animale sacro a Iside, l'asino selvatico è ribelle alla volontà della dea. Ma la volontà di Iside è proprio quella di ricondurlo a lei, così come guidò Lucio dalla metamorfosi in bestia a quella in essere umano, fino alla consacrazione a lei stessa.

¹³ *Met XI 9* in APULEIO, *L'asino d'oro* cit., pp. 151-152.

Anche il particolare che segue, quello dei pavoni con al becco miracolosi germogli, è elemento isiaco: l'animale compariva nell'iconografia della dea. Si trovava, ad esempio, nel Tempio di Iside di Pompei, e un pavone è rappresentato vicino a Iside in un asse, acquisito dal British Museum nel 1872, con l'effigie di Faustina Minore di Marco Aurelio, e l'iscrizione "favstina avgvsta"¹⁴.

La terza lassa della poesia è una grande parentetica che profetizza tristezza per la donna: i molti doni, che venivano assegnati a Capodanno estraendo a sorte i nomi degli amici da un'urna, non sono stati consegnati perché i destinatari sono assenti. Ai versi 35-36 la finzione e la realtà non si distinguono più: «È Carnevale/ o il Dicembre s'indugia ancora?» L'orologio al polso ha la potenzialità di ierofania, una discesa dal metafisico al fisico, che relega ogni illusione in un informe amalgama di colori.

Perché l'incertezza temporale tra il Natale e il dopo Epifania? Nella seconda metà del XIX secolo in Occidente circolò l'idea – infondata – che Osiride fosse nato il 25 dicembre, ed è stata espressamente formulata da Gerard Massey nel 1886 nel suo libro *The Historical Jesus and the Mythical Christ*, col quale cercò di dimostrare che la storia di Cristo era l'esatta trasposizione del mito del dio solare. Oltre a ciò, se il *Navigium Isidis* è stato sostituito dalla Pasqua, il precedente Carnevale ha sostituito il *carrus navalis* romano, la processione delle maschere nella quale si affidava alle acque del Tevere un'imbarcazione in legno, seguita dalla folla tra costumi, fiori e canti.

Nell'illusione magica, ha dunque un senso l'interrogativo del poeta: «è Carnevale/ il Dicembre si indugia ancora?». Osiride è ancora morto o si è finalmente nel tempo che approssima la resurrezione? L'orologio restituisce il tempo storico: ricompare Gerti, e la speranza che la festa riporti a casa i soldati dalle caserme, consentendo il ritorno del marito che, il giorno e la notte di fine anno, era ufficiale di stanza a Lucca.

Ma subito, di nuovo, c'è il salto nella finzione: i confini fisici della realtà vengono meno; gli spazi si dilatano. Sopraggiunge l'attimo eterno, e l'illusione che esso possa subentrare al tempo storico. E ricompare la dea, che quasi accarezza Gerti: «Le grandi ali/ screziate ti sfiorano» (vv. 44-45). Talvolta queste ali sono ricondotte ai pavoni del v. 23. Ma non risulta, nel testo, alcun nesso evidente. Oltretutto, le ali dei pavoni sono o nere o bianche. Solo il *Pavo cristatus* vanta, sul nero, qualche sfumatura di blu. Iside è talvolta dipinta con grandi ali multicolori: ad esempio, sul sarcofago della mummia

¹⁴ «Museum number: 1872,0709.400. [...] Description: [...] Isis standing facing, head left, holding sistrum in right hand and corn-ears (?) in left hand; at her feet, peacock with tail displayed on left and lion, right, on right. [...] Production date: 161-176» (dal sito internet del British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1872-0709-400).

Isuret al Museo di Como, ma anche nella tomba 355 nell'area della necropoli tebana, vicino a Luxor, scoperta nel 1925. Iside alata riporta in vita il *Navigium*: dalle logge escono bambole che finalmente vivono, in un paesaggio da fiaba che appare metaforico di un'umanità rigenerata.

Ma nel tempo storico «l'illusione manca» e, anche se quel mondo antico resta teoricamente possibile, esso è incanalato in un progressivo stato entropico: il poeta, come doppio del personaggio, commenta, come parlando a sé stesso: «la tua vita è quaggiù dove rimbombano/ le ruote dei carriaggi senza posa/ e nulla torna se non forse in questi/ disguidi del possibile» (vv. 55-58; l'ultimo verso restituisce «lo sbaglio di Natura» dei *Limoni*¹⁵, quello che ci mette «nel mezzo di una verità») ¹⁶. Alle bambole vive si sostituiscono i «morti balocchi» (v. 59), a significare il ritorno nella non-vita. Il tempo batte al polso, e l'archetipo divino è condannato alla scomparsa nel «gorgo degli umani affaticato» (v. 63).

Dell'antica dea resta forse solo una vaga eco: nulla più che un ritmare alludente nelle ridondanti sdruciole; soprattutto sulla prima e ultima lassa che, come un mesto mantra, sembrano riecheggiare il nome sdruciolato di Iside.

La chiusura, nel «fuordeltempo»¹⁷, contrassegna la fine del mito solare, soffocato definitivamente dalla vacua inquietudine del mondo moderno: «Torna alla via dove con te intristisco, quella che additò un piombo raggelato/ alle mie, alle tue sere: torna alle primavere che non fioriscono». Osiride, ucciso dalla modernità, resta chiuso nel suo sarcofago sigillato col piombo fuso. Ed è la nostra sterile «vita» moderna, sembra dirci il poeta; di primavera senza fioriture.

¹⁵ OS 002 026.

¹⁶ Ivi, v. 29.

¹⁷ DI 060 026.

DOMENICO TENERELLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “G. D’ANNUNZIO” DI CHIETI-PESCARA)

«UN FATTO CHE NON SI SPIEGA».
DOPPI FUNEBRI E SIMULACRI ONIRICI
NELL’ULTIMA NOVELLA DI PIRANDELLO

L'intervento intende approfondire fonti e temi di Effetti d'un sogno interrotto, ultima novella pubblicata in vita da Luigi Pirandello e vero e proprio enigma ermetico per la critica. Sebbene pregna dell'onirismo che caratterizza l'ultima fase artistica pirandelliana, la novella sembra infatti esulare da una lettura psicanalitica e far piuttosto capo ad un lontano clima culturale fin de siècle. Recuperando motivi tipici del fantastico ottocentesco e teorie alla base della ricerca psichica che studiava i fenomeni paranormali, Pirandello mette in scena per l'ultima volta l'eterno scontro tra realtà e finzione proprio della sua opera, in un cortocircuito di doppi reali e sognati e di traffici con l'aldilà che rendono la novella una delle più suggestive della sua produzione.

Posta in apertura di *Una giornata* (1937), ultimo e postumo volume delle *Novelle per un anno*, *Effetti d'un sogno interrotto* sembra giustificare appieno la sua posizione preminente e in un certo senso premonitrice nella raccolta pirandelliana¹. Rispecchiando in funzione allegorica il nucleo tematico che eccezionalmente esibisce – l'incertezza percettiva del personaggio nella zona onirica di confine tra il sonno e la veglia –, la novella si presenta come un vero e proprio “testo-soglia”. Pubblicata sul «Corriere della Sera» il 9 dicembre 1936, il giorno prima della dipartita di Pirandello, essa si colloca difatti *in limine mortis*, al varco della parabola esistenziale ed artistica dell'autore

¹ Sebbene il volume sia stato curato dall'editore Mondadori, il quale aggiunse tre novelle lontane nel tempo alle ultime dodici pubblicate da Pirandello in vita, Lo Vecchio-Musti segnala in una nota che l'Autore aveva preparato una traccia del sommario di *Una giornata*; cfr. L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti e A. Sodini, Mondadori, Milano 1938, vol. II, p. 1143.

e ad effigie emblematica di quel momento ossessivamente tematizzato nei lavori degli ultimi anni².

Già nell'incipit si avverte un "conclusivo" e funereo senso di decadenza e abbandono, ben ritratto da un ambiente in disuso e *âgée*. Conforme alla biblioteca della «casa antica» di *** nel *Quando si è qualcuno* (1933), la «vecchia casa che pare la bottega d'un rigattiere»³ abitata da un altro anonimo protagonista, ingombra di mobili antichi, cortinaggi, tende e pregna di un fumo pestifero che rende l'aria irrespirabile, pare rievocare alcuni passi dell'ultimo capitolo del *Piacere* di d'Annunzio, quando rigattieri, facchini e rivenditori sgombrano la casa di Maria Ferres mettendo all'asta mobili, tappezzeria e stoffe di ogni foggia. Soffocato dal «cattivo odore» di quegli uomini e nauseato dal «lezzo» emanato dalla casa, antico covo d'amore e di sogni chimerici, Andrea Sperelli si sente morire e vede ormai sepolte le speranze di una vita condotta al servizio del bello e dell'arte.

Che i protagonisti del *Quando si è qualcuno* ed *Effetti d'un sogno interrotto* presentino tratti fortemente autobiografici è abbastanza evidente. Giunto all'apice del successo ma divenuto «statua di se stesso», un simulacro vivente prigioniero della fama e non più invogliato a lavorare, lo stanco Pirandello, sentendo prossima la fine e quanto mai lontana l'amata Marta, «ormai preferisce sognare»⁴, astrarsi dalla vita ed evadere nel mondo onirico, con tutti gli *effetti* positivi o negativi del caso. Claudia Sebastiana Nobili ha parlato a tal proposito di una «conversione» al sogno⁵, i cui primi segnali emergerebbero in una lettera alla Abba del 27 giugno 1929, pochi mesi dopo la stesura dell'atto unico *Sogno (ma forse no)* che inaugura questa nuova stagione artistica:

Eppoi di questi giorni (cosa per me rarissima) provo – e non so da che dipenda – il piacere e l'angoscia dei sogni. [...] Ora, se il sogno è una breve follia, pensa che la follia è un lungo sogno, e immagina come debbano essere beati i folli... – I folli, s'intende, che non siano cattivi. Perché guaj se il sogno diventa cattivo! Io ne ho fatti anche di cattivi; e purtroppo mi durano anche coi sensi svegli...⁶

² I. PUPO, *Fantasma della fine in alcune novelle dell'ultimo Pirandello (tra filologia ed ermeneutica)*, in «Pirandelliana», IX (2015), pp. 123-140.

³ L. PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto* [1936], in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, Mondadori, Milano 1990, vol. III, t. I, pp. 683-688, a p. 683.

⁴ Id., *Insomma, la vita è finita*, in «L'Illustrazione Italiana», 2 giugno 1935; ora in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, Milano 2006, pp. 1493-1498, a p. 1495.

⁵ C.S. NOBILI, «La materia del sogno». *Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa 2007, p. 143.

⁶ L. PIRANDELLO, 290627, in Id., *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 207-209, a p. 208.

In *nuce* già in queste righe, il nucleo della novella venne difatti rielaborato da Pirandello in chiave fantastica. *Effetti d'un sogno interrotto* è «una delle sue rare puntate sul terreno del fantastico»⁷, come ha scritto Lugnani e ha concordato Pellini⁸, di contro a Pedullà e Zangrilli che hanno decisamente allargato il *range* di scritti pirandelliani ascrivibili al genere (o modo)⁹. Tuttavia, rispetto ad altre novelle degli anni Trenta, questa è senza dubbio la più vicina alla tradizione del fantastico ottocentesco di matrice tedesca e francese: è stato scritto che «è come se l'anziano scrittore [...] avvertisse l'esigenza di pagare un tributo a fonti e modelli che in altre occasioni aveva preferito dissimulare»¹⁰.

Oltre al Gautier de *La Toison d'or* e *Omphale*¹¹, racconti in cui come nella novella ci sono una *Maddalena* con un doppio nella vita reale e il classico topos fantastico del quadro animato, uno di questi sembra essere E.T.A. Hoffmann, autore che la critica ha di rado accostato a Pirandello ma che egli poté certamente leggere insieme ai vari Jean Paul, Tieck e Chamisso negli anni di formazione all'Università di Bonn. È in particolare in *Der Sandmann* e *Das öde Haus*, racconti presenti nei *Nachtstücke* (1817), che emergono spie interessanti: i «fantasmi dell'io» di Nataniele e la Clara simile alla *Maddalena* del Batoni del primo, unitamente alla casa infestata e al sogno-visione di Teodoro della giovane fanciulla che vi abita del secondo, sono tutti elementi che sembrano essere stati recuperati in *Effetti d'un sogno interrotto*.

Secondo l'interpretazione di Todorov, la novella apparterebbe al «fantastico strano», ossia a quel genere in cui «certi avvenimenti che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono alla fine una spiegazione razionale»¹². Spiegazione effettivamente fornita in clausola dall'antiquario – «Ma allucinazioni, signori miei, allucinazioni!»¹³ – che tuttavia, seguita dal

⁷ L. LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. CESERANI et al. (a cura di), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288, a p. 208.

⁸ Per il critico la novella è «la più significativa fra le rare incursioni di Pirandello nel fantastico»; cfr. P. PELLINI, *Un narratore fragile: Pirandello*, *Effetti d'un sogno interrotto*, in ID., *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Edizioni dell'Arco, Milano 2001, pp. 229-239, a p. 229.

⁹ G. PEDULLÀ, *Pirandello, o la tentazione del fantastico*, in L. PIRANDELLO, *Racconti fantastici*, a cura di G. Pedullà, Einaudi, Torino 2010, pp. V-XXXII e F. ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Cesati, Firenze 2014.

¹⁰ A.M. MANGINI, *Letteratura come anamorfofi. Teoria e prassi del fantastico nell'Italia del primo Novecento*, Bononia University Press, Bologna 2007, p. 225.

¹¹ Circa l'influenza di Gautier cfr. L. LUGNANI, *Verità e disordine* cit., pp. 211-212 e P. PELLINI, *Un narratore fragile* cit., pp. 231-237.

¹² T. TODOROV, *La letteratura fantastica* [1970], trad. it. di E.K. Imberciadori, Garzanti, Milano 2000, p. 48.

¹³ L. PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto* cit., p. 688.

sarcastico commento del narratore omodiegetico sulla vicenda, non fa che accrescere l'incertezza del lettore. Gli occhi della *Maddalena*-moglie si sono davvero fatti vivi o si tratta di semplice autosuggestione del protagonista? E il vedovo gli ha davvero fatto visita in sogno? E proprio sui suoi strascichi perturbanti e traumatici – «sogno» è «Traum» in tedesco – che Pirandello, con un umorismo grottesco che ben si accorda al suo fantastico di impronta «pirandelliana»¹⁴, orchestra l'ennesima ed estrema antitesi nella sua opera tra realtà e illusione, fatto e finzione.

Tale fondante dissidio della poetica pirandelliana viene tuttavia declinato secondo moduli decisamente anacronistici nel 1936. Non propenderei infatti per una lettura psicanalitica della novella, sebbene un'interpretazione in tale chiave sia stata fornita dalla critica con spunti di sicuro interesse¹⁵. D'altronde la frase pronunciata dal protagonista – «Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni»¹⁶ –, a distanza di quasi quarant'anni dalla pubblicazione della *Traumdeutung*, riflette l'avversione di Pirandello per Freud manifestata in più di un'occasione¹⁷. Nel recuperare forme e temi classici della tradizione fantastica¹⁸ e strutture narrative di altre novelle (*La casa del Granella*, *Un ritratto*), *Effetti d'un sogno interrotto* sembra piuttosto contestualizzabile in quel lontano clima culturale *fin de siècle* che vide contrapporsi sul terreno del paranormale i «fanatici cultori dei cosiddetti studi psichici» e gli «sdegnosi sacerdoti della pura scienza empirica e positiva», com'erano stati ribattezzati da Pirandello in un articolo umoristico di fine 1905¹⁹.

La novella è infatti l'ultima di una lunga serie (*La casa del Granella*, *Dal naso al cielo*, *Lo storno e l'Angelo Centuno*) in cui l'autore rinnova la propria crociata contro il positivismo scientifico, impostata anni prima proprio

¹⁴ N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Longo, Ravenna 1985², p. 128.

¹⁵ V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 76-79.

¹⁶ L. PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto* cit., p. 687.

¹⁷ Sul controverso rapporto di Pirandello con Freud e la psicanalisi cfr. quantomeno L. RUSSO, *Pirandello e la psicoanalisi*, in S. MILIOTO, E. SCRIVANO (a cura di), *Pirandello e la cultura del suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani (Agrigento, dicembre 1983), Mursia, Milano 1984, pp. 31-54.

¹⁸ Lugnani ha scritto che la novella «è quasi un oggetto d'antiquariato, un manufatto moderno prodotto con materiali di riporto originali restaurati quel tanto che basta» (cfr. L. LUGNANI, *Verità e disordine* cit., p. 210).

¹⁹ L. PIRANDELLO, *Un fantasma*, in «Gazzetta del Popolo», 24 dicembre 1905, ora in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello in guanti gialli (con scritti sconosciuti o rari e mai raccolti in volume di Luigi Pirandello)*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1988², pp. 213-215, a p. 213. Per una panoramica sulla diffusione di occultismo e parapsicologia tra Otto e Novecento cfr. S. CIGLIANA, *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Edizioni Mediterranee, Roma 2018.

sull'antinomia tra naturale e soprannaturale, «fatti» e «allucinazioni». I due termini, assai frequenti nella letteratura scientifica e pseudoscientifica del tempo, occorrono nel testo tre volte ciascuno, a certificare una tensione contrastiva che è altresì linfa dell'opera di Luigi Capuana²⁰, scrittore appassionato di scienze occulte che con tutta probabilità invogliò il più giovane sodale all'approfondimento di quegli argomenti²¹.

In una risentita *Lettera aperta* a Pirandello in risposta all'articolo *Un fantasma* poc'anzi citato, Capuana ribadisce infatti che «le manifestazioni spiritiche [...] sono fatti e non allucinazioni»²² al fine di sottolinearne il carattere incontrovertibilmente reale e “positivo”, come più volte proclamato in altre sedi come *Spiritismo?* (1884), *La medianità* (1901) e *Un vampiro* (1904). In questo racconto in particolare l'incerto Lelio Giorgi si scontra con lo scettico medico Mongeri sul campo del soprannaturale, costituendo di fatto l'archetipo della diatriba di *Effetti d'un sogno interrotto* tra il protagonista-narratore e l'antiquario che sminuisce empiricamente «un fatto che non si spiega»²³. Questo sarebbe in realtà esplicabile proprio secondo quelle «altre leggi» e «altre forze» ignote della natura di cui avevano parlato l'avvocato Deodati e Anselmo Paleari²⁴, e in particolare secondo i principi del fenomeno paranormale che all'epoca «più d'ogni altro sembrava permettere un approccio scientifico»²⁵: la trasmissione del pensiero, più comunemente nota col nome di telepatia.

Ampiamente discusso da Capuana in *Mondo occulto* (1896)²⁶, il volume *Les hallucinations télépathiques* (1891), riduzione in francese del monumentale *Phantasms of the Living* (1886), pietra miliare della ricerca psichica britannica, illustra una vasta casistica extranormale da cui Pirandello

²⁰ Sul diverso approccio epistemologico di Pirandello e Capuana al «fatto» in relazione alla fenomenologia spiritica cfr. M. TROPEA, *Casi e casi spiritici in Capuana (e Pirandello)*, in R. GIULIO (a cura e introduzione di), *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, vol. II, Guida, Napoli 2015, pp. 677-701, a p. 699.

²¹ A tal proposito mi permetto di rimandare a D. TENERELLI, *Ai limiti della vita. Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)*, Edizioni Giuseppe Laterza, Bari-Roma 2020, pp. 71-81.

²² L. CAPUANA, *Lettera aperta a Luigi Pirandello: a proposito di un fantasma*, in «Gazzetta del Popolo», 2 gennaio 1906, ora in ID., *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Edizioni del Prisma, Catania 1995, pp. 239-242, a p. 241.

²³ L. PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto* cit., p. 688

²⁴ ID., *Visitare gli infermi* [1896], in ID., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1987, vol. II, t. I, pp. 706-733, a p. 726 e L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* [1904], in ID., *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, pp. 317-586, a p. 488.

²⁵ U. DÈTTORE, *Presentazione* a E. GURNEY, F. MYERS, F. PODMORE, *I fantasmi dei viventi* [1886], trad. it. di U. Dèttore, Armenia, Milano 1979, pp. 7-15, a p. 7.

²⁶ Una copia del saggio è presente nella biblioteca romana di Pirandello; cfr. A. BARBINA, *La biblioteca di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1980, p. 94.

sembra aver attinto per la diegesi della novella. Nel compendio è infatti presente una sezione relativa ai sogni veridici²⁷ e un'altra dedicata proprio alle «hallucinations qui surviennent dans l'état intermédiaire au sommeil et à la veille», rinominate da F.W.H. Myers «allucinazioni ipnopompiche» in uno studio che venne tradotto in italiano nel 1909 col titolo *La personalità umana e la sua sopravvivenza*. Queste «sont souvent aussi la conséquence d'un rêve qui se prolonge pendant la veille. Les images du rêve se mélangent alors aux objets réels et sont perçues avec eux [...] Ce ne sont point toujours des hallucinations au sens strict du mot, mais très souvent des illusions»²⁸: nulla di più simile ai «fantasmi» del sogno – si tenga presente il titolo originale del volume – del protagonista che sono rimasti «fuori» di lui, a guisa di personaggi su un palcoscenico mentale in attesa di scomparire del tutto alla «luce man mano crescente» del giorno e alla sua graduale ripresa di coscienza²⁹.

Ritengo sia proprio sul concetto di «fantasma» e sul vasto spettro di significati ad esso attribuibili che bisognerebbe focalizzare l'attenzione: in *Effetti d'un sogno interrotto* il fantasma compare sia come simulacro dal valore perturbante³⁰ che come apparizione postuma di un defunto. La *Maddalena* del quadro è infatti un simulacro – il termine «immagine» la identifica per ben cinque volte nel testo – che tenta di colmare il vuoto e al tempo stesso un *revenant*, un doppio funebre³¹ della moglie del vedovo che ne prolunga l'esistenza oltre la morte, come di fatto si verifica nella realtà oltremondana del sogno. Anche il vedovo viene connotato analogamente: egli ha un corrispettivo onirico sotto forma di simulacro – l'«ombra» che si dissolve sul divano del protagonista – ed è un doppio a lui legato da un occulto potere telepatico³², frutto della proiezione delle medesime fantasie erotiche, più o meno represses, sulla *Maddalena*-moglie.

²⁷ Come è stato giustamente notato, la collocazione del sogno «nelle prime ore del mattino» è un «rimando allusivo al momento in cui una lunga tradizione individua nei sogni una più forte portata profetico/veritiera»; cfr. E. GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007, p. 288.

²⁸ E. GURNEY, F. MYERS, F. PODMORE, *Les hallucinations télépathiques*, trad. fr. di L. Marillier, avec une préface de C. Richet, F. Alcan, Paris 1891, p. 116.

²⁹ L. PIRANDELLO, *Effetti d'un sogno interrotto* cit., p. 686.

³⁰ Su questo motivo, tipico della letteratura fantastica, cfr. A.M. MANGINI, *Letteratura come anamorfosi* cit., pp. 205-255.

³¹ Su questo motivo, assai frequente nell'opera pirandelliana, cfr. D. SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Interlinea, Novara 2013, pp. 87-121.

³² Sul tema, presente anch'esso nella narrativa capuaniana, cfr. I. MUOIO, *Hic et nunc, ibi et nunc: casi di bilocazione onirica e doppio psichico nella narrativa di Luigi Capuana*, in V. FERRIGNO et al. (a cura di), *Alter/Ego. Confronti e scontri nella definizione dell'Altro e nella determinazione dell'Io*, Atti del Convegno (Macerata, 21-23 novembre 2017), Eum, Macerata 2019, pp. 257-266.

Ciò spiegherebbe come il vedovo possa indossare nella realtà lo stesso pigiama del sogno – l'«oggetto mediatore» tipico del fantastico – e confermare, atterrito, di aver fatto lo stesso sogno del protagonista: secondo i ricercatori psichici la trasmissione telepatica conterrebbe una sorta di impulso inconscio che viene decodificato dal soggetto e tradotto in immagine difatti rispondente alla realtà. I due personaggi sarebbero dunque vittime di un'allucinazione reciproca³³, per cui l'agente dell'involontaria azione telepatica sarebbe non solo oggetto della visione, ma anche spettatore della stessa, come dinanzi allo schermo di un cinematografo mentale: considerazioni invero molto simili a quelle in chiave estetica di Capuana sulla forza psichica di William Crookes e l'esteriorizzazione del pensiero contenute nella prefazione alle *Cronache letterarie* (1899)³⁴.

Sul sogno profetico (presente in *Sogno (ma forse no)*), la bilocazione e la chiaroveggenza è inoltre reperibile una vastissima letteratura spiritica e teosofica che vede come epigoni Allan Kardec e Charles W. Leadbeater, entrambi ben noti a Pirandello³⁵. Leggere *Effetti d'un sogno interrotto* alla luce dell'occultismo piuttosto che della parapsicologia non sarebbe dunque inappropriato, anche perché il terzo atto dei *Giganti della montagna*, lasciato incompiuto ma steso in quei mesi, presenta riflessioni sul sogno che adombrano fonti esoteriche (Swedenborg su tutte)³⁶.

L'incertezza ermeneutica che regna su questa novella «che non si spiega» potrebbe tuttavia spingere la critica ad un ulteriore approfondimento sull'ultima, controversa fase artistica di Pirandello, e cercare le cause di un sorprendente e concreto ritorno a tematiche e autori frequenti nella sua opera oltre quarant'anni prima.

³³ U. DETTORE, *Presentazione* cit., pp. 9-12.

³⁴ Su quest'ulteriore fonte capuaniana cfr. A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, prefazione di G. Corsinovi, Vallecchi, Firenze 1982, p. 62.

³⁵ Il primo, fondatore dello spiritismo moderno, viene citato ne *La casa del Granella* (1905); il secondo, *maître à penser* della teosofia, nel *Fu Mattia Pascal* e nella novella *Personaggi* (1906). Una copia del suo *Plan Astral* (1899) è presente nella biblioteca pirandelliana di Roma; cfr. A. BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello* cit., p. 153.

³⁶ Si aggiunga che nell'ultimo «mito» teatrale compare anche il personaggio di Maria Maddalena, a segnare difatti un ulteriore parallelismo con l'ultima novella pubblicata da Pirandello in vita.

FRANCESCA VALENTINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “CA’ FOSCARI” DI VENEZIA)

METAMORFOSI, SOGNI, VISIONI E SDOPPIAMENTI. RIFLESSI NEOBAROCCHI NELL’ULTIMO PASOLINI

L'ultimo romanzo di Pier Paolo Pasolini, Petrolio (1992), è un romanzo in cui la tematica del doppio è centrale: lo sdoppiamento del personaggio in Carlo di Polis e Carlo di Tetis è solo uno degli episodi in cui il personaggio appare nella sua complessa lacerazione tipicamente novecentesca. La dimensione del sogno (già anticipata in Calderón) e il motivo della visione sono assi portanti del romanzo pasoliniano e rappresentano quella che, come evidenzia Omar Calabrese (Il Neobarocco, 2013), è una costante della cultura novecentesca: se i temi della metamorfosi, dello specchio e del doppio sono ricorrenti in tutta la storia della cultura, come sostiene Massimo Fusillo (L'altro e lo stesso, 1998), nel Novecento si assiste ad un ritorno dell'instabilità del soggetto che si sdoppia, si traveste, si metamorfizza, riproducendo il dominio del disordine e dell'irrazionalità postmoderna. Il contributo analizzerà la tematica del doppio e della metamorfosi in Petrolio di Pasolini attraverso la categoria del Neobarocco novecentesco, mettendo in luce come il romanzo si presti ad una lettura critica capace di evidenziare l'influenza dell'estetica del Barocco nella scrittura pasoliniana.

A cavallo tra XIX e XX secolo si assiste ad un rinnovato interesse della critica nei confronti delle espressioni artistiche e culturali del Barocco. A partire dagli studi condotti da studiosi come Wölfflin, Riegl, ma anche Benjamin, con il suo saggio sul dramma barocco tedesco, il mondo intellettuale inizia a mettere in discussione quella che era stata una visione marcatamente storicista del fenomeno barocco, prospettiva che lo aveva confinato ad un periodo storico del passato, il '600, e ad una dimensione geografica limitata all'Europa Occidentale, in particolare alla Spagna e all'Italia, con sporadici riflessi nel mondo francese. Gli studi critici della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento si sono focalizzati su una lettura nuova del Barocco, interpretato non solo come l'espressione di una crisi epistemologica

legata al contesto profondamente instabile del '600, ma in generale come una visione della realtà disancorata dal bisogno di linearità e di ordine, riscontrando delle affinità evidenti tra la risposta intellettuale dell'uomo del Siglo de Oro e quella della cultura novecentesca. Benché la critica abbia sottolineato le evidenti somiglianze che sussistono tra il clima storico del Seicento e quello del Novecento, tuttavia, a partire dalle posizioni di studiosi come Eugenio D'Ors¹, Alejo Carpentier² e Severo Sarduy³, il fenomeno del Barocco è stato analizzato attraverso una prospettiva diversa: la sua dimensione storica è stata ridimensionata a favore di una lettura che ne cogliesse piuttosto la correlazione con un particolare stato d'animo, con un'espressione dello spirito, più che come mero riflesso di una determinata contingenza storica. Questa peculiare prospettiva o reinterpretazione del concetto di Barocco ha inaugurato una nuova stagione critica meno vincolata alla lettura dell'estetica barocca come storicamente determinata e più orientata a concepire motivi, temi e forme del Barocco come manifestazioni dell'animo umano che, ciclicamente, ritornano e che accomunano produzioni apparentemente distanti nel tempo e nello spazio. Raccogliendo l'eredità delle letture critiche del Barocco fatte da D'Ors, Carpentier e Sarduy, Omar Calabrese⁴ cerca di definire i tratti salienti del Barocco novecentesco, che definisce Neobarocco secondo la dicitura coniata da Gillo Dorfles⁵ e largamente utilizzata da Sarduy⁶, uno dei primi critici a offrire un vasto contributo sulle peculiarità del Neobarocco; Calabrese individua dei binomi ricorrenti all'interno della produzione artistica del '900 che rimandano ad una visione barocca della realtà: ritmo e ripetizione, limite ed eccesso, dettaglio e frammento, instabilità e metamorfosi, disordine e caos, nodo e labirinto, complessità e dissipazione, pressappoco e non-so-che, distorsione e perversione. Queste coppie di concetti, che secondo il semiologo riassumono i tratti più ricorrenti e caratterizzanti della cultura degli anni Settanta e Ottanta, gettano le basi di una lettura della contemporaneità volta ad enfatizzare gli elementi che scardinano sia la visione della storia come fluire lineare e armonico, sia la visione del gusto come tendenza all'equilibrio classico. La centralità del pubblico è uno degli aspetti che maggiormente caratterizzano l'analisi di

¹ E. D'ORS, *Lo Barroco*, Aguilar, Madrid 1964.

² A. CARPENTIER, *Lo barroco y real maravilloso*, <https://circulodepoesia.com/2010/12/lo-barroco-y-lo-real-maravilloso-conferencia-de-alejo-carpentier/>.

³ S. SARDUY, *Barroco*, in G. GUERRERO, F. WAHL (edizione critica), *Obra completa*, ALLCA XX, Madrid 1999, t. II, pp. 1195-1261.

⁴ O. CALABRESE, *Il Neobarocco*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2013.

⁵ G. DORFLES, *Architetture ambigue. Dal Neobarocco al Postmoderno*, Dedalo, Bari 1984.

⁶ S. SARDUY, *El barroco y el neobarroco*, in G. GUERRERO, F. WAHL, *Obra completa* cit., pp. 1385-1404.

Calabrese, il quale sottolinea come le produzioni artistiche, soprattutto in un mondo globalizzato e di massa come quello novecentesco, non possano esimersi dall'accogliere quella che potremmo definire un'estetica sociale, dove il lemma «sociale» non rimanda ad un impegno nei confronti della società, quanto piuttosto alla convinzione che «il valore estetico non appartiene solo ai messaggi trasmessi e alle intenzioni dei loro produttori, ma anche al pubblico e al modo con cui quest'ultimo li consuma»⁷. Calabrese evidenzia come il gusto del secondo Novecento accolga positivamente una lettura complessa della realtà: la perdita dell'unità, del concetto di centro, di linearità e di armonia risultano rispecchiare un universo sempre più dominato dal caos e dalla difformità, che spesso, a differenza del passato, vengono contemplate dalla modernità come possibilità, come molteplicità edificanti e come facoltà di accogliere prospettive differenti.

Alla luce di queste posizioni, il contributo si propone di mettere in luce un peculiare interesse manifestato da Pasolini nei confronti del Barocco, inteso non solo come lo stile proprio del '600, ma piuttosto come una predisposizione a una lettura problematica e poliprospectica della realtà.

*Petrolio*⁸, ultimo e incompiuto romanzo di Pier Paolo Pasolini, è stato, nel tempo, oggetto di interpretazioni critiche che ne hanno messo in evidenza la complessità: oltre alla difficoltà interpretativa che deriva dal fatto che l'opera è stata pubblicata solo postuma e senza una revisione da parte dell'autore, il romanzo è di difficile decodificazione perché, come afferma lo stesso Pasolini, è pensato come un lascito testamentario che raccoglie il suo intero percorso intellettuale, dalle prime prove vicine alla spontaneità poetica del mondo contadino, sino all'amaro ritratto dell'Italia del *boom* economico e dell'omologazione borghese. Il romanzo di ispirazione petroniana si profila dunque come una *summa* delle influenze, delle suggestioni e delle ossessioni che hanno accompagnato Pasolini. Opera caratterizzata da un non finito programmatico, dal ripudio della forma romanzesca tradizionale, *Petrolio*, nella sua successione eterogenea di Appunti, sonda aspetti diversi dell'animo umano e, al contempo, del Paese. Pasolini, da sempre alla ricerca di un linguaggio capace di tradurre in forma mimetica la composita realtà che lo circonda, affida all'ultimo romanzo il compito di esplorare la stratificazione del mondo a lui contemporaneo a partire dall'universo della politica e dell'economia dell'Italia degli anni Sessanta, fino al mondo degradato e desolato delle borgate, delle periferie urbane, ma non solo, anche di quelle regioni considerate ai margini della civiltà come l'Africa e l'Oriente in

⁷ O. CALABRESE, *Il Neobarocco* cit., p. 24.

⁸ P.P. PASOLINI, *Petrolio* [1992], Mondadori, Milano 2010.

cui ambienta alcuni Appunti. Il primo elemento che è possibile cogliere del progetto di *Petrolio* è che vengono azzerate le coordinate lineari di tempo e spazio: la narrazione, infatti, si muove in una dimensione in cui i riferimenti spazio-temporali diventano fluidi, in cui il personaggio, fisicamente o metaforicamente, esplora universi paralleli a quello romano in cui si sviluppa la storia portante. Le divagazioni, le visioni, le epifanie, i sogni costituiscono una pluralità di centri narrativi, andando dunque ad annullare la possibilità di enucleare un unico tema del romanzo: le forze centrifughe esercitate dagli Appunti ambientati in dimensioni diverse costruiscono una struttura policentrica della narrazione, aspetto sottolineato dallo stesso Pasolini nel preambolo nel quale ammette addirittura l'impossibilità di distinguere, all'interno della prosa, il piano reale da quello onirico. Affrontare la lettura di *Petrolio* significa dunque immergersi in un labirinto narrativo che, con la complicità di specchi deformanti, metamorfosi, sogni, visioni, epifanie, rende impossibile utilizzare le canoniche categorie interpretative per orientarsi all'interno di un mondo magmatico e in continua evoluzione. Come scrive Pasolini a Moravia, il suo fine è proprio questo: dare l'impressione di un'opera che si sta costruendo, che non offre un inizio ed una fine, ma che si profila come un *in fieri*. Questa forma aperta, che costituisce il modello a cui aspira Pasolini e che avvicina *Petrolio* alla tradizione del *Satyricon* di Petronio, è alla base delle analisi novecentesche sullo spirito barocco che sembra accomunare l'esperienza intellettuale di più autori.

Il sogno, citato nell'introduzione, non come antitesi della realtà, ma inteso come coesistente alla realtà, è uno degli elementi che accomunano la produzione del '600 e alcune opere del '900: Pasolini stesso, in *Calderón*⁹, rifacendosi al poeta barocco Calderón de la Barca e alla sua opera *La vida es sueño*, esplora questa duplice dimensione. Non vi è la contrapposizione tra piano onirico e piano della realtà, non vi è la possibilità di isolare il vero dal fittizio, perché non vi sono confini netti e facilmente individuabili. La protagonista dell'opera, Rosaura, vive in una dimensione atemporale dove le coordinate si accavallano creando una proliferazione di realtà possibili, senza che vi sia distinzione tra i differenti piani ontologici. Questa visione viene trasposta anche in *Petrolio*, dove i momenti delle visioni si intersecano alle sequenze strettamente narrative per andare a formare una prosa composita, che nella sua complessità non costruisce gerarchie tra le dimensioni, ma conferisce loro una medesima attendibilità e un medesimo valore epistemico. La struttura del romanzo «a brulichio»¹⁰ consente all'autore di in-

⁹ P.P. PASOLINI, *Calderón-Affabulazione-Pilade*, Garzanti, Milano 2016.

¹⁰ ID., *Petrolio* cit., p. 106.

terrompere la narrazione per inserire digressioni, sogni e visioni: l'Appunto 17, per esempio, attraverso il sogno, presenta una delle costanti pasoliniane, ovvero l'attenzione per la dimensione della sessualità. Il sogno si apre con «un groviglio (anch'esso enorme, barocco) di due serpenti»¹¹ che vengono presto sostituiti da una donna, «una selvaggia»¹², il cui aspetto è curioso a causa di un enorme pene che le pende dal ventre. Accanto alla donna dal fallo ipertrofico si trova «un folletto, un nano» dotato di un sesso di dimensioni normali, ma anche di «un lungo taglio, una profonda e nera ferita»¹³. Il sogno è evidentemente la proiezione della sessualità famelica e ambigua del protagonista, il quale ha appena vissuto l'immersione nella natura sensualmente erotica del Canavese, dove, attraverso il ricordo dell'infanzia, riscopre una compulsiva esigenza sessuale. L'accumulazione delle esperienze sessuali di Carlo, l'iperbole che caratterizza la descrizione degli organi sessuali, la proliferazione della sessualità che rifiuta di rimanere imbrigliata nell'eterosessualità dogmatica, il corpo metamorfico del protagonista che nell'Appunto 51 subisce la prima delle metamorfosi sono elementi che possono essere interpretati come espressione dell'estetica neobarocca secondo le riflessioni di Sarduy. Alla base dello spirito neobarocco, infatti, vi è, secondo il critico cubano, il principio di artificializzazione della realtà:

El festín barroco nos parece, [...], con su repetición de volutas, de arabescos y máscaras, de confitados sombreros y espejeantes sedas, la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza, la mejor expresión de ese proceso que J. Rousset ha reconocido en la literatura de tosa una "edad": la artificialización. [...] La extrema artificialización practicada en algunos textos, [...] bastaría pues para señalar en ellos la instancia de lo barroco¹⁴.

Sarduy individua tre meccanismi di artificializzazione della realtà che costituiscono l'essenza del barocco novecentesco, o neobarocco: la sostituzione, la proliferazione e la condensazione. L'artificio barocco della sostituzione emerge quando il significato è mascherato all'interno di un significante che acquista la propria semantizzazione solo all'interno del contesto in cui è impiegato. Nella sua analisi, Sarduy si focalizza sull'erotizzazione di una serie di lemmi all'interno dell'opera cardine del neobarocco cubano, ovvero *Paradiso*¹⁵ di José Lezama Lima, romanzo a cui Pasolini guarda per la descrizione del pene dei giovani del Pratone della Casilina; nel testo di Lezama,

¹¹ Ivi, p. 86.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 87.

¹⁴ S. SARDUY, *Del barroco y del neobarroco* cit., p. 1387.

¹⁵ J. LEZAMA LIMA, *Paradiso*, Alianza e Era, Madrid e México 2011.

infatti, gli organi sessuali subiscono una sorta di mascheramento: il significante rivela il proprio significato solo all'interno del contesto in cui è impiegato poiché non vi è una reale continuità tra il termine impiegato da Lezama e l'elemento che rappresenta. Il ragno, «la araña»¹⁶, che nel testo di Lezama rappresenta l'organo sessuale femminile, o «el aguijón del leptosomático macrogenitoma»¹⁷, che rimanda al membro virile di Farralúque, uno dei personaggi principali dell'VIII capitolo di *Paradiso*, mostrano come il linguaggio barocco rinunci alla propria funzione denotativa a favore di una profonda distanza iperbolica tra «lo nombrante y lo nombrado»¹⁸. Il medesimo procedimento è riscontrabile anche nell'opera di Pasolini e in particolare nei passaggi in cui l'attenzione del narratore si rivolge agli organi sessuali. Un ulteriore aspetto che consente una lettura neobarocca dell'ultimo romanzo di Pasolini è l'intertestualità strutturale che domina l'opera: se l'intera produzione di Pasolini presenta una rete di connessioni con la cultura del passato, pensiamo ad esempio allo stretto legame che Fusillo evidenzia tra la tradizione greca e Pasolini, o la «spina dorsale»¹⁹ dantesca, o la già citata riscrittura de *La vida es sueño* del Maestro del Barocco Calderón de la Barca, *Petrolio* è un'opera interamente pensata come una rete inestricabile di connessioni tra culture diverse. Dalle note preparatorie scritte da Pasolini, si evincono infatti i suoi riferimenti più importanti; nell'introduzione il riferimento a Petronio è esplicito, dall'Appunto XX «Ritrovamento a Porta Portese» è possibile ricavare una sorta di mappa bibliografica che orienta nella lettura del romanzo stesso, l'episodio della metamorfosi, secondo Bazzocchi²⁰, è un riferimento all'opera di Schreber, nell'Appunto 55 la descrizione del pene dei giovani rimanda all'VIII capitolo di *Paradiso*, mentre una delle digressioni interne al romanzo vede la riscrittura e l'attualizzazione delle Argonautiche: secondo Sarduy questo labirinto di rimandi, questa rete di connessioni, questa carnevalizzazione dei generi letterari che portano l'opera ad essere insieme sintesi e negazione delle distinzioni tra forme letterarie diverse, è l'essenza stessa del Neobarocco. Il processo di carnevalizzazione parodica del reale, la sovrabbondanza, l'esagerazione sono principi barocchi: «la obra será propiamente barroca en la medida en que estos elementos – suplemento sinónimo, parodia, etc. – se encuentren situados en los puntos nodales de la estructura del

¹⁶ Ivi, p. 270.

¹⁷ Ivi, p. 269.

¹⁸ S. SARDUY, *Del barroco y del neobarroco* cit., p. 1388.

¹⁹ W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in ID., S. DE LAUDE (a cura di), *Romanzi e racconti 1962-1975*, Mondadori, Milano 1998, pp. XCIII-CXLIV, a p. CXIV.

²⁰ M.A. BAZZOCCHI, «Tutte le gioie sessuali messe insieme»: la sessualità in *Petrolio*, in P. SALERNO (a cura di), *Progetto Petrolio*, Clueb, Bologna 2006, pp. 9-23.

discurso, es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación»²¹. Mancando una stesura finale e una revisione dell'autore, indubbiamente sarebbe azzardata la presunzione di poter individuare quelli che sarebbero stati i punti nodali della struttura del discorso in *Petrolío*, ma non credo sia una forzatura, anche alla luce di quanto scrive lo stesso Pasolini sul suo progetto, pensare che l'opera, nella sua versione definitiva, avrebbe mostrato queste caratteristiche: la volontà di discutere in maniera parodica la società borghese e la degenerazione che l'omologazione capitalista stava portando nelle periferie urbane è evidente nelle Visioni del Merda, il doppio di Carlo di Polis, ossia Carlo di Tetis, è la materializzazione dell'ipocrisia borghese che reprime e cela le proprie perversioni sessuali per asservirsi al dio denaro e al potere, il viaggio dei novelli argonauti sostituisce simbolicamente il vello d'oro con il petrolio, sinonimo del potere contemporaneo. Il discorso di Pasolini è dunque intrinsecamente policentrico e avrebbe dato vita ad un romanzo composito, proliferante, barocco. Se come abbiamo sottolineato l'intreccio tra la dimensione onirica e il reale costituisce un chiaro riferimento ad una predisposizione barocca già anticipata dall'opera teatrale *Calderón*, se l'interesse per il Barocco si manifesta attraverso la produzione cinematografica che si basa sugli studi longhiani sulla luce caravaggesca oppure sulla citazione esplicita di una delle opere pittoriche più rappresentative del Barocco ovvero *Las Meninas* di Velazquez che apre il cortometraggio *Cosa sono le nuvole?*, è indubbio che il tema della metamorfosi del protagonista rientra nell'estetica barocca soprattutto perché mette in discussione il concetto stesso di genere. Anche se il metamorfismo di Pasolini, a differenza di quello di altri autori neobarocchi come lo stesso critico Sarduy, non è funzionale all'esplorazione reale della femminilità, ma, come sottolinea Rebecca West²², conferma la visione maschilista dell'autore, è innegabile che i due momenti basilari del poema presentino una frattura rispetto al binarismo di genere che tradizionalmente polarizza la società. Carlo, con il suo corpo di donna, accoglierà venti ragazzi del Pratone, andando ad esplorare la dimensione dell'essere posseduti in contrapposizione al possedere che, agli occhi dell'autore, è un'esperienza limitata. Il corpo metamorfico è lo specchio di una visione critica della realtà e della società performata: come il linguaggio barocco rinuncia al rigore, all'austerità e all'economia dell'atto comunicativo, così il corpo si espande accogliendo entrambi i generi. Tuttavia, fedelmente al principio barocco del frammento, il corpo diventa una somma di dettagli: così come i ragazzi del Pratone

²¹ S. SARDUY, *Del barroco y del neobarroco* cit., p. 1395.

²² R. WEST, *Da Petrolío a Celati*, in C. BENEDETTI, M.A. GRIGNANI (a cura di), *A partire da Petrolío. Pasolini interroga la letteratura*, Longo, Ravenna 1995, pp. 39-50.

vengono caricati di una valenza semica attraverso la descrizione particolareggiata dei loro organi sessuali, così la femminilità di Carlo si riduce alla «piccola piaga ch'era il suo nuovo sesso»²³. La femminilità di Carlo è un ventre accogliente; il protagonista mette in scena una carnevalizzazione bachtiniana della femminilità: tutto è artificio nella posa di Carlo, il quale recita la parte della prostituta distaccata con i ragazzi dell'Appunto 55 e della fidanzata timida e remissiva con Carmelo, il cameriere del Toulà. Pasolini non penetra l'universo femminile, ma si limita a rappresentarne tratti isolati e artificiali. Il metamorfismo pasoliniano è dunque un'occasione mancata per mettere veramente in crisi lo stereotipo dicotomico maschile/femminile, tuttavia è innegabile che questo sia un mezzo attraverso il quale esplorare l'omosessualità come orientamento alternativo. Il linguaggio barocco è espressione, come per Sarduy, Lemebel, Perlongher tra gli altri, di una forma di resistenza: attraverso le volute barocche viene problematizzata la visione lineare della realtà e, al contempo, della sessualità. In Pasolini il ricorso all'estetica barocca è una questione più tematica che formale: il linguaggio pasoliniano è più asciutto del Neobarocco latinoamericano, ma la varietà dei motivi introdotti, la fitta rete di rimandi intertestuali, di riferimenti culturali, di temi come la metamorfosi appunto, il sogno, la visione e il gusto per il frammento sono chiare espressioni di quanto la tendenza barocca abbia interessato anche Pasolini. Come afferma D'Ors, è evidente che non si tratti di una ripresa sterile di uno stile letterario del passato, ma si tratti più che altro di un modo di vedere la realtà, di uno stato dello spirito, di una predisposizione al Barocco. Leggere il Barocco come una costante umana e non uno stile letterario, consente di ampliare gli orizzonti interpretativi per esaminare come, in diversi momenti storici, venga avvertita l'esigenza intellettuale di mettere in discussione la visione lineare della realtà e della società per accogliere il sentimento della crisi, per andare a sanare il sentimento dell'*horror vacui*, per proporre una visione critica delle certezze e delle coppie dicotomiche che sembrano caratterizzare la società.

²³ P.P. PASOLINI, *Petrolio* cit., p. 207.

DANIELA VITAGLIANO (CENTRE DE LA MÉDITERRANÉE MODERNE
ET CONTEMPORAINE - UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR)

«DIALOGO DI UN FISICO E DI UN METAFISICO
ARBITRATI DA UN PATAFISICO». LA FRAMMENTAZIONE
DELL'IO NEI ROMANZI DI GESUALDO BUFALINO

In questo contributo ci si propone di esaminare le rifrazioni dell'immagine di Gesualdo Bufalino nei suoi romanzi (Diceria dell'untore, Argo il cieco, Le menzogne della notte, Qui pro quo, Tommaso e il fotografo cieco) attraverso lo studio della maniera in cui egli costruisce i suoi personaggi e la macchina narrativa. Scrittore costantemente in bilico tra megalomania infelice e autoflagellazione appagante, Bufalino ha conferito grande attenzione all'architettura delle sue opere – con vertiginose messe in scena, alter ego multipli, ostentati paradossi del linguaggio –, al fine di raggiungere e talvolta spiazzare il lettore, e, in fin dei conti, anche sé stesso. Un grido muto – fatto di parole al contempo piene e vuote – contro l'inaccettabile mancanza di senso della vita umana.

Sii realista, menti
Stanisław Jerzy Lec, *Pensieri spettinati*¹

La produzione romanzesca di Bufalino è tutta costruita sui tralicci della finzione ostentata, della *mise en abyme* reiterata, del paradosso estremo – scatole cinesi alla fine delle quali si trova l'Autore, mezzo morto e mezzo vivo, mezzo finto e mezzo vero, come la sua arte. L'artefice, l'oggetto artistico e l'artificio sono simulacri, e simulazione e dissimulazione sono al centro della poetica bufalianana². Nelle *Istruzioni per l'uso* che

¹ Citato in G. BUFALINO, *Saldi d'autunno (La marchesa uscì alle cinque)*, in ID., *Opere, vol. II 1989-1996*, a cura di F. Caputo, Bompiani, Milano 2007, p. 869.

² Per approfondire queste tematiche: G. ALVINO, *Artificio e pietà. Contributo allo studio di Gesualdo Bufalino*, in ID., *La parola verticale: Pizzuto, Consolo, Bufalino*, Loffredo, Napoli 2012; N. ZAGO, *I sortilegi della parola: studi su Gesualdo Bufalino*, Euno, Fondazione Gesualdo Bufalino, Leonforte 2016; e il più recente M.P. DE PAULIS, M. PAINO (a cura di), *Rileggere Bufalino. Temi e forme di un'opera plurale*, in «Chroniques italiennes», XLI (2021), n. 2.

accompagnano il suo primo romanzo *Diceria dell'untore* egli ammette di aver opportunamente inserito, in una delle nove redazioni e riscritture, delle «autoironie seminascoste»³, ma, come vedremo, nelle opere successive l'ironia del linguaggio evolve in ironia situazionale e della macchina narrativa e il “gioco” stilistico prende il passo sul contenuto – tanto da mitigare l'aspetto più drammatico dei personaggi e degli intrecci costruiti dall'autore comisano.

La strategia del travestimento letterario è volta, da una parte, a sorvegliare attentamente la costruzione dell'immagine autoriale nelle opere⁴, e dall'altra, a sfidare narrativamente, sé stesso, il lettore, e la morte che incombe⁵. La figura dell'Autore si sdoppia in un “io” semi-autobiografico e poi si rifrange in tutti i personaggi – *alter ego* sornioni e mai “eroici” –, rendendo la sua dissimulazione ancora più scoperta ed evidente e mettendo in luce la crisi dell'io e della rappresentazione della soggettività nel Novecento.

Bufalino è scrittore costantemente in bilico, come si autodefinisce nel sonetto incipitario del romanzo *Calende greche* (1990): «D'esistere s'affligge e si delizia./ Si flagella, bestemmia, prega, abiura.../ Triste in ilarità, lieto in tristizia»⁶. Una serie di antinomie, che definiscono la figura dell'autore tanto quanto l'impronta dei suoi romanzi. Nel verso centrale, la costruzione simmetrica della figura chiasmica – in cui la flagellazione corrisponde alla preghiera, atti del peccatore colpevole, e la bestemmia si collega all'abiura –, egli si pone come interlocutore diretto di un dio, prima desacralizzato con l'ingiuria e poi chiaramente rinnegato. L'alterità divina, doppio dell'autore⁷, è il termine di paragone attraverso cui Bufalino abiura sé stesso, creatore/artefice dei suoi personaggi e delle sue storie macchinose. Questa negazione della figura autoriale, costante della sua produzione, è una diretta conseguenza degli interrogativi insolubili dell'esistenza. Dall'incertezza dell'origine delle

³ G. BUFALINO, *Istruzioni per l'uso*, in ID., *Opere, vol. I 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Bompiani, Milano 2006, p. 1300.

⁴ Argomento sapientemente affrontato da G. CACCIATORE in *La neve e il sangue. La resistenza letteraria di Gesualdo Bufalino*, Corsiero, Reggio Emilia 2021.

⁵ C. CARMINA, «A noi due»: *Bufalino e la sfida al lettore*, Bonanno, Acireale 2018, p. 13.

⁶ Evidente qui, come altrove, la mania citazionista di Bufalino, con il riferimento alla «croce e delizia» di verdiana memoria, o all'esergo del *Candelaio* di Giordano Bruno: «*In tristia hilaris, in hilaritate tristis*». La citazione è però sempre deformata, a dimostrazione della fallacia della memoria ma anche dell'autoreferenzialità dell'Autore che si appropria così di qualcosa che non è suo... La mania citazionista di Bufalino è trattata diffusamente in: M. PAINO, G. CACCIATORE (a cura di), *La «biblioteca totale»*. *La citazione nell'opera di Gesualdo Bufalino*, in «Cahiers d'études italiennes», XXX (2020), <http://journals.openedition.org/cei/6432>.

⁷ Per il rapporto dell'Autore con la figura di Dio consultare: A. CINQUEGRANI, *La partita a scacchi con Dio: per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Il poligrafo, Padova 2002.

cose Bufalino passa all'incertezza del vivere umano: se egli, in quanto uomo, ha un'esistenza priva di senso, anche la creazione letteraria e il suo artefice non sfuggiranno a questo dogma.

Nell'oceano di dubbi dell'umano, la letteratura non può più farsi tramite di conoscenza perché quest'ultima è priva di un sistema morale e gnoseologico di riferimento. La scrittura ha il solo scopo di *pharmakon*, nella doppia accezione greca, antinomica, di veleno e medicina⁸, è un palliativo che permette allo scrittore di accettare l'inaccettabile, la paradossalità della sua esistenza, del suo essere-per-la-morte.

Uno scrittore in bilico tra la megalomania infelice e l'autoflagellazione appagante, uno scrittore che semina stille della propria identità nei suoi romanzi tutti giocati sulla negazione dell'identità. Il lettore è un interlocutore muto che può solo fruire del gioco letterario e prendere atto delle plurime possibilità interpretative e lasciate senza risposta dall'autore. È questa sospensione di senso che gli permette di riflettere sulla natura di quanto legge e della propria esistenza. L'aspetto taumaturgico dell'esperienza artistica può quindi trasferirsi dall'Autore al lettore.

Dietro la strategia autoreferenziale si nasconde un espediente stilistico – a sostegno di un posizionamento ideologico – la consapevolezza profonda dell'assurdità della vita umana:

La vita stessa, dicevo or ora, è improbabile, un sogno. Eppure, a quanto pare, esiste. Allora un'arte che volesse rappresentarla con fedeltà dovrebbe possedere gli stessi caratteri dell'improbabile e dello scandalo. Come dire, paradossalmente, che l'arte più realistica sarebbe quella più tendenziosa e fantastica⁹.

Il paradosso della rappresentazione è portato alle estreme conseguenze sia dal punto di vista narratologico che dal punto di vista filosofico, per ciò che esso implica al di fuori della pagina scritta. La funzione ontologica della rivendicata funzione autoriale è ripetutamente distrutta dai castelli di carte degli intrecci che collassano su sé stessi.

Al fine di mostrare le molteplici modalità, con accenni ai personaggi e alla costruzione narrativa, con cui Bufalino rappresenta la frammentazione dell'io nelle sue opere, prenderemo in considerazione i primi romanzi *Diceria dell'autore* (1981) e *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984), che formano un duetto per temi e strategie narrative; guarderemo poi al vincitore

⁸ Per lo studio della tematica della malattia consultare soprattutto il capitolo *Tra stigma e stemma* di: M. PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Olschki, Firenze 2005.

⁹ G. BUFALINO, *Saldi d'autunno (La marchesa uscì alle cinque)* cit., p. 869.

del premio strega 1988, *Le menzogne della notte*, e infine ai romanzi postremi, *Qui pro quo* (1991) e *Tommaso e il fotografo cieco* (1996).

La cifra autobiografica di *Diceria dell'untore* e *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, è ostentata dall'Autore, narratore omodiegetico e intradiegetico che dice "io" e che, tuttavia, smentisce la veridicità dei suoi ricordi, immette il dubbio sulla fallacia della memoria, negando di fatto alla macchina narrativa di assumere il compito di romanzo di formazione, ascesa verso una consapevolezza superiore¹⁰.

La *Diceria* si presenta come il racconto lungo – secondo la definizione della parola diceria, messa in esergo – delle memorie del protagonista, un narratore «in bilico tra vanagloria e spavento»¹¹, come si legge nelle prime pagine, che racconta la sua permanenza, per turbercolosi, in un sanatorio e che incontra personaggi che affollano la sua mente come in un «museo d'ombre»¹². Essi sono tutti bugiardi, così come, per sua stessa ammissione, il narratore: il Gran Magro, medico cinico e colto, "puparo" dei suoi pazienti, con una «predisposizione alla parola truccata, alla citazione occulta»¹³; Marta, un «simulacro di donna»¹⁴ a cui piace «contraffarsi e mentire»¹⁵; Padre Vittorio, il cui diario, scoperto postumo, rivela i suoi dubbi sulla trascendenza. Alterità dialettiche con cui il narratore "chiacchiera" per mettersi alla prova – lui che, destinato a morire come gli altri, sarà invece l'unico sopravvissuto; tragica ironia della sorte che egli vive come un tradimento, un peccato che riesce a espiare soltanto facendo rivivere gli altri nel suo ricordo, anche se questo, secondo lui, costituisce una nuova «delazione», un modo egoistico di sfuggire alla morte:

[...] per questo io solo m'ero salvato, e nessun altro, dalla falcidia: per rendere testimonianza, se non delazione, d'une retorica e d'una pietà. Benché sapessi già

¹⁰ In proposito Nunzio Zago scrive: «*Diceria dell'untore*, pur ammiccando allo schema classico del *Bildungsroman*, in realtà ne viola la consueta struttura progressiva. Chi dice "io", infatti, piuttosto che liberarsi narrativamente di una dolorosa esperienza passata, vi rimane voluttuosamente invischiato, e ciò fa sì che il romanzo si svolga secondo un itinerario essenzialmente circolare» (N. ZAGO, *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Il Pungitopo, Marina di Patti 1987, p. 24). Vedi anche: F. CAPUTO, *Prefazione*, in G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, Bompiani, Milano 2016, p. VIII.

¹¹ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in ID., *Opere, vol. I 1981-1988* cit., p. 12.

¹² Ivi, p. 122.

¹³ F. CAPUTO, *Prefazione* cit., p. VIII.

¹⁴ G. BUFALINO, *Diceria dell'untore*, in ID., *Opere, vol. I 1981-1988* cit., p. 67.

¹⁵ Ivi, p. 66. Al punto che immette continuamente il dubbio nel suo interlocutore sulla veridicità di quanto racconta: «Non è vero nulla, sai. Ti ho raccontato un ricordo inventato, ti ho raccontato la vita di un'altra» (ivi, p. 70). Per cui, anche quando racconta la sua tragica storia, il narratore diffida: «Ne veniva un rimpiazzino perpetuo fra menzogne e omissioni e ammissioni imperfette, quanto bastava a dare alle sue confidenze un bagliore intermittente e maligno, come di un faro in una sirte, manovrato da un traditore» (ivi, p. 100).

allora che avrei preferito starmene zitto e portarmi lungo gli anni la mia diceria al sicuro sotto la lingua, come un obolo di riserva, con cui pagare il barcaiolo [...] sulle soglie della notte¹⁶.

Alla fine del romanzo, egli capovolge la direzione lineare del racconto memoriale: ripercorrendo il passato, ha dato forma ad ombre peccatrici più o meno fedeli alla loro versione storica, derivanti da una soggettività inattendibile, egoista e autoreferenziale, che usa il racconto come merce di scambio per dilatare il tempo.

In *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* ritroviamo lo stesso nodo concettuale anche se in questo caso viene esplicitata la natura fallace della memoria, a partire dal titolo, ossimorico, in cui il mostro mitologico dai mille occhi risulta paradossalmente privo della sua caratteristica principale, la veggenza, e la memoria è produttrice di sogni, immagini ingannatrici e veicolo di illusione. In questo romanzo Bufalino sdoppia la struttura narrativa del romanzo – formata da capitoli “normali” e capitoli *bis* –, nonché la figura del protagonista di nome Gesualdo – giovane nei primi e anziano nei secondi. Quest’ultimo, narratore e autore *bis*, ottuagenario prossimo alla morte, riporta le peripezie di un’estate felice dei suoi trent’anni e, nei capitoli *bis*, si interroga sul senso e la validità del suo racconto. Interrogazioni che appaiono artificiali – intermezzi perlopiù ironici – per render conto delle elucubrazioni dell’autore ottuagenario nonché dell’Autore-Bufalino. Si legge infatti nel capitolo III *bis*, intitolato, appunto, *Primo dubbio dell’autore sul libro che sta scrivendo*:

Al tempo, dove sto andando? La favola mi scappa dalle mani, la memoria mi fa la buffona dietro le spalle. Altrettanto le parole [...] Dunque, lettore, lasciami camminare così, spingendo avanti il mio corpo a caso, questo *juke-box* di ricordi programmato a disubbidire¹⁷.

Giustificazioni che tutto sommato non sarebbero necessarie se non per mettere l’accento sulla simulazione di ricordi forse inesistenti e sul gioco di specchi tra la voce narrante e l’Autore-Bufalino. Secondo questi, il libro che il lettore ha in mano è:

[...] il segreto di un re pagliaccio sussurrato alle canne di un fosso, un’Operetta morale con la musica di Offenbach, il *dialogo di un fisico e di un metafisico arbitrati da un patafisico*... un’impostura, insomma, una bagatella comica [...]¹⁸.

¹⁶ Ivi, p. 142.

¹⁷ G. BUFALINO, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, in ID., *Opere, vol. I 1981-1988* cit., p. 262.

¹⁸ Ivi, p. 263 (corsivo nostro).

Mimando i titoli delle operette leopardiane, Gesualdo anziano/Bufalino “confessa” al lettore la sua macchinazione narrativa. Egli attesta l’esistenza di tre attori narratologici all’interno del romanzo: il *fisico*, attento a ciò che accade nella realtà concreta del passato perché la vive, il protagonista trentenne; il *metafisico*, che ragiona sul romanzo nei capitoli *bis*, e il *patafisico*¹⁹, l’Autore-Bufalino che schernisce tutti con malizia, distruggendo i loro castelli di carte costruiti “ad arte”.

Argo il cieco, è un non-romanzo, nonostante il narratore lo definisca tale e lo racconti come una storia, con titoletti per ogni capitolo. E, soprattutto, *Argo il cieco* è un non-romanzo-autobiografico, così come la *Diceria*: la memoria, non più strumento gnoseologico, è rimedio medicamentoso da ripercorrere e modificare scrivendo, per mantenersi in vita nell’attesa della morte, «un’arte arto» – prolungamento fisico artificiale –, «surrogato di vita nelle durante il giorno e un surrogato di sonno, quando non posso prendere sonno, la sera»²⁰. L’idea di “surrogato” rientra nella sfera semantica della simulazione, di ciò che prende il posto dell’elemento “reale”, “migliore”. L’arte interviene come simulacro di vita e di morte, e in sostituzione ad esse. Il lettore era già stato avvisato, in apertura del libro, nella «locandina delle intenzioni», attribuibile tanto all’Autore-Bufalino quanto al Gesualdo anziano:

Perduta per timidezza l’occasione di morire, uno scrittore infelice decide di curarsi scrivendo un libro felice [...] Non resta allo scrittore che differire *sine die* la salute, pago d’aver cavato dall’avventura qualche momentanea lusinga ad amare l’inverosimile vita...²¹

La vita inverosimile, o «odiosamabile»²², come la definisce con un neologismo ossimorico il narratore, è una mascherata, un simulacro e quindi va sostituita con un altro simulacro. Non importa più, per l’Autore-Bufalino, interrogarsi sulla plausibilità della letteratura, sulla capacità di interpretare la realtà, perché gli uomini sono al pari dei personaggi finzionali, dei burattini. È un’idea di pirandelliana memoria, sviluppata e portata alle estreme conseguenze del nichilismo bufaliniano. Per questa ragione, egli suggerisce al lettore, di reinterpretare tutto quanto ha letto, di ri-vedere senza alcuna pretesa di conoscenza della realtà:

¹⁹ Ricordiamo che la patafisica è la scienza delle soluzioni immaginarie, inventata da Alfred Jarry a fine XIX secolo, che si rifà a una logica dell’assurdo e del non-sense – la stessa che l’Autore evoca per sottolineare maggiormente il carattere beffardo e ingannatorio della sua opera.

²⁰ G. BUFALINO, *Argo il cieco*, in ID., *Opere*, vol. I 1981-1988 cit., p. 263.

²¹ Ivi, p. 237.

²² Ivi, p. 265.

“Inventiamoci un passato” proposi a Non-so-come-si-chiama quella notte di ferragosto. “Inventiamoci un futuro” propose. È possibile rinnegare qualcuno nell’atto stesso di amarlo? Qualche santo l’ha fatto, prima che il gallo cantasse... Ma io? “Un ingranaggio che sia vece di vita” dicevo. Eccolo qui: non funziona. [...] Ahi ahi, lettore mio [...] Perché non confessartelo, dunque? Scrivere è stato per me solamente un simulacro del vivere, una protesi del vivere. E ogni tropo ripeteva, ripete un tafferuglio di mercenari, un vizio da consumare nel segreto d’un gabinetto²³.

Argo si chiude come la *Diceria* con il dubbio dell’autore che avrebbe fatto meglio a tacere, con la consapevolezza che il segreto è svelato per il proprio compiacimento e la propria sopravvivenza²⁴.

Nei romanzi successivi la natura semi-autobiografica sembra sparire. Si tratta di romanzi in cui i narratori si moltiplicano, intradiegetici e non più omodiegetici. Eppure la figura dell’autore, come messa in scena di una mascherata, è sempre messa in primo piano, come ad esempio nelle *Menzogne della notte* in cui quattro prigionieri condannati a morte, si fanno novellatori boccacciani, e raccontano un ricordo felice prima di morire, imitando di fatto il narratore *bis* di *Argo*; e proprio come accade nel romanzo precedente, i ricordi felici si riveleranno tristi. I quattro personaggi sono arbitrati da un ossimorico *deus-diabolus ex machina*, il Governatore, che ha posto loro una trappola: se l’indomani uno solo di loro rivelerà l’identità del capo della congiura, chiamato, non a caso, il Padreterno, essi saranno tutti liberi. In caso contrario, moriranno tutti. Quest’astuzia, che porterebbe a un’inevitabile sconfitta dei prigionieri, ossia al tradimento o alla morte, è abilmente disinnescata dai quattro e alla fine del romanzo, non soltanto la natura “divina” del Governatore è messa in dubbio, ma anche la funzione dei narratori, probabili ingannatori sin dall’inizio. Il finale resta aperto, non c’è costruzione, per quanto calcolata, che non sia distrutta dalla menzogna della vita, dal simulacro dell’essere ed è questa la delusione suprema con cui il Governatore deve fare i conti nella sua struggente tirata finale, in cui rivolgendosi a Dio, afferma:

²³ Ivi, p. 394.

²⁴ A tal proposito Giuseppe Traina scrive: «Di fronte al dilemma pirandelliano sul vivere o scrivere la vita, la risposta di Bufalino è che “si scrive per surrogare la vita, per viverne un’altra. L’arte, in quel caso, diventa, se il bisticcio è lecito, un arto, un arto artificiale, la protesi d’una vita non vissuta”. Incapace di godersi “l’odiabile, amabile vita”, l’io narrante (ma anche l’autore, ben lo sappiamo) prova a godere dello scrivere: non inventandosi delle vite alternative appartenute a gloriosi e sfolgoranti *alter ego*, ma – novecentescamente consapevole com’è di non poter uscire da una dimensione “senza qualità” – allontanandosi appena dal proprio profilo autobiografico, spalmandosi sul viso qualche strato di cerone e una ben disegnata lacrima da *Pierrot lunaire*» (G. TRAINA, *Il romanzo del tempo e della felicità: Argo il cieco di Gesualdo Bufalino*, in «Critica Letteraria», CXXXVII (2007), pp. 708-709).

[...] allora mi chiedo: io, chi sono? Noi, gli uomini, chi siamo? Siamo veri? Siamo *dipinti*? Tropi di carta, *simulacri increati*, inesistenze paraventi sul *palcoscenico d'una pantomima* di cenere, bolle soffiate dalla cannuccia d'un *prestigiatore nemico*? Se così è, *niente è vero*. Peggio: *niente è*, ogni fatto è uno zero che non può uscire da sé. Apocrifi noi tutti, ma apocrifo anche chi ci dirige o raffrena, chi ci accozza o divide [...] *nasi di carnevale* su teschi colmi di buchi e d'assenza...²⁵

Ancora una volta l'ossimoro come procedimento stilistico principale: ossimoro concettuale, formato da ossimori linguistici dell'affermazione e negazione del Creatore ma anche degli uomini creati. Se non esiste creazione qual è il senso della vita? Esiste una verità? Esiste l'esistenza?

Come spesso accade in Bufalino, il discorso esistenziale fa eco al discorso letterario e viceversa, la *mise en abyme* ostentata permette al lettore di riflettere sulla natura di quanto legge e della propria esistenza. Queste macchine romanzesche truccate e giocate sulla sospensione del senso, dirigono l'attenzione sulle menzogne e sulla riqualificazione e riconnotazione di quanto letto.

Così accade anche in *Qui pro quo*, *boutade* romanzesca, lettura all'apparenza leggera, un falso giallo in cui la morte improbabile dell'editore Medardo innesca un'inchiesta portata avanti dalla sua segretaria Agatina. Ella troverà, non per caso, delle lettere lasciate proprio da Medardo, falsi indizi che dovrebbero condurla alla scoperta del colpevole dell'omicidio. I colpi di scena – previsti e prevedibili –, così come le battute metanarrative²⁶ si susseguono e conferiscono una patina stucchevole²⁷ all'andamento dell'intreccio. Dato che l'omicidio e l'inchiesta sono stati già “previsti” e “scritti” da Medardo, prima di morire, l'inganno vissuto da Agatina si rispecchia nell'inganno vissuto dai lettori ogniqualvolta uno scrittore racconti loro una storia. D'altro canto, anche quando ella pensa di essersi liberata di lui, bruciando le ultime lettere, si accorge di avere un ultimo messaggio inascoltato sulla segreteria telefonica, da cui riemerge la risata malefica di Medardo, «simulacro di tristo burattinaio»²⁸.

Il gioco di specchi tra gli attori narratologici, narratore, pubblico, autore, opera nonché tra l'artefice e l'artificio, la menzogna e la verità, e la paradossalità della vita, si ritrovano anche nell'ultimo romanzo di Bufalino: *Tommaso e il fotografo cieco*, definito dall'autore stesso “un romanzo palindromo”, in

²⁵ G. BUFALINO, *Le menzogne della notte*, in ID., *Opere, vol. I 1981-1988* cit., p. 685.

²⁶ «Questo lo passerei per buono a malapena in un romanzo». “Ma siamo in un romanzo”, ribattei...»; «Tutto questo odora di post-moderno»; «Ma siamo in un libro! L'hai detto tu! Abbiamo dei doveri verso i lettori...» (ID., *Qui pro quo*, Bompiani, Milano 2003, pp. 119-120).

²⁷ «Questo è un delitto da circo equestre, turgido, tragibuffo, tragidrammatico» (ivi, p. 95).

²⁸ Ivi, p. 88.

cui uno scrittore, Tommaso, che scrive un romanzo autobiografico in forma diaristica, finisce per incappare, tragicamente e ironicamente, nello stesso destino che tocca ai personaggi da lui inventati. E in questo doppio filo s'immerge anche l'ulteriore *mise en abyme* cinematografica: poiché il destino era già scritto nella pellicola (*Lancelot*) che i personaggi vedono al cinema nel racconto finzionale e nella cornice. La macchina narrativa crolla su sé stessa, come l'edificio in cui si trova il Tommaso del diario-racconto, e al lettore sorge spontanea una domanda sulla necessità di tali giravolte. Bufalino si difende da tali possibili rimostranze nell'*epipropologo* del romanzo quando, all'amico lettore e critico del suo diario-racconto che gli chiede perché ha scritto un libro in cui «il gratuito si maschera da necessario», Tommaso risponde: «“Ma è così anche nella vita”, mormoro io. “Dove, se ci rifletti, non solo l'eccezione è plausibile quanto la regola, ma ogni regola è implausibile tanto quanto l'eccezione” [...] Ho voluto solo difendere il principio dell'incongruenza come motore felice di ogni finzione»²⁹.

I personaggi, colti dalla stessa malattia del vivere dell'Autore, si fanno narratori di menzogne, imitano la vita menzognera, pantomima, gioco macabro. E se nei primi romanzi il narratore che dice “io”, in un'affermazione ontologica falsificata, può essere ricondotto alla figura dell'Autore-Bufalino, nelle opere successive, la moltiplicazione dei personaggi che dicono “io” porta allo sbriciolamento definitivo della figura autoriale, pur puntando comunque verso di essa. La creazione e la distruzione sembrano essere l'unico moto perpetuo che salva dal nichilismo assoluto. Scrive Tommaso nel suo diario-racconto:

Non c'è minuto nella mia giornata ch'io non abbia la sensazione di camminare su una passerella larga mezzo metro fra due voragini di nulla. Ed è questa parola, “nulla”, che mi viene ogni momento sulla punta della lingua... Nulla, nulla, nulla... Certe volte mi sfogo a riempire di queste sillabe sacre una pagina intera del diario presente. Poi, com'è come non è, rinfiducito e preso da un'ilarità fisica, come dopo una doccia o una defecazione felice, volto pagina e torno a scrivere cose. Come potrei fare altrimenti? Se in un gioco si può solamente o perdere o barare, si bari³⁰.

La materializzazione scritta del nulla – il nulla divenuto finzione –, ancora un ossimoro paradossale, lo annichilisce e permette allo scrittore di sopravvivere. La reazione del soggetto alla finzione è l'irrisione, come la risata grottesca di Medardo in *Qui pro quo*, che ha un effetto catartico.

²⁹ G. BUFALINO, *Tommaso e il fotografo cieco*, Bompiani, Milano 2016, p. 175.

³⁰ Ivi, p. 82.

In quest'ottica va interpretata la scelta di Bufalino di costruire di macchine narrative sempre più ingegnose, in cui i personaggi si diffrangono in un gioco di specchi senza fine. La soluzione narrativa individuata da Bufalino negli ultimi romanzi è quella di truccare il gioco, di renderlo inoffensivo attraverso la falsificazione: soltanto in questo modo egli può tradurre sulla pagina scritta la propria non-identità autoriale frammentata, in una parcellizzazione di memorie finte che gli permettono di mantenersi in vita, nell'attesa della morte.

8.

UTOPIE, DISTOPIE, MONDI POSSIBILI
(E IMPOSSIBILI)

ELISA CAPORICCIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

«IL NOTAIO DELL'IMPOSSIBILE». LOGICA E PARADOSSO
IN CONTROPASSATO-PROSSIMO E DISSIPATIO H.G.
DI GUIDO MORSELLI

«Raccontò il possibile inesistente»: con quest'espressione Manganelli, tra i primi recensori della produzione morselliana, elogia la rara abilità dello scrittore lombardo di saper descrivere «con deliziosa pedanteria eventi futuri» o «istanti mai esistiti». Un «notaio dell'impossibile», che nel tratteggiare scenari distopici – quale l'universo svuotato di Dissipatio H.G. – e credibili ucronie – come nell'ipotesi di Contro-passato prossimo – stupisce per l'accuratezza dei dettagli, per quell'«oltranza logica» e quella «meticolosità d'esecuzione che garantiscono il raggiungimento di una visione surreale, senza che si perda nulla sul fronte della plausibilità e della 'normalità'» (Mari). D'altronde, come afferma Morselli, il paradosso sembra risiedere «dalla parte dell'accaduto», del «Reale»; dalla parte dell'«Ipotetico», in un'inversione di segni, si situa invece «la logica delle cose». Prendendo in esame due tra i testi più rappresentativi della produzione di Morselli, il presente contributo vuole indagare il funzionamento, al loro interno, delle categorie di "realtà" e "finzione", cui si aggiunge, specie in Contropassato prossimo (Crisci), quella di 'falso' o 'controfattuale'.

«Raccontò il possibile inesistente»: con questo titolo Giorgio Manganelli presentava, ai lettori del quotidiano «Il Mondo», la singolare figura di Guido Morselli.

La breve pagina critica manganelliana viene pubblicata il 5 giugno del 1975, quando il “caso Morselli” è appena esploso, e ci s'interroga sui motivi di quell'ostinato ostracismo editoriale per cui lo scrittore lombardo vide respinti, in vita, tutti i propri manoscritti¹. Con sottile intelligenza, Manganelli

¹ Non a caso, Morselli è spesso indicato come lo ‘scrittore postumo’ per antonomasia (cfr. G. FERRONI, *Uno scrittore postumo: Guido Morselli*, in ID., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV: *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 457-459; si veda anche G. PONTIGGIA, *L'altro Morselli*, in ID., *Il giardino delle Esperidi*, Adelphi, Milano 1984, pp. 261-270).

individua la motivazione di una così rigida chiusura verso la produzione morselliana proprio nella natura atipica della sua scrittura: una scrittura in cui si trovano accostate spinte e «qualità letterarie» tra loro diametralmente opposte, generatrici di risultati a dir poco inaccettabili per l'editoria del tempo:

In quegli anni in cui in Italia si pubblicava tutto, l'arduo e il banale, le favole del cuore e i miti del cervello, per Guido Morselli non c'era posto: non era né ovvio né prestigioso. Questo scrittore attento, "pulito" e insieme fantastico [...], costui era un perfetto disadattato. Le sue qualità letterarie erano talmente estranee l'una all'altra, talmente divaricate, che la sua pagina limpida e pulita diventava illeggibile. I lettori delle case editrici, questi oscuri mecenati che fanno la letteratura, erano preparati ad uno scrittore tradizionale, realista [...]; o allo scrittore di allucinazioni, di avventure psichedeliche, dalla prosa scarmigliata o astratta; ma questo scrittore che raccontava con deliziosa pedanteria eventi futuri, o riscriveva la storia, o fantasticava istanti mai esistiti, era proprio impossibile².

Con pochi tratti, Manganelli coglie la peculiarità di quest'autore nella rara abilità di saper descrivere, con sorprendente esattezza e precisione, eventi non sostenuti dalla patente d'esistenza. Un «notaio dell'impossibile», dunque, che racconta con minuzia di dettagli e con uno stile quasi burocratico «ciò che non è accaduto, ciò che non accadrà e ciò che non può accadere»³. Nel tratteggiare scenari distopici – quale l'universo svuotato di *Dissipatio H.G.* – e credibili ucronie – come nell'ipotesi controfattuale di *Contro-passato prossimo* –, Morselli stupisce per l'accuratezza dei particolari, per «un'oltranza logica generale e una meticolosità d'esecuzione che garantiscono il raggiungimento di una visione surreale (ora grottesca ora paradossale ora allucinata), senza che si perda nulla sul fronte della plausibilità, della credibilità, della 'normalità'»⁴. Lo scrittore lombardo sembra quasi registrare, con un'asciuttezza cronachistica, ogni minimo dato, compresi quelli più insignificanti, di fatti ed azioni mai verificatisi: contrariamente a quanto lo stile e i codici narrativi potrebbero far supporre, il lettore si confronta con delle "irrealità" o addirittura con delle "contro-realtà", costruite e descritte secondo ferree regole logiche e con una sorprendente coerenza interna.

² G. MANGANELLI, *Raccontò il possibile inesistente*, in «Il Mondo», 5 giugno 1975, p. 61. A questa prima recensione seguiranno, a breve distanza, altri due interventi: *Un comunista senza biografia*, in «Il Mondo», 1° aprile 1976, e *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, in «Tuttolibri», 26 marzo 1977 (quest'ultimo è ora consultabile in N. BELLUCCI, A. CORTELLESA (a cura di), «*Quel libro senza uguali*». *Le Operette morali e il Novecento italiano*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 427-428).

³ G. MANGANELLI, *Raccontò il possibile inesistente* cit., p. 61.

⁴ M. MARI, *Estraneo agli angeli e alle bestie (lettura di Dissipatio H.G.)*, in «Autografo», XIV (1998), n. 37, p. 49.

È così che il racconto di *Contro-passato prossimo*, pur sviluppandosi sulla base di un'ipotesi storica mai realmente avvenuta – quella secondo cui la Grande Guerra sarebbe stata vinta dagli Imperi centrali – risulta tanto «campato in aria» quanto «rigidamente consequenziale»⁵. Nonostante sia rimasta inattuata, tale «ipotesi retrospettiva»⁶ era infatti del tutto possibile, come ci viene abilmente mostrato nell'opera: con un «fascino bizzarro e discretissimo», commenta ancora Manganelli, la pagina morselliana prova che «la consistenza intrinseca di ciò che è accaduto e di ciò che non è accaduto è assolutamente la medesima»⁷. Anzi, l'eventualità immaginata dall'autore è inseguita e narrata con una tale razionalità da apparire quasi più *necessaria* del reale corso degli eventi⁸. D'altronde, come dichiarato nell'*Intermezzo critico* che interrompe la contro-storia della Prima Guerra Mondiale, il paradosso sembra frequentemente risiedere «dalla parte dell'accaduto», del «Reale»; dalla parte dell'«Ipotesico», in un'inversione di segni, si situa invece «la logica delle cose».

Il racconto ha a contrassegno, e come sola giustificazione, due elementi: il dettaglio, inseguito con accanimento, perché analitica, una sommatoria di elementi, è la nostra esperienza, anche collettiva; e una attendibilità che rasenta l'ovvio. [...] Troppo spesso ciò che ci colpisce, del non-accaduto, è la sua ovvietà, l'urgenza con cui la data situazione lo reclamava. Il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) 'logica delle cose'. La cucitura del contro-passato sul passato, nel racconto, diventa visibile proprio nel punto dove il congruo e il sensato si sostituiscono all'incongruo e insensato, ecc.⁹

Le categorie di “realtà” e “finzione”, a cui nel genere dell'ucronia si aggiunge la dimensione del “falso” o meglio del “contro-fattuale”¹⁰, sono pertanto coinvolte in un demistificante processo di problematizzazione e messa in discussione. Morselli non si limita, infatti, a immaginare un altro, fantastico corso degli eventi; al contrario, descrive «una ‘contro-realtà’» perfettamente

⁵ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva*, Adelphi, Milano 2021, p. 120. Il romanzo fu composto da Morselli negli anni '69-'70 e pubblicato postumo nel 1975.

⁶ Ivi, p. 119.

⁷ G. MANGANELLI, *Raccontò il possibile inesistente* cit., p. 61.

⁸ Si veda al riguardo anche il seguente passaggio testuale, tratto dall'*Intermezzo critico* di *Contro-passato prossimo*: «l'alternativa al passato, se valida in sé, nella nostra esperienza quotidiana valica addirittura il contingente, per appropriarsi una sua quasi-necessità» (G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 118).

⁹ Ivi, pp. 120-121.

¹⁰ Cfr. E. CRISCI, *Contro-passato prossimo di Morselli*, in B. ALFONZETTI *et al.* (a cura di), *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Adi, Roma 2017. Nell'ucronia, chiosa Crisci, «realtà e finzione coesistono con il non-accaduto» (ivi, p. 1).

situata entro i «termini del realismo», consegnando al lettore un «racconto esatto e non vago»¹¹, che «si stabilisce in un suo ambiente specifico, e alquanto anomalo, diverso dalla pseudo-storia e diverso dalla *fiction*»¹².

A caratterizzare tale spazio anomalo, come sottolineato dallo stesso autore, sono proprio l'attenzione verso i particolari e la concretezza del racconto, che risulta pienamente attendibile¹³: *Contro-passato prossimo* è, a tutti gli effetti, «un libro di storia, senza amori, attento alla ricostruzione minuta di quello che non è mai accaduto», inusuale «capolavoro di un consultatore di archivi inesistenti, o forse dei cataloghi che contengono tutti i possibili»¹⁴. Tali qualità della prosa morselliana sono quanto mai evidenti nella prima parte del romanzo, in cui viene descritta l'*Edelweiss Expedition*, mirabolante impresa di costruzione di un traforo per collegare l'Austria all'Italia, condotta nel massimo segreto; si veda, come possibile campione, il seguente passaggio testuale, dove, al termine di numerose pagine atte a scandire minuziosamente i dettagli dei lavori, l'espressione «per l'esattezza» si carica di una sottile ironia:

Restava da affrontare la parte più difficile dell'impresa, raggiungere e imboccare lo sbocco del versante opposto [...] attraverso i cinquemilacinquecento metri di schisto e granito residui. [...] I trafori di quell'importanza si affrontano, normalmente, dai due lati; qui, non solo mancava questa condizione, ma si lavorava in segreto, e sull'altro versante nessuno doveva averne nemmeno il sospetto. Si lavorò bene, con tutto ciò, anzi l'avanzamento divenne man mano più rapido. Alla fine del 1913, il 10 dicembre, per l'esattezza, le perforatrici furono fermate, dopo tre anni che funzionavano. Si era a soli trenta metri dallo sbocco¹⁵.

Mostrando con tale perizia notarile che gli eventi sarebbero tranquillamente potuti andare in modo diverso, Morselli contesta, a un tempo, la pretesa di razionalità del reale e, soprattutto, il dogma dello storicismo¹⁶. Con questo «vistoso Apocrifo della storia contemporanea», l'autore è ben consapevole di aver tentato «un'impresa vietata»: «è convenuto», sentenza il fittizio Editore dell'*Intermezzo critico*, «che non si deve fare il processo alla

¹¹ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 124.

¹² Ivi, p. 120.

¹³ Si vedano al riguardo le osservazioni di E. Crisci: «Anche rispetto al romanzo storico tradizionale, la ricostruzione del contesto in cui la vicenda è ambientata avviene qui più minuziosamente, perché essa non è funzionale alla mera sospensione dell'incredulità del lettore, bensì al suo convincimento circa la possibilità di uno scenario palesemente falso»; poco oltre, lo studioso osserva inoltre come «la compresenza di elementi veri, falsi e fittizi richieda continuamente un'attività ermeneutica al lettore» (E. CRISCI, *Contro-passato prossimo di Morselli* cit., p. 2 e p. 4).

¹⁴ G. MANGANELLI, *Raccontò il possibile inesistente* cit., p. 62.

¹⁵ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 50.

¹⁶ Al riguardo, si veda nuovamente il già citato contributo di Edoardo Crisci.

Storia»; riscrivere il passato contraddice il principio dell'«irreversibilità, un fato a cui non si sottraggono neppure gli dèi»¹⁷. E tuttavia, neppure questo veto arresta il progetto ucronico dell'autore, la sua volontà d'intaccare l'assolutezza del Fatto storico:

L'autore: L'irreversibilità non esclude la critica, dovrebbe anzi imporla. Non esclude quella specie di critica che il racconto vuol essere, incursione contro l'Accaduto, non 'sovrano', non intangibile, a dispetto delle filosofie che lo venerano per tale¹⁸.

Portando avanti, con oltranza e meticolosità, un'operazione di «critica 'alla Storia», Morselli sfida la pretesa di assolutezza del processo storico e decreta il proprio rifiuto di guardare al corso degli eventi come a un *continuum* orientato verso il progresso e l'ottimistica evoluzione del genere umano. Antonio Porta, anch'egli tra i primissimi lettori e recensori delle opere morselliane, osservava giustamente come, per lo scrittore lombardo, il primato spettasse non alla Storia come dato incontrovertibile, bensì all'«intelligenza dell'uomo»; le sue bizzarre “controrealtà”, retrospettive o avveniristiche (come nel romanzo *Roma senza Papa*), sono dunque da intendersi «come esercizi dell'intelligenza autonoma, libera di elaborare quasi in senso combinatorio i dati della conoscenza, all'inseguimento delle estreme conseguenze delle sue ipotesi solo in apparenza paradossali»¹⁹. La sua scrittura, prosegue Porta, doveva pertanto «essere in grado di seguire duttilmente percorsi diversi, moltiplicando le invenzioni lungo la via, in modo da confermare, nell'atto stesso del suo farsi, la verità della menzogna assunta come struttura del “romanzo”»²⁰.

La critica ai monismi e ai dogmi della modernità costituisce un filo conduttore all'interno del *corpus* morselliano. Se si guarda al secondo romanzo qui considerato, ossia *Dissipatio H.G.*²¹, si osserverà come il «bersa-

¹⁷ G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* cit., p. 118.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A. PORTA, *Un caso letterario che fa meditare. Il “rifiuto” di Morselli*, in «Il Giorno», 6 settembre 1975. Porta dedica a Morselli quattro articoli, pubblicati su «Il Giorno» dal 1974 al 1977 e ora disponibili in F. SASSO, *Antonio Porta legge Guido Morselli. Quattro recensioni*, in «Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria», XXVI (2010), <https://retroguardia.net/wp-content/uploads/2010/10/antonio-porta-legge-guido-morselli-a-cura-di-francesco-sasso.pdf>.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ L'opera, pubblicata postuma da Adelphi nel 1977, fu ultimata pochi mesi prima della tragica scomparsa dell'autore; testamento letterario, quindi, *Dissipatio H.G.* si configura come il punto d'arrivo non solo (e non tanto) della parabola esistenziale di Morselli, quanto specialmente del suo percorso artistico e letterario. Per un'analisi più approfondita, mi permetto di rimandare alla mia monografia *La trama dell'allegoria. Scritture di ricerca e istanza allegorica nel secondo Novecento italiano* (Firenze University Press, Firenze 2022), in cui l'ultimo romanzo morselliano è esaminato in relazione alla sua natura fortemente allegorica (cfr. il capitolo *Un'allegoria situazionale: Dissipatio H.G. di Guido Morselli*, ivi, pp. 195-213).

glio polemico» dell'autore si sposti dalla «Storia nella sua assolutizzazione del Fatto sacralizzato, della dittatura dei fatti», alla «assolutizzazione del soggetto»²². Ultimo testo scritto da Morselli, *Dissipatio H.G.* si costruisce sulla base di una nuova "ipotesi narrativa", proiettata questa volta verso un futuro in cui il genere umano si è silenziosamente dissolto: liberando la Terra dalla propria invadente presenza – di cui restano ancora le tracce, nei negozi, nelle fabbriche e nei macchinari ancora attivi, nelle automobili con i motori ancora accesi –, l'umanità sembra essersi «angelicata in massa»²³. Unico superstite a tale inspiegabile evento è il protagonista: riemerso da una profonda grotta in cui ha provato, fallendo, a togliersi la vita, scopre di essere rimasto l'ultimo uomo rimasto in un mondo in cui la natura recupera, progressivamente, i suoi spazi. Solo in un mondo «scorporato»²⁴, questo moderno Deucalione è un «perfetto esempio di soggetto ipertrofico»²⁵, che riconduce ogni elemento del reale a estensione del proprio io. L'inclinazione solipsistica del protagonista, che tende a "mettere tra parentesi" il mondo esterno, mostra fin da subito la labilità del confine tra "realtà" e "finzione":

Io facevo il mio solito giuoco, parentesizzare l'esistenza di miei simili, figurarmi come l'unico pensante in una creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s'intende. In questi casi, il mio discorso interno si può decorare di pedanteria: Hegel ha sognato una realtà in sé e per sé, io sognavo una realtà con me e per me. Dove gli altri non hanno luogo, perché non ci sono.

Con un'ulteriore differenza rispetto a Hegel e ai romantici, che quelli, non si sa a che scopo, identificavano il reale col Soggetto, io lo volevo nella sua perfetta oggettività. Mio, però, esclusivamente mio. Allo stadio finale di una contemplazione abbastanza perversa, riuscivo a persuadermi per davvero di essere solo. Solo nel mondo. In gergo filosofico si chiama, salvo errore, solipsismo: l'individuo io, e la sua visione delle cose, nessun altro, niente altro²⁶.

Nel corso del romanzo si assiste, pertanto, a un costante processo di «iifificazione delle cose»²⁷, per riprendere un'espressione tratta dal *Diario* morselliano. La critica, allora, è chiaramente indirizzata in quest'occasione ai rischi insiti nell'exasperazione del soggettivismo e dell'individualismo. Particolarmente eloquente, al riguardo, è il seguente passaggio testuale – specie

²² P. VILLANI, *Un mistico ribelle. A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Graus, Napoli-Roma 2012, p. 196.

²³ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.* [1977], Adelphi, Milano 2012, p. 67.

²⁴ G. MANGANELLI, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva* cit., p. 427.

²⁵ F. PARMEGGIANI, *Morselli e il tempo*, in «Annali d'italianistica», XIX (2001), p. 282.

²⁶ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.* cit., p. 49.

²⁷ Cfr. G. MORSELLI, *Diario*, Adelphi, Milano 1988.

se confrontato con l'*Intermezzo critico* di *Contro-passato prossimo*, dove l'autore affermava la propria volontà di trattare «di *res gestae*, per mostrare che erano *gerendae* diversamente»:

La sola realtà di cui l'uomo debba tenere conto è quella che egli stesso si crea come individuo. L'annotazione non è mia, è di Charles Reich, ma c'è del vero. La notte del 2 giugno ha fatto cessare la vita pensante, e dunque la Storia. Può darsi. [...] Il problema della fine della Storia non mi preoccupa troppo. Le «*res gestae*» non implicano a ogni costo una pluralità di «*gerentes*», la Storia potrebbe continuarsi da uno solo, e per uno solo²⁸.

Leggendo queste righe, sorprende, nuovamente, l'asciuttezza della prosa morselliana: forse, annota sempre Manganelli, mai come in questo romanzo lo scrittore lombardo «era giunto ad una così calma gestione del suo astratto e lucido gioco intellettuale»²⁹.

Dalla lettura affiancata di alcuni aspetti di *Contro-passato prossimo* e *Dissipatio H.G.* emerge, in ultima analisi, la complessità della scrittura di Morselli, «unico romanziere che abbia saputo adibire le strutture tradizionali del romanzo a destinazioni non tradizionali»³⁰. Nell'ottica del nostro autore, il romanzo rappresenta infatti un genere «persino transletterario», che arriva a identificarsi con la letteratura stessa. «Forma di scrittura complessa in senso assoluto»³¹, dunque, che deve possedere quella 'duttilità' osservata anche da Porta, imprescindibile prerogativa per poter ospitare i "liberi esercizi dell'intelligenza autonoma" di Guido Morselli.

²⁸ ID., *Dissipatio H.G.* cit., p. 93.

²⁹ G. MANGANELLI, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva* cit., p. 427.

³⁰ ID., *Un comunista senza biografia* cit.

³¹ D. VISENTINI, *Il difetto della complessità, Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, in «Otto/Novecento», XXXVII (2013), n. 3, p. 103.

SILVIA CAVALLI
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

L'APOCALISSE FANTAECOLOGICA DI TIZIANO SCLAVI

Nel 1978 esce per Rusconi Guerre terrestri di Tiziano Sclavi. Pubblicato nella collana "Playbook" diretta da Raffale Crovi, il libro gioca con ibridazioni di genere: ecodistopia e fantascienza, narrazione apocalittica e racconto del mistero. Protagonista un «fumettaro» aspirante scrittore, con evidenti tratti autofinzionali, che assiste a una ribellione degli oggetti e della natura nei suoi confronti. Se l'avantesto può essere La rivolta degli oggetti, un racconto apparso sul «Corriere dei Ragazzi» nel 1976, dopo un ulteriore passaggio a puntate sul «Corriere della Sera» nell'estate del 1992, con il titolo Il nemico, il romanzo diventerà definitivamente Apocalisse l'anno successivo, quando Crovi lo acquisisce nel catalogo Camunia. Quali siano l'apocalisse e il punto di vista privilegiato per osservarla è evidente. Chi sia il nemico rimane invece un'incognita: forse l'uomo stesso, mascherato dietro il benessere del consumismo. Fatti e finzioni si mescolano così sulla pagina sclaviana per interrogare il lettore sul proprio rapporto con il mondo.

Alla fine degli anni Novanta, in un dialogo con Umberto Eco, Tiziano Sclavi si trova a rispondere a una domanda: «Lei deve scegliere», gli dice Eco, «entro l'anno Tremila ci sarà una catastrofe atomica, ma la civiltà che verrà sarà più o meno come la nostra. Preferisce che sopravvivano gli albi di *Dylan Dog* o le sceneggiature scritte di suo pugno?» «Scelgo gli albi», risponde Sclavi, perché, «una volta pubblicato l'albo, la sceneggiatura si butta via [...] *Dylan Dog* è un'opera collettiva, e il merito va diviso in parti uguali tra lo sceneggiatore, il disegnatore e la redazione»; e aggiunge: «Che nel dopobomba resti un albo di *Dylan Dog* mi pare quindi anche un omaggio e un ringraziamento a tutte queste persone... Poi, non oso dirlo, ma mi piacerebbe che si salvasse almeno un mio romanzo...»¹.

¹ U. ECO, T. SCLAVI, *Un dialogo*, in A. OSTINI (a cura di), *Dylan Dog. Indocili sentimenti, arcane paure* [1998], prefazione di G. Giorello, con un dialogo tra U. Eco e T. Sclavi, Odoya, Città di Castello 2023, pp. 15-34 (p. 34).

Se l'autore esita, il lettore può azzardare un'ipotesi e provare a salvare, tra quelli di Sclavi, proprio un romanzo che mette a tema la fine del mondo: *Apocalisse*, pubblicato nel 1993 da Camunia nella collana "Brivido Italiano". Il titolo è lo stesso che di lì a poco prenderà un'avventura di *Dylan Dog*²; la storia è però molto diversa e per ricostruirla bisogna risalire a una ventina d'anni prima rispetto alla creazione dell'«indagatore dell'incubo», che debutta in casa Bonelli nel 1986 con i disegni di Angelo Stano³.

Ci si imbatte per la prima volta in quello che diventerà *Apocalisse* sulle pagine del «Corriere dei Ragazzi»⁴. Il 29 agosto 1976, nella sezione «I racconti thrilling del CdR», compare infatti *La rivolta degli oggetti*. In un'atmosfera sospesa, con una venatura gotica ed elementi che rinviano a una storia dell'orrore, gli oggetti della quotidianità si ribellano a Davide e Milena, una coppia di sposi d'estrazione borghese che avrà nel futuro romanzo un ruolo deuteragonista. Nel volgere di una pagina, Davide e Milena prendono coscienza del fatto che i malfunzionamenti e i piccoli incidenti domestici che li assediano in un mattino feriale non sono dettati da coincidenze, ma procurati dagli oggetti stessi. La reazione è di sgomento:

Sulla soglia, Milena aveva visto tutto, con gli occhi umidi. – Stavo pensando... – disse piano, come in trance. – Stavo pensando agli oggetti... A volte sembra che siano vivi, che si ribellino a noi... Un bottone non vuole entrare in un'asola, un fiammifero non vuole accendersi... Davide la guardò senza parlare. Ora tutti i muri pulsavano, e da tutte le cose, veniva un mormorio, una specie di ossessiva cantilena che sembrava dire: «Non fuggirete... non fuggirete più... Non siete più voi i padroni»⁵.

I toni sono quelli di una rivendicazione o, meglio, di una vendetta portata avanti dagli oggetti gramscianamente subalterni contro gli esseri umani «padroni», i quali instaurano con essi una relazione di sfruttamento proprio in virtù della loro appartenenza borghese. In una sorta di rovesciamento carnevalesco, gli oggetti insorgono contro chi si è autoproclamato loro proprietario e il brivido promesso dall'intestazione della rubrica prende il sopravvento su un fantastico che, nella migliore delle tradizioni codificate da Todorov, è sostenuto dall'incredulità dei due protagonisti, indecisi fino all'ultimo

² T. SCLAVI, G. CASERTANO, *Apocalisse*, soggetto e sceneggiatura di T. Sclavi, disegni di G. Casertano, copertina di A. Stano, Bonelli, Milano 1998 («Dylan Dog», n. 143).

³ T. SCLAVI, A. STANO, *L'alba dei morti viventi*, soggetto e sceneggiatura di T. Sclavi, disegni di A. Stano, copertina di C. Villa, Bonelli, Milano 1986 («Dylan Dog», n. 1).

⁴ Cfr. D. BERTUSI, *Dellamorte e altre storie. Un viaggio tra horror e humour nei romanzi di Tiziano Sclavi*, Periplo, Lecco 1997, p. 141.

⁵ T. SCLAVI, *La rivolta degli oggetti*, in «Corriere dei Ragazzi», V (1976), n. 35, p. 94.

sull'interpretazione da attribuire ai fenomeni⁶. La vicenda si conclude così e il lettore, per ora, può solo immaginare ciò che accadrà ai due personaggi.

Bisogna attendere l'inizio dell'anno successivo per avere conferma che *La rivolta degli oggetti* è l'anticipazione di una storia destinata a svilupparsi nella misura di romanzo. Il 3 gennaio 1977 sul «Corriere della Sera» viene pubblicato un altro racconto giallo di Sclavi, *Il ritorno di Anna*⁷. Nel box d'accompagnamento, tra le informazioni sull'autore si trova la seguente: «Ha da poco terminato un nuovo romanzo, *Il nemico*». Il titolo non sorprende. Per come si sono configurati i rapporti tra oggetti e umani nel racconto sul «Corriere dei Ragazzi», è chiaro che la dinamica prevede una conflittualità dichiarata, nella quale uno dei due contendenti è chiamato a ricoprire il ruolo di nemico, indipendentemente dal fatto che le ostilità si sviluppino in direzione di una lotta di classe, come pare di capire dalle parole finali della *Rivolta degli oggetti*, o in quella di una guerra tra mondi alla H.G. Wells, uno dei padri della fantascienza dalla carica civile. Il problema è identificare il nemico e dipende tutto dalla prospettiva adottata nella lettura: antropocentrica oppure no, con una scelta che dice molto di sé e del proprio rapporto con il mondo.

Nel 1978 il romanzo annunciato viene dato alle stampe per Rusconi nella collana «Playbook», diretta da Raffaele Crovi⁸. Ha però un titolo diverso, *Guerre terrestri*, e presenta un sottotitolo inconsueto: *Romanzo di fantaecologia*. Se il primo unisce suggestioni differenti (il classico del 1897 di Wells, le buzzatiane *Cronache terrestri* del 1972 e persino il film del momento, *Star Wars* di George Lucas, uscito nelle sale italiane nell'ottobre 1977), il secondo punta in direzione di quella che oggi si definirebbe eco-distopia⁹, in ciò rafforzato dall'immagine di copertina di Karel Thole, riconoscibilissimo illustratore di Urania¹⁰. Le soglie del testo si confermano generose di

⁶ T. TODOROV, *La letteratura fantastica [Introduction à la littérature fantastique, 1970]*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori [1977], Garzanti, Milano 2022, p. 45.

⁷ T. SCLAVI, *Il ritorno di Anna*, in «Corriere della Sera», 3 gennaio 1977, p. 10.

⁸ Per il ruolo di Crovi come *talent scout* e agente letterario di Sclavi, cfr. G. LUPO, *Le utopie della ragione. Raffaele Crovi intellettuale e scrittore*, Aliberti, Reggio Emilia 2003, p. 59; V. LA MENDOLA, «Editoria è anche giornalismo». *Crovi direttore alla Rusconi*, in «Humanitas», LXXIII (2018), n. 5, pp. 700-707, a p. 704. Cfr. inoltre la testimonianza di Luca Crovi in F. BUSATTA, F. MAGGIONI (a cura di), *Tiziano Sclavi. Il narratore dell'incubo*, Bonelli, Milano 2017, pp. 60-64.

⁹ Cfr. M. MALVESTIO, *Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo*, in «Narrativa», n.s., XXX (2021), n. 43, pp. 31-44; Id., *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Nottetempo, Milano 2021.

¹⁰ Cfr. K. THOLE, *Manuale dell'ignoto. La pittura fantascientifica di Karel Thole*, introduzione di C. Fruttero e F. Lucentini, Mondadori, Milano 1981; F.M. MANINI (a cura di), *Gli illustratori di Urania. Karel Thole, pittore di fantascienza*, Fondazione Rosellini per la letteratura popolare, Senigallia 2012; G. IANNUZZI, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, premessa di C. Pagetti, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 60-62; G.C. FERRETTI, G. IANNUZZI, *Storie di uomini e di libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014, pp. 164-171.

informazioni anche nella quarta, dove emergono gli aspetti allucinati di un racconto in cui si osserva «la natura farsi animata e gli uomini trasformarsi in creature inanimate» per volere di un ignoto «stratega», che sconvolge il pianeta con le sue guerre (rimando quasi esplicito al «generale» del romanzo apocalittico dello stesso Crovi, *Il mondo nudo*, uscito per Einaudi nel 1975)¹¹. Il giudizio riportato è di Alfredo Barberis, redattore e poi direttore del «Corriere dei Ragazzi», che firma anche una delle prime recensioni al romanzo:

Sclavi [...] si diverte proprio a smontare le vicende della vita come fossero giocattoli. E dentro ci trova, sempre, un mucchio di significati arcani, celati in indizi banali. Questa avventura di *Guerre terrestri* ha un inizio classico: due giovani, un ragazzo che potrebbe essere lui, Tiziano, e una ragazza, partono per una vacanza estiva, in un paesaggio di colline e di fiume caro a Pisani Dossi e a Cesare Angelini. E da quel momento sono investiti dal vento inquietante del *mystery*. [...] La «scala Hitchcock» dell'angoscia, data goccia a goccia, è sapientemente percorsa da un narratore implacabile, razionale e «cattivo»¹².

Fatti (l'esodo per le vacanze estive, le colline pavese di Carlo Dossi e Cesare Angelini) e finzioni (il *mystery*) si mescolano in una narrazione apocalittica e visionaria, coerente con lo schema giovanneo e percorsa da quella che potrebbe essere una «funzione Hitchcock». *The Birds*, il film del 1962, è infatti presente *en abyme* nel romanzo di Sclavi e agisce al livello strutturale¹³: una coppia di sposi, Francesco e Cora, giunge nella propria casa di vacanza a Buffalora, lontano ma non troppo da una città che non ha nome. Francesco è un «fumettaro», aspirante scrittore¹⁴, con tratti autofinzionali tanto marcati da avere lo stesso nome adottato da Sclavi quale pseudonimo nei primi racconti pubblicati sul «Corriere dei Ragazzi». Cora è una casalinga e, a prestare ascolto all'onomastica, potrebbe rappresentare l'«ideal tipo» di una giovane donna colta borghese.

L'apocalisse ha inizio nel momento del loro arrivo e si manifesta dapprima attraverso accadimenti dall'apparenza ordinaria (una pompa di benzina si inceppa, una serranda non funziona bene), quindi con fatti via via più gravi (una manopola del gas si allenta, un fucile prende la mira da solo). Agli oggetti in guerra contro gli umani si aggiungono le bestie: nel corso del

¹¹ Le righe che introducono la quarta di copertina non sono firmate, ma sono attribuibili a Raffaele Crovi per ragioni stilistiche. Il riferimento è a R. CROVI, *Il mondo nudo* [1975], postfazione di G. Lippi, Fanucci, Roma 2006, p. 9.

¹² A. BARBERIS, Quarta di copertina per T. SCLAVI, *Guerre terrestri. Romanzo di fantaecologia*, Camunia, Milano 1978. Cfr. A. BARBERIS, *Se la natura si rivolta...*, in «Corriere della Sera», 3 settembre 1978, p. 11.

¹³ D. BERTUSI, *Dellamorte e altre storie* cit., pp. 147-148.

¹⁴ T. SCLAVI, *Guerre terrestri* cit., p. 53.

romanzo i protagonisti sono aggrediti da pipistrelli, bisce, uccelli, scoiattoli, formiche, insetti vari e persino da galline e pecore, entrambe simboli della domesticità ed entrambe responsabili della morte di due persone (e almeno per gli ovini è probabile la sottotraccia di *Beati i mansueti*, un racconto di G.M. Glaskin pubblicato nel n. 658 di Urania del 24 novembre 1974)¹⁵.

Su tutto si abbattono gli elementi della natura: il caldo torrido prima, con l'acqua che manca dai rubinetti; poi un diluvio atteso come riparatore e che si rivela devastante, con fulmini globulari di memoria forse gaddiana¹⁶, frane e smottamenti di fango; da ultimi il gelo e la neve. Fino al punto che vegetazione e animali riprendono possesso dei luoghi abitati dagli uomini: l'erba invade le strade sotto lo sguardo allegro di bambini intenti a scambiarsi fumetti; gli alberi crescono a dismisura, secondo un paradigma frequente nei romanzi di fantascienza e attivo, per esempio, anche nel *Pianeta irritabile* di Volponi, uscito in quello stesso 1978¹⁷; gli animali occupano una villa e la eleggono a propria dimora. E mentre Francesco crede siano tutte coincidenze, la moglie Cora inizia a sospettare la pianificazione, come recita la quarta di copertina, di uno «stratega». Eppure, il loro problema principale rimane quello di «spiegare cosa diavolo è successo» alla casa devastata dalle forze della natura per ottenere il risarcimento dei danni da parte dell'assicurazione e tengono a sottolineare che hanno «una buona polizza»: è il trionfo del *cliché* borghese e di un consumismo insensibile alle ragioni dell'ambiente¹⁸.

È chiaro che nel romanzo di Sclavi, oltre alla falsariga di Hitchcock, è presente quella di altri romanzi d'autore tra l'apocalittico e il fantascientifico, al cui incrocio *Guerre terrestri* si colloca¹⁹. Il denominatore comune è ovviamente il testo biblico: il lessico e il ritmo dell'Apocalisse giovannea emergono nella sequenza di catastrofi o nelle piaghe che perseguitano gli esseri umani e si intrecciano con riferimenti ai libri della Genesi, dell'Esodo e ai Vangeli. Nel caso di Sclavi, il sistema delle citazioni è complicato da una intertestualità mescolata tra il colto e il *pop* grazie alla quale, oltre a Glaskin,

¹⁵ M. MARI, *Sul «Corriere» l'horror di Sclavi. Da domani l'estate si tinge di nero*, in «Corriere della Sera», 19 luglio 1992, p. 5. Il riferimento è a G.M. GLASKIN, *Beati i mansueti* [*The Inheritors*, 1972], trad. it. di M. Galli, L. Cucchi e L. Ponzini, in G.M. GLASKIN *et al.*, *Creature note e ignote*, a cura di C. Fruttero e F. Lucentini, Mondadori, Milano 1974, pp. 4-27 (Urania, 658).

¹⁶ D. BERTUSI, *Dell'amore e altre storie* cit., p. 146.

¹⁷ P. VOLPONI, *Il pianeta irritabile* [1978], in ID., *Romanzi e prose*, II, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2002, pp. 281-453 (pp. 284-286).

¹⁸ T. SCLAVI, *Guerre terrestri* cit., pp. 134-135.

¹⁹ Sui romanzi apocalittici italiani pubblicati negli anni Settanta, cfr. tra gli altri B. PISCHEDDA, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Aragno, Torino 2004; F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie* [2007], Meltemi, Roma 2021; S. LAZZARIN, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, in «Testo», XXXI (2010), n. 59/1, pp. 97-116.

Hitchcock, Wells e all'immane Buzzati, sono inclusi nel dettato echi dalle opere di Raymond Chandler, Robert Heinlein, Stephen King, E.A. Poe, Kurt Vonnegut e dai film di Stanley Kubrick e Don Siegel²⁰. E in una mescolanza tipicamente postmoderna all'elenco si potrebbero aggiungere il Primo Levi di *Ammutinamento*, uno dei racconti fantascientifici inclusi nel 1971 in *Vizio di forma*, e il Calvino della *Storia della foresta che si vendica*, che nel 1973 completa la narrazione della *Taverna dei destini incrociati*²¹.

Quanto a modelli biblici, il finale del romanzo scopre le carte. In un clima sempre più visionario, Francesco e Cora scendono in un sottoscala e si trovano di fronte a «un masso cubico, nero, rozzamente squadrato» (l'opposto della Gerusalemme celeste descritta nel testo giovanneo) e a «un agnello» di «metallo bruno», il quale dice loro: «Io sono l'agnello che annuncia la fine [...] Andate, recate la cattiva novella»²². La «cattiva novella», rovesciamento della buona novella evangelica, svela che «è scaduto il contratto [...] d'affitto» di un «immobile» che risulta «danneggiato alquanto»²³. Prosegue l'agnello:

Non ricordo chi le ha inventate, le maschere di bioplastica, ma vedo che funzionano ancora bene. Ancora vi illudete di essere dei padroni, poveri servi. Avete cercato di dominare la natura distruggendola. Adesso la natura reagisce eliminando gli uomini [...] Non so quando incontrerete qualcuno vivo, se lo incontrerete. Non so se gli direte la verità o continuerete a mentire. Potremmo anche giungere a un compromesso, ma la cosa interessa solo voi. Questa è solo la furia della nostra indifferenza²⁴.

La polemica ecologista è chiara, il richiamo alle «maschere di bioplastica» enigmatico. Nel romanzo compaiono due volte: all'inizio e alla fine, in porzioni di testo che non subiscono modifiche sostanziali tra un'edizione e l'altra. In tutte le occorrenze i personaggi non sono consci di indossarla, ma se la aggiustano sul viso, facendola aderire ai contorni con un gesto meccanico. Le parole dell'agnello suggeriscono che le maschere, invisibili, siano il segno del ruolo di ospite che gli umani rivestono sulla terra, quasi

²⁰ A. BARBERIS, *Se la natura si rivolta...* cit.; M. MARI, *Sul «Corriere» l'horror di Scavi* cit.; D. BERTUSI, *Dellamorte e altre storie* cit., pp. 144-149, 160. Cfr. anche P. GIOVANNETTI, *Romanzo fantastico: magia e multimedialità*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, il Saggiatore/Fondazione Mondadori, Milano 2000, pp. 75-81, secondo il quale «Scavi "introietta" nei propri romanzi tecniche cinematografiche» (p. 80).

²¹ Per il postmoderno di Scavi, cfr. D. BERTUSI, *Dellamorte e altre storie* cit., p. 161; G. CENATI, *Dylan Dog, orrori dal postmoderno*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '08. L'immaginario a fumetti*, il Saggiatore/Fondazione Mondadori, Milano 2008, pp. 20-25.

²² T. SCLAVI, *Guerre terrestri* cit., p. 140.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 141.

servissero a farli respirare in un ambiente che non è stato creato per loro. Un ruolo di ospite del quale gli umani non prendono coscienza nemmeno dopo l'annuncio della fine: «“Mi sembra di aver fatto un sogno” disse Francesco. “Che sogno?” “Non so, non molto bello. Un sogno, comunque.”»; tanto che poco dopo continuano sbadati il loro dialogo: «Cora disse qualcosa, Francesco era distratto. “Chissà se troveremo traffico”. “Come?”»²⁵. Sono le ultime parole del romanzo: come accade in *The Birds*, la coppia si allontana dall'epicentro dell'apocalisse e sembra già dimenticarsene²⁶, in uno schema di «spaesamento percettivo» ricorrente nei romanzi di Sclavi²⁷.

Nel passaggio dall'edizione Rusconi del 1978 alla *ne varietur* Camunia, uscita nel marzo 1993, è proprio il finale a subire i ritocchi più vistosi. Scompare la figura dell'agnello, supplita nel corso del testo da altre visioni premonitrici; rimangono le maschere sul volto, ma ne viene omessa la spiegazione: diventano così ancora più ambigue, perché sono la rappresentazione dell'illusione che porta gli esseri umani a crederci centro e fine dell'universo.

La pubblicazione definitiva è anticipata a puntate sul «Corriere della Sera» nell'estate del 1992. Solo il titolo cambierà un'ultima volta: sul «Corriere della Sera» è ancora il primo attribuito al romanzo, *Il nemico*²⁸. E il nemico, questa volta, c'è davvero. Dopo le ultime battute, che nel 1978 chiudevano il romanzo, Sclavi aggiunge una frase: «Il Nemico rise di loro. Poi tirò la corda e la campana diede un altro rintocco. Uno degli ultimi, ormai. BONG!»²⁹. Il Nemico sostituisce l'agnello, i rintocchi di campana sono un'innovazione: rappresentano le trombe giovanee e scandiscono l'andamento del romanzo dall'inizio alla fine con un linguaggio da fumetto. La *ne varietur* si apre e si chiude infatti sul «BONG!» intonato dal Nemico, che gli umani non sentono, distratti come sono da un insetto o assorti nel pensiero del traffico. Non avvertono che il tempo sta per scadere, ignorano presagi e segnali. Per questo il Nemico ride. Ma il nemico è tale solo in una prospettiva invariabilmente antropocentrica, che è quella da cui Sclavi racconta ed è la stessa adottata dal suo lettore.

²⁵ Ivi, p. 142.

²⁶ D. BERTUSI, *Dellamorte e altre storie* cit., p. 148.

²⁷ B. FALCETTO, *Le dimensioni dell'immaginario: mondi alieni ma non troppo*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '01. L'Italia d'oggi. I luoghi raccontati*, il Saggiatore/Fondazione Mondadori, Milano 2001, pp. 86-93 (p. 93).

²⁸ *Il nemico* viene pubblicato dal 20 luglio al 22 agosto 1992 sul «Corriere della Sera» in trentatré episodi, corrispondenti con qualche approssimazione agli altrettanti capitoli del romanzo che uscirà in volume l'anno successivo.

²⁹ T. SCLAVI, *Il romanzo dell'estate. 33. Il nemico rise di loro e poi suonò la campana...*, illustrazione di G. Casertano, in «Corriere della Sera», 22 agosto 1992, p. 7; ID., *Apocalisse*, Camunia, Milano 1993, p. 262 (corsivo e maiuscoletto sono nel testo).

Nel titolo dell'edizione in volume viene esplicitata per la prima volta la parola *Apocalisse*, la «fine del mondo» che nel testo è chiamata in causa dai personaggi solo come espressione idiomatica (in questo ben diversa dalla frase «It's the end of the world» pronunciata dall'ubriaco al bancone del bar nel film di Hitchcock)³⁰. Uno sguardo alla copertina ci informa che sono cambiate le strategie di comunicazione: l'illustrazione è di Angelo Stano, il disegnatore del primo *Dylan Dog*, e non c'è più il sottotitolo che nel 1978, negli anni d'oro della narrativa apocalittica italiana, definiva il libro un «romanzo di fantaecologia». Una testatina avverte invece il lettore che ha per le mani «il fantaoorore dell'autore di *Dylan Dog*»: con l'approdo alla Bonelli, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, la fama di Sclavi ha travalicato i confini dei periodici per ragazzi.

Un'ultima osservazione. Nel 1978, nelle righe conclusive del romanzo, si leggeva che Francesco e Cora «ebbero entrambi il desiderio di cambiar pelle, di togliersi la maschera»³¹. La frase sparisce nella *ne varietur*, quasi a sottolineare, oramai al principio degli anni Novanta, che non c'è più nemmeno la tentazione di guardare il mondo al di fuori dell'ipocrisia e degli infingimenti: Francesco e Cora si nascondono dietro le comodità del benessere e le menzogne del consumismo. L'apocalisse, a questo punto, non può più essere interpretata come una vendetta della natura; è una conseguenza delle loro azioni. I fatti, in un modo apparentemente paradossale, prendono il sopravvento sulle finzioni nella violenza di un ecosistema in rivolta.

³⁰ T. SCLAVI, *Guerre terrestri* cit., p. 94; ID., *Apocalisse* cit., p. 181 (in quest'ultimo l'espressione compare anche una seconda volta, introdotta in una variante significativa a p. 103).

³¹ ID., *Guerre terrestri* cit., p. 142.

ANTONIO ROSARIO DANIELE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

ECOSISTEMI DELLA NARRAZIONE
NEL DISTOPICO IPERTECNOLOGICO
DEL GRANDE RITRATTO DI DINO BUZZATI

Il grande ritratto di Dino Buzzati è tutt'altro che una narrazione fondata su un "pirandellismo di maniera". La percezione non del tutto buona che Buzzati stesso ebbe del romanzo derivò più dal contraccolpo patito dopo il cattivo riscontro di pubblico (cosa alla quale lo scrittore teneva moltissimo) che dal convincimento di un lavoro davvero mediocre. I nuovi itinerari di studio e le recenti acquisizioni della ricerca (F. Atzori) su questo romanzo che resta tuttora tra i meno frequentati dalla comunità di riferimento, consentono non soltanto di collocarlo tra le opere pionieristiche in Italia nel campo delle scritture sul distopico che viene da esperimenti su intelligenze artificiali, ma anche di individuare un felice accordo tra l'ecologia degli ambienti narrati e l'ecosistema degli spazi narrativi: gli intervalli, le sospensioni – quando non proprio le rotture del testo – non sono il sintomo di un edificio narrativo mal congegnato, ma il segno dell'adesione da parte di Buzzati a istanze estetiche attinte anche dal cinema hollywoodiano sempre più pervasivi anche in Italia. Il grande ritratto si pone oggi come uno dei primissimi tentativi sul nostro territorio di distopico ipetecnologico.

Al prof. Ermanno Ismani, docente di una sconosciuta università italiana, viene chiesto di prendere parte a un progetto segretissimo che forse ha a che fare con l'atomica e che poi si rivela essere la realizzazione di una immensa intelligenza artificiale che riporta in vita la donna di Endriade, suo celebre collega¹. È questa la sinossi del *Grande ritratto* a beneficio di chi non conosca il romanzo in effetti meno reclamizzato di Dino Buzzati.

Per accludere questa prova narrativa al distopico potrebbe essere sufficiente rilevare che Buzzati volle ambientare la vicenda del suo romanzo, scritto nel 1959 e edito in volume un anno dopo, nell'anno 1972, in un

¹ S. VITA, *Alcuni esempi di distopia ibrida. Dino Buzzati, Giuseppe Berto e l'eredità degli anni Sessanta*, in «Griseldaonline», XIX (2020), n. 2, pp. 75-90.

futuro non troppo lontano, ma evidentemente percepito dallo scrittore come un tempo dai connotati molto diversi da quelli che egli all'epoca stava vivendo². E se andiamo con la mente al decennio degli anni Sessanta del secolo scorso non si può dire che non avesse ragione. Ma c'è dell'altro: un anno prima di morire Buzzati discusse del tempo futuro con Yves Panafieu al quale disse di non pensare «al futuro che genericamente», come a qualcosa che avesse a che fare col «destino dell'uomo, che finisce con la morte». E ancora sul futuro dell'umanità: «l'umanità che ci sarà fra cento anni (anzi, l'umanità che sarà un anno dopo la mia morte) è lontana da me come l'ultima stella della galassia»³. Dino Buzzati se ne andrà nel gennaio del 1972.

«Il caso (si dice) sì, ma il caso è spesso a nostra somiglianza»⁴, aveva scritto qualche decennio prima Bernanos agli esordi. Sta di fatto che col *Grande ritratto* Buzzati aveva creduto soltanto di rifare molte delle sue storie passate, di rimetterle in una nuova confezione narrativa. Ma, in effetti, egli realizzò un autentico romanzo distopico, con una adesione ai caratteri del genere tanto più impressionante quanto più profetica sul nostro territorio⁵. Gli elementi interessanti dell'operazione buzzatiana non sono, infatti, aver scelto la materia della “macchina”, della “macchina pensante” e neppure le alterazioni temporali tra una fase e l'altra della narrazione, dal momento che in Italia questi temi, per quanto sviluppati in termini ancora elementari, potevano contare all'epoca su tribune di un certo spessore, alle quali talora

² I. TOMASSUCCI, *Umanità artificiale: il rapporto uomo-macchina tra fiction e scienza*, in «Between», IX (maggio 2019), n. 17, online.

³ D. BUZZATI, Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Arnoldo Mondadori, Milano 1973, pp. 83-84, *passim*.

⁴ G. BERNANOS, *Sotto il sole di Satana*, prefazione di T. Gallarati Scotti, trad. it. di C. Vico Lodovici, Dall'Oglio, Milano 1965, p. 38: «Avere, un'ora prima, sfidato di colpo la notte verso l'avventura, sfidato il giudizio di tutta la gente per trovare alla fine (maledizione!) un altro gonzo, un altro borghese pusillanime! Così forte fu il suo disinganno, così pronto e decisivo il suo disprezzo, che, in realtà, gli avvenimenti successivi si possono considerare già maturi in lei da questo momento. Il caso (si dice) sì, ma il caso è spesso a nostra somiglianza».

⁵ Rimando a quanto già illustrato in A.R. DANIELE, *Distopie dell'immaginario in Il grande ritratto di Dino Buzzati*, in «Segni e comprensione», XXXIV (2020), n. 99, pp. 142-157, a p. 146: «Se la distopia è una “utopia di segno negativo”, si dovrà riconoscere che *Il grande ritratto* rientra pienamente nel genere. Naturalmente Buzzati non fa altro che operare un innesto, il quale è non già di generi narrativi, ma di “estetica della narrazione”. La differenza è sottile, ma decisiva: di fatto lo scrittore bellunese col *Grande ritratto* è rimasto nel campo della scrittura fantastica; ma a quest'impasto di base ha aggiunto – per così dire – l'ingrediente dell'*immaginario* che gli ha consentito in effetti di agire sui binari del distopico. Non solo: questo ingrediente non è puramente inserito, ma è “montato” nel racconto, con un suo specifico spazio di azione narrativa. L'azione è spostata nel futuro rispetto al tempo in cui l'autore scrive; in un futuro ben precisato sin dall'esordio, ossia nell'aprile 1972 (è curioso rilevare che, nelle imprevedibili combinazioni dell'immaginario, si tratta, da pochi mesi, anche del futuro rispetto al termine della vita stessa dello scrittore); questa, tuttavia, è anche la prima e la sola coordinata spazio-temporale puntuale contenuta nel romanzo».

Buzzati stesso aveva dato il proprio contributo. Basterà rammentare la collaborazione del bellunese all'*Enciclopedia della civiltà atomica* nello stesso frangente temporale; anzi, va detto che in quella circostanza lo scrittore fece le "prove generali" col suo romanzo, come ha documentato Fabio Atzori qualche anno fa⁶; e basterà tenere a mente gli articoli pubblicati ancor prima sul «Corriere della Sera» a proposito degli esperimenti di cibernetica di Silvio Ceccato⁷. Ma tutto ciò è ormai abbastanza noto e, nel tempo, Buzzati ha avuto modo di chiarire i rapporti fra Ceccato e il suo romanzo⁸. È noto anche che Buzzati ha inserito nella forma della narrazione l'elemento della macchina che acquisisce i caratteri del mostruoso quando assume fattezze umane. Potrebbe, invece, risultare di un qualche interesse rilevare quanto alcune questioni che gli stavano a cuore anche prima che i tentativi del filosofo veneto venissero portati alla ribalta della stampa italiana possedessero in embrione molti dei fattori della narrazione che ritroviamo nel *Grande ritratto*: nel *Crollo della Baliverna*, raccolta della metà degli anni Cinquanta⁹,

⁶ Si veda F. ATZORI, «*Quel giorno anche la macchina dirà: "Cogito ergo sum"*». Buzzati e l'Enciclopedia della Civiltà atomica, in «Studi novecenteschi», XLIV (2017), n. 94, pp. 253-271.

⁷ Sono, nell'ordine: D. BUZZATI, *Una macchinetta che pensa costruita da due italiani*, in «Corriere della Sera», 17 marzo 1956, p. 3; ID., *Si sta costruendo in Italia la prima macchina che traduce*, in «Corriere della Sera», 11 marzo 1959, p. 3; ID., *Geniale scoperta del ponte per passare da una lingua all'altra*, in «Corriere della Sera», 28 marzo 1959, p. 3; ID., *Da questa porta si è entrati nel fortilizio del pensiero umano*, in «Corriere della Sera», 3 aprile 1959, p. 3; ID., *Una macchina come collega?*, in «Corriere della Sera», 23 aprile 1959, p. 3; ID., *La traduzione istantanea del cervello elettronico di Ispra*, in «Corriere della Sera», 12 giugno 1963; ID., *Così la macchina impara a "pensare" come l'uomo*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1963. Sul «Corriere Milanese» apparve, il 30 maggio 1964, anche l'articolo dal titolo *Il cronista meccanico comincia muovere gli occhi*. Si veda G. NASCIMBENI, *Una macchina fantastica per Ceccato e Buzzati*, in «Corriere della Sera», 28 dicembre 1997, p. 29.

⁸ Si veda, a questo proposito, G. DE TURRIS, *Nostro fantastico quotidiano*, in «Il Conciliatore», 15 dicembre 1970: «Nella vita di chiunque, sia un letterato, sia un musicista, sia un architetto, ci sono cose che vengono fuori dal profondo di noi stessi, che veramente rappresentano noi stessi, mentre ce ne sono altre che si fanno, come dire?, che si fanno per mestiere. Nel caso del *Grande ritratto* mi è piaciuta l'idea, l'idea che mi è nata dalla frequentazione di Silvio Ceccato, e dall'aver fatto degli articoli sui suoi tentativi di traduzione meccanica, molto interessanti dal punto di vista cibernetico, diversi dalle traduzioni realizzate, per esempio, in America, in Russia e in Inghilterra. A sentire Ceccato già adesso, potendo disporre di somme senza limiti, sarebbe possibile costruire una macchina che reagisca veramente come un uomo. Si capisce che non potrà avere i peli! E allora mi è venuto in mente *Il grande ritratto*, originariamente pubblicato a puntate su "Oggi": in questa storia mi sono divertito a costruire una narrazione basata appunto su quei presupposti. Mi sono divertito, devo dire, ma non si è trattato certo di una di quelle cose che derivano da un sentimento profondo...». Si veda anche A. COLOMBO, *Buzzati-Sereni-Mondadori (1961-1962). Un carteggio con il «cuore in mano?»*, in «Otto/Novecento», I (2017), pp. 111-139, a p. 114.

⁹ Sugli elementi della nuova meccanicità scientifica in *Il crollo della Baliverna*, si veda S. LAZZARIN, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXV (2006), n. 1, pp. 105-124.

vi è un gruppo di almeno sei brani che presenta elementi comuni a quelli del romanzo venturo¹⁰: l'atomica, macchinari dotati di antenna che aggrediscono, esperimenti spaziali in un tempo futuro non molto lontano: è il caso, per esempio di *24 marzo 1958*, racconto apparso per la prima volta sul «Corriere della Sera» quasi una decina di anni prima. Ma non sono pochi i racconti di questa materia che lo scrittore aveva già pubblicato sul suo giornale ben prima del romanzo. Se consideriamo che la più importante recensione al *Grande ritratto* negli Stati Uniti esce solo nell'autunno del 1961 a firma Sergio Pacifici, il quale scrive che «the project, named Number 1, proves to be a variation, and a rather unusual one at that, of the ordinary robot about which we have heard so much of late»¹¹, noi comprenderemo da un lato che la novità di questa prova narrativa non stava certo nella sua ambientazione di base, dall'altro che «gli ultimi tempi» a cui si accennava in quella breve recensione erano comunque successivi a quando Buzzati scriveva i suoi articoli sulle macchine (*All'idrogeno* era stato pubblicato nel febbraio del 1950; *Rigoletto* addirittura nel gennaio del 1948). Il recensore probabilmente alludeva alla voga del cinema americano di quegli anni che aveva fatto registrare nel giro di poco tempo il Don Siegel di *Invasion of the Body Snatchers*¹², il Jack Arnold di *The Incredible Shrinking Man*¹³ e il John Sherwood di *The Monolith Monsters*¹⁴, non i semplici *scientifilm* dell'epoca, ma un prodotto stilisticamente e anche semanticamente più complesso e stratificato. A proposito di *The Monolith Monsters*, pellicola nella quale una roccia cresce e occupa una intera area, non sarà inopportuno sottolineare che il romanzo di Buzzati in francese fu tradotto col titolo *L'image de pierre*, resa sulla quale Marie-Hélène Caspar a suo tempo si interrogò¹⁵.

¹⁰ Si tratta di *Rigoletto* (pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 4 gennaio 1948); *24 marzo 1948* (pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 7 gennaio 1949); *Appuntamento con Einstein* (pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 5 gennaio 1950); *All'idrogeno* (pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 15 febbraio 1950); *Il disco si posò* (pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 25 marzo 1950); *La macchina che fermava il tempo* (pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 19 gennaio 1952).

¹¹ S. PACIFICI, *Dino Buzzati. Il grande ritratto*, in «Books Abroad», XXXV (1961), n. 4, p. 338.

¹² *Invasion of the Body Snatchers* (distribuito in Italia col titolo *L'invasione degli ultracorpi*) è un film di Don Siegel (Walter Wagner, Lux film in Italia; USA, 1956, b/n) con Kevin McCarthy e Dana Wynter.

¹³ *The Incredible Shrinking Man* (distribuito in Italia col titolo *Radiazioni BX: distruzione uomo*) è un film di Jack Arnold (Universal International Pictures, USA, 1957, b/n) con Paul Langton e Randy Stuart.

¹⁴ *The Monolith Monsters* (distribuito in Italia col titolo *La meteora infernale*) è un film di John Sherwood (Universal International Pictures, USA, 1957, b/n) con Grant Williams e Lola Albright.

¹⁵ Si veda M.H. CASPAR, «*L'image de pierre*: traduzione o tradimento?», in N. GIANNETTO (a cura di), *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, Mondadori, Milano 1994, pp. 99-108.

Fu voluta così da Michel Breitman, traduttore di Buzzati in Francia per le edizioni Laffont, e fu quella la sola deroga che egli si concesse negli anni coi titoli buzzatiani. Ma Breitman non va considerato uno sprovveduto, soprattutto perché fu lui a tradurre in francese i racconti di *Il crollo della Baliverna*, traduzione che giunse appena un anno prima rispetto al romanzo. Dunque, se uno dei più quotati traduttori di Francia, consapevole del fondo genetico del *Grande ritratto* contenuto in quei racconti, deliberatamente intitolò il romanzo marcando l'elemento della "pietra", orientando cioè il lettore sull'elemento litico e monolitico del romanzo, è possibile che la cosa potesse avere un proprio, cogente rilievo¹⁶. E, soprattutto, che il distopico di questa narrazione non debba essere cercato negli aspetti più appariscenti, quelli della proiezione temporale e degli eventi sfavorevoli, ma in una particolare asimmetria degli spazi così come essi maturano sotto la penna dello scrittore. La roccia e la pietra sono il segno di un ecosistema del narrato dal quale fiorisce il germoglio della distopia¹⁷. Una spia di tutto questo si trova nella stessa recensione americana di Pacifici apparsa sul 35mo numero di «Books Abroad» nel *Board of Regents of the University of Oklahoma* quando si legge che «it is unfortunate that, once Ismani has been informed of the project and has had a chance to have a close look at it, the book should lose much of its initial interest»¹⁸. Per la verità, Ismani non giunge mai ad esaminare da vicino il progetto. Anzi, ci pare questa la chiave di tutto: proprio quando Ismani sembra sul punto di poter mettere mano al progetto per il quale è stato convocato in gran segreto, eclissa dalla narrazione, sparisce dalla storia. Il che accade a metà del romanzo. La sensazione che il recensore ebbe di un allentamento della forza romanzesca del libro ha certamente a che vedere con questo fatto, una specie di *red herring*, un depistaggio narrativo alla Hitchcock¹⁹.

Francesco Muzzioli, nel suo aggiornato studio sul distopico, ha isolato l'«eccesso di corporeità» e l'«eccesso di inconsistenza» quali fattori ereditati dal fantastico di matrice ottocentesca. Vi ha poi annesso una novità

¹⁶ Su Breitman traduttore si veda, tuttavia, il paragrafo *Aspetti dello stile buzzatiano in traduzione francese* (pp. 17-36) di P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2004.

¹⁷ M. MALVESTIO, *The Living Landscape of Il grande ritratto*, in «Quaderni d'italianistica», XLIII (2023), n. 3, pp. 103-120.

¹⁸ S. PACIFICI, *Dino Buzzati. Il grande ritratto* cit.

¹⁹ A questo proposito si vedano A.R. DANIELE, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Cesati, Firenze 2018, pp. 149-150: «Da questo momento la narrazione subisce un impercettibile ma nodale cambio di scenario e, con una soluzione che potrebbe addirittura richiamare il "McGuffin" hitchcockiano, comprendiamo che il vero polo maschile della vicenda sarà Endriade»; ID., *Distopie dell'immaginario in Il grande ritratto di Dino Buzzati* cit., p. 156.

tipicamente novecentesca, anzi relativa di fatto alla temperie del primo postmoderno, chiamando in causa Freud e Todorov: «Quello che Freud ha chiamato il “ritorno del superato” è certo qualcosa che bolle sotto il coperchio del perbenismo borghese. [...] Todorov ha parlato di un desiderio sessuale immoderato che, per oltrepassare la censura, in questa fase storica, sarebbe obbligato a manifestarsi attraverso la via del fantastico, scaricandosi principalmente nella figura del diavolo»²⁰. Tenuto conto che il noto saggio di Todorov qui richiamato è del 1970²¹, vedremo in che modo *Il grande ritratto* anticipi e realizzi il postulato todoroviano espresso nella sezione “temi del tu” e contenga molto di quanto Buzzati stesso realizzerà negli anni a venire: nello *Sciopero del male*, racconto dell’aprile del 1961, abbiamo un diavolo che fa cessare di colpo le malvagità e prospetta un imprecisato futuro senza ingiustizie, ma gli uomini finiscono per diventare inerti e desiderare il male: pur in un contesto ironico, si finisce con una serie di omicidi e le donne tornano a prostituirsi²²; in uno degli articoli per la morte di Marilyn Monroe (1962) un demone conduce la diva nel futuro per persuaderla a non uccidersi, ma senza successo: lei, oggetto del desiderio maschile, si lascerà andare alla morte (per inciso, il futuro nel quale la conduce è anche in questo caso il 1972)²³; nell’ultimo segmento di *Viaggio agli inferni del secolo* (1966) vi è Mrs Belzeboth – nome sul quale è superfluo soffermarsi – che organizza insieme con procaci “diavolesse” un futuro ripulendolo dei vecchi, conduce il giornalista a scrutare il tempo

²⁰ F. MUZZIOLI, *L'orrore del mostruoso: troppo corpo o troppo poco*, in Id., *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano 2021, p. 52.

²¹ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, p. 134: «Il n'en va pas autrement dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse*. Lorsque Zibeddé essaye de séduire Alphonse, il lui semble voir des cornes pousser sur le front de sa belle cousine. Thibaud de la Jacquièrre croit posséder Orlandine et être “le plus heureux des hommes” (p. 172): mais au sommet du plaisir, Orlandine se transforme en Belzébuth. Dans une autre des histoires enchâssées, on rencontre ce symbole transparent, les bonbons du diable, des bonbons qui provoquent le désir sexuel et que le diable fournit de bonne grâce au héros».

²² Si veda D. BUZZATI, *Lo sciopero del male*, in «Corriere della Sera», 2 aprile 1961, p. 3: «[...] Finché un bel giorno senza il minimo preavviso lo sciopero del male terminò. Il Demonio diede il segnale e si appostò in cima al grattacielo più alto per godere lo spettacolo. Ne valeva la pena. Fu meraviglioso infatti l'impeto con cui il paese bolle rifarsi di quei nove stupidissimi anni. Nella sola capitale, nel giro di un'ora, ben 34 omicidi. E l'antica celebre peste, trovando dinanzi a sé il campo libero, cominciò a fare strage, mentre l'umanità, rallegrata dal sangue dal terrore, riprendeva gusto alla vita».

²³ Si veda Id., *All'alba*, in «Corriere della Sera», 7 agosto 1962, p. 3: «“Hai visto?” fece a questo punto Marilina “hai visto, amico mio, che non ne vale la pena?” Lui non ebbe il coraggio di insistere. Tenendola per mano, ridiscese le vertiginose scale del futuro, in un batter d'occhi la riportò nella sua stanza, dove Marilina, toltasi la vestaglia, si gettò sul letto con l'evidente intenzione di riprendere il fatale sonno interrotto».

che verrà da un monitor, alla maniera dei ponti di comando delle navicelle spaziali di cui si leggeva in quegli anni, sostituisce il verde cittadino con «un funesto buco, un angusto pozzo nudo e grigio»²⁴; infine, nell'articolo scritto per il delitto di Fermo Reverberi (1969), Buzzati immagina il diavolo mettere alla prova un suo giovane apprendista sul delitto perfetto: anche in questo caso il futuro viene osservato da alcuni monitor; anche in questo caso l'occasione è la seduzione sessuale: una ragazza adesca lo zio per derubarlo dei suoi averi²⁵.

Come si vede, c'è una linea di continuità nella produzione buzzatiana degli anni Sessanta che rispetta l'assunto di Todorov come premessa al distopico: sregolato desiderio sessuale – filtrato col fantastico e annesso al demoniaco – che si manifesta con un eccesso di materialità corporea e, insieme, col suo annullamento. Tutto questo era stato già convogliato nella forma narrativa del *Grande ritratto*.

Dalle sequenze della storia è evidente quanto la sua costruzione sia stata combinata dallo scrittore in ossequio a certi parametri e quanto questi fossero ormai il tessuto mentale di Buzzati, dal crepuscolo degli anni Cinquanta in poi: è stato realizzato un congegno enorme, in un'area nota ma dai connotati spaziali indefinibili; quest'apparecchio prelude a distruzione (forse è l'atomica, forse no), poi si scopre essere in grado di formulare pensieri, è parzialmente umano, ha antenne, tentacoli, secondo il modello di Lovecraft²⁶. Alla fine, il robot si ribella, uccide; distrugge, ma è distrutto. E non

²⁴ D. BUZZATI, *Viaggio agli inferni del secolo*, in Id., *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Arnoldo Mondadori, Milano 1966, pp. 449-450: «La signora Belzeboth e le sue vallette erano adesso intorno a me e sorridevano beate dell'impresa. Era una serena giornata di settembre, il giardino non esisteva più al suo posto un funesto buco, un angusto pozzo nudo e grigio sul cui fondo, con impressionanti contorsioni, riuscivano a entrare e a uscire certi furgoncini. Laggiù il sole non sarebbe arrivato mai più nei secoli dei secoli, e neppure il silenzio, né il gusto di vivere».

²⁵ Si veda D. BUZZATI, *E il diavolo sorrise quando il corpo del vecchio entrò nel forno crematorio*, in «La Domenica del Corriere», 23 dicembre 1969: «All'improvviso l'apparecchio visore sembra preso da un tremito. Le immagini si spezzettano e traballano. "Perdio" esclama il commendator Giuffrè "proprio adesso? Presto, Sverga, cerchi di rimediare". Luchino annaspa con la piccola leva, ma nel visore le immagini si accavallano confuse. Il vecchio disteso sul letto. Lei, la nipote, che si agita. Lui, il giovanotto amante, che si agita».

²⁶ Si veda R. RINALDI, *In famiglia. Sul non-fantastico*, in «Campi immaginabili. Rivista semestrale di cultura», I/II (2016), nn. 54/55, pp. 319-328, a p. 326: «I narratori italiani di metà Novecento non si occupano affatto del fantastico e della sua capacità di evocare ad ogni momento ciò che non è previsto o non è motivato ("almost anything may happen", come suggeriva la Nesbit). La motivazione in chiave soggettiva e familiare, al contrario, è il vero centro della loro scrittura, che non si apre all'altra dimensione dello straordinario ma preferisce chiudersi nello spazio interno dell'Io. Come gli abitanti di una città buzzatiana, essi vivono in una "casa sbarrata" di cui hanno "fatto murare le finestre", rifiutandosi di ascoltare la "voce profonda" che chiama dall'insondabile spazio dell'altrove come in certi inquietanti racconti di Howard Phillips Lovecraft».

resta, scrive Buzzati, che «la vuota eternità»²⁷. Ma, tra le maglie di questo canovaccio improntato a una realtà indesiderabile, si cela il vero e proprio ordito distopico interno allo scrittore stesso²⁸: Buzzati fonda il fulcro della storia su due personaggi; uno – Ermanno Ismani – sul più bello sarà sottratto al lettore. Quest'uomo conserva i tratti più edificanti dell'essere umano: ha senso del dovere, ha un quadro familiare borghese e lineare, guadagna bene ed è stimato; ha una moglie che, pur ignorando l'importanza e il peso sociale del suo lavoro, gli vuole bene e lo rispetta. Nell'ecosistema della storia lo spazio di Ismani viene ereditato dal prof. Endriade, il quale ha un profilo speculare ma negativo: tradito dalla prima moglie, ne sposa una seconda che non ama, costruisce un mostro nel quale si annida il male²⁹. Fra i due uomini si frappone l'ecosistema spaziale più importante, il "Numero Uno", la abnorme costruzione, questo eccesso di corporeità e di inconsistenza insieme. Il grandioso cervello escogitato da Endriade e dai suoi collaboratori corrisponde di fatto alla montagna che lo ospita, è una entità enorme, aderisce fisicamente alla cittadella stessa nella quale gli scienziati lavorano. La donna che Endriade ha perso e che fa rivivere con la sua sofisticata trovata è la roccia stessa, è appunto *l'immagine di pietra* della traduzione francese³⁰. Questa entità si manifesta all'attenzione dei protagonisti e del lettore stesso nel momento in cui Buzzati ha portato fuori dalla scena narrativa Ermanno Ismani, lo scienziato savio, l'uomo coscienzioso e responsabile, e ha lasciato il proscenio a Endriade, lo scienziato pazzo, l'uomo nel quale si materializza il trionfo del disinganno scientifico, l'uomo che «si degrada nel suo paradiso

²⁷ Sono le parole di congedo del romanzo: D. BUZZATI, *Il grande ritratto* [1960], Mondadori, Milano 1972, p. 167: «Frantumata la creatura, continuava, atono e incosciente, il lavoro sordo delle cellule. Non più la donna, l'amore, i desideri, la solitudine, l'angoscia. Solo la sterminata macchina infaticabile e morta. Come un esercito di computisti ciechi, curvi su migliaia di banchi, che scrivono numeri su numeri senza fine, giorno e notte, per la vuota eternità».

²⁸ Sul tema si veda D. COMBERIATI, L. SOMIGLI, *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, in «Narrativa. Nuova serie», XLIII (2021), pp. 7-17.

²⁹ Sulla borghesia dal punto di vista di Buzzati è interessante quanto lo scrittore medesimo confidò in D. BUZZATI, Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)* cit., pp. 96-97: «Quando nel popolo c'è quest'ira questo disprezzo per la borghesia, è disprezzo per se stesso, perché è cretino immaginare che la borghesia sia una cosa marcia in un paese sano. È chiaro che in un paese la borghesia e il popolo appartengono alla stessa categoria umana, allo stesso tipo umano, alla stessa marca di uomo. E, ovviamente – non per merito suo... – la borghesia sarà meglio del popolo perché la borghesia è più educata o più colta. Ripeto: non è che ci sia un merito... ma immaginare che il popolo sia meglio della borghesia è assolutamente cretino! Poi, tenendo conto della mia piccola esperienza, devo dire che nel popolo alle volte si trova della bravissima gente... E allo stesso livello (dal punto di vista morale non c'è niente da dire). Ma che sia meglio di noi, no. Quelli che sono i difetti della borghesia sono tali quali anche in loro».

³⁰ Si veda C. ROSS, *Creating the Ideal Posthuman Body? Cyborg Sex and Gender in the Work of Buzzati, Vacca, and Ammaniti*, in «Italice», LXXXII (2005), n. 2, pp. 222-247.

maledetto»³¹, direbbe ancora Muzzioli. Qual è la ragione di un ecosistema narrativo simile, quale la ragione di questa narrazione polarizzata? È un fatto che l'ipertecnologia del romanzo conviva – e, anzi, sia tenuta dentro – con un elemento molto più vecchio, primitivo e arcaico, ossia proprio la montagna. Buzzati fa convergere il fattore del suo nuovo fantastico (il robot, il cervello, il mostro) nel fantastico della sua narrativa più tradizionale, la montagna. Lo conferma il fatto che, mentre illustra al lettore le caratteristiche dell'imponente e avveniristico impianto pensante, inanella il lemmario caro alla sua prima produzione romanzesca, dal sapore militare e vagamente ottocentesco: *montagna fortezza, fortificazione, fortilizio, muraglione, bastione, torre, mastaba, ridotta*. A ciò si dovrà combinare un altro elemento non meno importante, forse decisivo, ossia che Endriade, l'ideatore della "roccia umana", della pietra pensante, di questa diabolica estensione cibernetica, si dichiara il fattore totale di essa: «non sono più il marito. Io sono il padre. Io, l'ho messa al mondo. Della stessa donna, padre, marito, innamorato»³². Con la distopia del *Grande ritratto* Buzzati pare mettere su carta la sua più antica ambizione, coltivata sin dal romanzo d'esordio, ossia possedere l'elemento femminile creando i presupposti per farsi possedere da esso. Questa ambizione deve avverarsi mediante una riproposizione della condizione

³¹ F. MUZZIOLI, *Andiamo a vedere come va a finire il progresso*, in ID., *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie* cit., p. 67: «Il boemo Carel Čapek porta la distopia tecnologica nel teatro, inventando nella circostanza il termine "robot". [...] Il sogno dell'uomo meccanico nasce dunque in relazione al lavoro e alla fatica. Da un lato esso contiene l'utopia (che sarà poi di Marcuse) della liberazione dal lavoro; dall'altra, però, rappresenta chiaramente l'aspirazione del capitale a disporre di un operaio automatico, ubbidiente e che non si stanca mai: in una parola ad abolire le incognite del fattore umano. In Čapek, la struttura drammatica procede dal trionfo alla disillusione: il genere umano, delegata ogni attività, deperisce e si degrada nel suo "paradiso maledetto"».

³² D. BUZZATI, *Il grande ritratto* cit., p. 120. Si veda A.R. DANIELE, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore* cit., p. 151: «Endriade se ne sente il padrone, di più: egli se ne sente il padre. Assistiamo a uno scambio perpetuo del rapporto filiale: mentre l'uomo "abita" il ventre-donna, proclama di esserne il padre; e a un tempo di essere anche il marito ("E poi, stavolta, intendiamoci, non sono più il marito. Io sono il padre. Io, l'ho messa al mondo. Della stessa donna, padre, marito, innamorato. In una bella situazione, no?"). Poco prima aveva esclamato, con efficacissima immagine, "Eppure è Laura, lei, donna fino alla radice dei... Dio mio, fino alle radici delle mura". Le mura e la muraglia che avevano scandito la vita di Procolo e Benvenuto e poi di Giovanni Drogo e degli altri commilitoni nella misera solitudine e nel dibattere fra desideri e memorie di madri e di spose, è elevata al rango di donna totale: ella pensa, soffre, intuisce, mente. E, più di tutto, è la casa, la fortezza che l'uomo ha progettato di abitare. È l'uomo che si costruisce la casa e il suo maggiore *comfort* sarà la sua donna, poiché Endriade è e rimane un borghese e intende far valere la propria posizione di borghese economico, agiato e riconosciuto: questa donna-casa è l'effetto supremo dell'inurbazione di una vecchia classe sociale che viveva altrove. E la stessa Elisa, la vecchia amica Laura, ora catturata dal robot, è la moglie inurbata di un uomo inurbato poiché "non è abituata alla montagna. Basta una salita da poco per toglierle il respiro"».

prenatale dell'uomo, ossia lo stare nella casa, nell'edificio che lo ha generato: «La donna è la fortezza che deve essere conquistata»³³, scriverà Georg Groddeck nel suo romanzo psicanalitico. E Buzzati aveva detto a Panafieu: «Il concetto della casa per me è quello di una fortezza domestica, entro la quale cercano di penetrare le sventure dal di fuori»³⁴.

Endriade fa rivivere la sua donna con una entità pensante installata nella vastità della roccia, nell'ampiezza della cittadella, nell'immensità stessa dell'area dove egli vive e abita per esserne, infine, circondato e cinto. Quasi per morirvi dentro. Egli sa di poter morire per mano di essa e con essa, ma in fondo non se ne preoccupa: egli intende abitare la cittadella, la fortezza, la casa che tutto potrà distruggere, allo stesso modo col quale di lì a pochissimo l'Antonio Dorigo di *Un amore* ambirà a stare dentro Laide fino a restarne nullificato. Endriade è il nuovo polo della mascolinità buzzatiana³⁵, quello che presume di soppiantare il borghese perbene, il rispettabile professionista, cioè l'Ermanno Ismani che lo scrittore scaccia dal romanzo come fosse un elemento di disturbo³⁶. E siccome Buzzati era aduso a giocare coi nomi dei suoi personaggi e aveva una certa familiarità col tedesco, non è improbabile che dietro lo stimato professore cui si voleva affidare il progetto si celi "Hermann Ist Mann", "Ermanno è un uomo", come a proclamare un ideale e un profilo messi a repentaglio dal vortice dei nuovi sensi. Ismani riappare solo in chiusura, quando la smisurata macchina di Endriade nel frattempo ha ucciso sua moglie in un accesso di pulsione sessuale. Essa ha i difetti degli uomini, desidera e uccide come gli uomini. Il mostro monolitico di Endriade – *homo faber* che ha l'assillo di abitare la propria fortezza – uccide quanto di caro aveva Ismani, l'uomo veramente uomo, colui che nella fortezza è condotto e che dovrà lasciarla senza essere riuscito ad abitarla fino in fondo. Insomma, il Dorigo venturo che prova a scalzare il Drogo di molti anni prima in una profetica realtà distopica interna allo scrittore stesso che si concreta in annullamento, con la morte del suo autore nello stesso anno della storia del romanzo.

³³ G. GRODDECK, *Lo scrutatore di anime. Un romanzo psicanalitico*, Adelphi, Milano 1976, p. 238.

³⁴ D. BUZZATI, Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)* cit., p. 11.

³⁵ Sul tema si vedano E. NERENBERG, *Mascolinità al margine: Buzzati e l'allegoria de 'Il deserto dei Tartari'*, in S. SALVI (a cura di), *Dino Buzzati trent'anni dopo*, in «Narrativa», XXIII (2002), pp. 37-44; G. IACOLI, *Forme della mobilità e ruoli di genere nell'Italia del benessere: sull'autostrada del sole (Arbasino, Buzzati, Lucarelli)*, in «Studi Medievali e Moderni», XXVI (2022), n. 2, pp. 217-237.

³⁶ Sul cambio di "prospettiva borghese" in Buzzati si veda G. MICELI-JEFFRIES, *Per una poetica della senilità: la funzione della donna in Senilità e Un amore*, in «Italice», LXVII (1990), n. 3, pp. 353-370.

GIACOMO DI MUCCIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

CIÒ CHE NON SI MUTA. IL FEMMINILE IDEALE
DI *NEL 2073! SOGNI D'UNO STRAVAGANTE*

*Con la presente proposta di intervento si vuole fornire un'interpretazione del personaggio di Evangelina del romanzo *Nel 2073! Sogno d'uno stravagante* di Agostino della Sala Spada. Del personaggio sarà indagata la funzione ricoperta nel “futuro” immaginato dal protagonista: sebbene il mondo proposto dal narratore sia presentato come rivoluzionario rispetto al periodo storico da cui proviene sia per tecniche che per interazioni e relazioni sociali, è evidente che la descrizione del posto riservato alle donne si incardini in topoi e stereotipi perfettamente aderenti al gusto dell'epoca. Presentata come “emancipata”, ma ancora vincolata ad un ruolo ancillare; dotata di una presunta soggettività, ma evidentemente inserita nella narrazione come oggetto del desiderio maschile categorizzato e decodificato esclusivamente attraverso la lente dell'estetica e della fascinazione sessuale, si fornirà una lettura operata attraverso l'ausilio dei gender e queer studies, ponendo particolare attenzione alla costruzione del femminile nelle sue interazioni con gli altri soggetti, umani e non, presenti nel romanzo*

Nel 1874 viene dato alle stampe *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante* di Agostino della Sala Spada. Tale opera si inserisce in una tendenza letteraria che almeno dalla metà del XIX secolo si era diffusa nell'intera area europea, Italia compresa. Il periodo tra le rivoluzioni industriali, caratterizzato da una straordinaria crescita tecnologica e da un altrettanto imponente avanzamento scientifico, doveva aver costituito un quadro culturale particolarmente fertile per la nascita di narrazioni proto-fantascientifiche. L'avvio di tale moda, tuttavia, pone le sue origini in un tempo assai più remoto che non nel secolo XIX: le utopie letterarie, di cui quella di Thomas Moore è certamente la più celebre e influente da un punto di vista letterario, si sono sviluppate infatti già nel Cinquecen-

to¹. Benché molte comprendano la narrazione di futuri immaginari – o più genericamente mondi situati in tempi differenti rispetto a quello in cui vengono scritte – alcuni caratteri peculiari e ricorrenti possono suggerire un legame più forte tra alcune piuttosto che tra altre. Ponendo attenzione all'area italiana, il romanzo di Agostino della Sala Spada è facilmente affiancabile a Paolo Mantegazza e il suo *L'anno 3000: sogno* così come a *Le meraviglie del 2000* di Emilio Salgari. Infatti, lo scheletro narrativo di tali testi si basa sulle speculazioni intorno alle recenti scoperte tecnico-scientifiche, la cui presenza è cruciale per lo svolgimento e lo sviluppo degli accadimenti letterari. In un clima in cui la gerarchia uomo-natura vedeva il primo dominante rispetto alla seconda, tali rappresentazioni sono la modalità attraverso cui le lettrici sceglie di inserirsi nel dibattito contemporaneo, proponendo di volta in volta scenari più o meno ottimistici di un futuro basato sul progresso tecnologico. Ciò è particolarmente visibile a partire dalla rappresentazione degli spazi, letterariamente dominati da un fervore tecnologico che sembra aver sostituito l'azione umana in favore di una vita basata sull'ozio o, più spesso, su un'alienazione ontologica irreversibile²; altrettanto spesso, tali luoghi assumono connotati inquietanti in cui l'illusione di poter dominare il corso del progresso si scontra con l'effettivo frutto di tale sviluppo, denunciandone i limi e i rischi come ne *La fabbrica* di Beatrice Speraz³. Se, come sostenuto da Laura Pighi, Agostino della Sala Spada è «uno dei pochi narratori d'utopia di fine Ottocento che guardi al progresso con occhio ottimista»⁴, gran parte di tale ottimismo è ottenuto grazie al ruolo centrale ricoperto da due elementi narrativamente fondamentali: la meraviglia urbanistica e la relazione con Evangelina; il nostro intervento si propone di indagare tale secondo elemento. In un'ambientazione dominata dalla prospettiva di un mondo in cui la tecnologia investe l'informazione⁵ e il lavoro manuale è divenuto ormai appannaggio delle macchine, il ruolo del femminile si sdoppia: da una parte la descrizione politica della sua posizione, dall'altra quella privata narrata dal posizionamento maschile.

L'interesse per la condizione politica e sociale delle donne viene discussa all'interno del Capitolo X *Come vedevano le faccende del mondo nei nuovi secoli*.

¹ Cfr. A. PETRUCCIANI, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Bulzoni, Roma 1983; D. SUVIN, *Metamorphoses of science fiction. On the poetics and history of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven-London 2016, p. 37.

² Il riferimento è alla *Storia filosofica dei secoli futuri* di Ippolito Nievo.

³ L. SCHRAM PIGHI, *La "città ideale" nella cultura italiana dal Sette al Novecento. Da Venezia a Venezia*, in «MORUS – Utopia e Rinascimento», IX (2013), in particolare p. 198.

⁴ Ivi, 196.

⁵ A. DELLA SALA SPADA, *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante*, TAB, Roma 2020, pp. 170-175.

La donna [...] è emancipata in questo senso, che essa in tutte le parti del globo è diventata davvero la compagna dell'uomo e davanti alla civile gode d'eguali diritti, ma capo della famiglia è pur sempre l'uomo [...] la vera emancipazione [...] non esiste e non esisterà mai; in questi tempi che pur sono molto positivi, nondimeno si ama molto la varietà armonica in tutte le cose, e perciò l'uomo sostiene tutti i pesi che natura gli ha imposti e così la donna; [...] Or mettete una donna ad adempire gli uffici d'un uomo, a sostenerne i carichi, ad avere le medesime cure e vi parrà di vedere la sottile cariatide che sostiene un grosso e pesante capitello. Badate però che al presente viene coltivata moltissimo l'educazione della donna ed è in cento modi più libera che non nel vostro secolo.

Saturnino Saturnini si consola di tale circostanza, felice che le brutture del proprio presente siano state superate attraverso un avanzamento che è stato, a suo dire, tanto tecnologico quanto culturale e sociale. Come ha giustamente notato Andrea Torre, attraverso il viaggio nel tempo della Sala Spada proietta «in un'ucronia i sogni congiunti di sviluppo scientifico-tecnologico e di emancipazione civile, ma anche e soprattutto l'incubo di rinvenire irrisolti in essa gli stessi problemi del presente (identità nazionale, conflittualità sociali, crisi dell'individuo)»⁶ da osservare «con distacco critico e momentaneo sollievo la nuova configurazione del loro presente»⁷. Il romanzo non si limita ad osservare problemi di carattere meramente politico, né fa dell'identità nazionale il punto portante della propria riflessione: esso comprende considerazioni di carattere sociale e letterario. Tra le prime, l'emancipazione della donna è tra le questioni più interessanti. Dall'ottica ucronico-naturalista di Saturnino Saturnini, l'ordine delle cose prevede rispettivamente uffici da maschi e da femmine, ed è solo attraverso il rispetto di essi che è possibile ottenere, secondo le parole dell'autore, la vera emancipazione della donna. Allo stesso tempo, attraverso la visione critica del presente adoperata attraverso l'immaginario futuro, della Sala Spada mostra consapevolezza intorno al limite di tale ruolo nella società ottocentesca: nel 2073, infatti, la donna è «in cento modi più libera» che non duecento anni prima⁸.

Un'ulteriore questione di ordine generale è affrontata dall'autore nel capitolo VII «in cui si ragiona della bellezza delle donne»⁹. Quando Saturnino

⁶ A. TORRE, *Rose a solferino*, in S. PEZZINI et al., (a cura di), *Futuro italiano: scritture del tempo a venire*, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2015, p. 161.

⁷ Ivi, p. 160.

⁸ Tale asserzione, unitamente alla considerazione intorno all'importanza che nel 2073 ricopre l'educazione delle donne sembra rimandare allo scritto di Anna Maria Mazzoni, *La liberazione della donna* (1864) in cui a tale tema era dedicato ampio spazio.

⁹ A. DELLA SALA SPADA, *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante* cit., pp. 170-175.

comincia ad osservare la bellezza delle donne del futuro, compie una considerazione che è primariamente letteraria:

Nel secolo decimonono si ammiravano le donne pallide, cascanti, quasi diafane, donne da romanzo, miserande creature sopra cui la tisi giocava le sue terribili partite, malate di corpo, malate di mente. E pure eran belle! Ma quella bellezza era funesta per loro, funesta per l'uomo che adescato, amante prima, si conduceva dappoi a nozze orrende, che gli empievano la casa di morti anzi tempi. [...] Grandi e negre pupillo, od occhi azzurri, profondi come il mare, fronti purissime, bocchi, nido delle grazie, personcine snelle, erano belle insomma [...] E quando le vedevi così, se eri poeta, lo chiamavi *d'arcana voluttade circonfusa*¹⁰.

Il riferimento di Saturnino è dunque alle «donne da romanzo», alle *femme fatale* che popolavano tanto la letteratura italiana¹¹ quanto europea, generalmente segnate dal pallore, connotate da un corpo malato e, soprattutto, mortifere dapprima per l'uomo di esse innamorate, dappoi per sé stesse¹². Il femminile ottocentesco è dunque sostanzialmente finzionale, caratterizzato da una stereotipizzazione tale da permettere alla mente del protagonista di sovrapporre il reale all'immaginario e, per contrasto, di notare la differenza tra il proprio tempo e quello di duecento anni successivo. Attraverso il personaggio di Speranza l'evidenza di tale contrapposizione emerge nel testo: il nome, come in verità piuttosto di frequente nel corso del testo, è parlante. Lo sconforto nei confronti del tempo passato viene attenuato attraverso la visione del tempo presente incarnato dalla «fanciulla» che gli si para dinnanzi. La giovane, infatti, «in tutta la sua persona spirava la sanità [...] aveva il viso roseo leggermente vellutato, floride le gote, lo sguardo splendido e sereno»¹³. Nel 2073, dunque, le donne non solo hanno acquisito nuovi diritti, ma anche una nuova immagine in tutto opposta a quella delle proprie corrispondenti ottocentesche. L'ideale di Saturnino, dunque, non solo accoglie parzialmente le istanze che avevano investito il XIX secolo intorno ai diritti delle donne sia in Europa che in Italia, ma vi mescola un ribaltamento figurativo che oppone alla *femme fatale* una figura dai tratti angelici. Tale opposizione è in realtà tutt'altro che originale dal punto di vista letterario: la cultura, come ha

¹⁰ Ivi, pp. 74-75. La citazione è un chiaro rimando alla leopardiana *Aspasia*, «circonfusa/ D'arcana voluttà» vv. 19-20.

¹¹ È il caso di Fosca, protagonista dell'omonimo romanzo di Iginio Ugo Tarchetti, di Narcisa di *Una peccatrice* di Giovanni Verga, di Pisana de *Le confessioni d'un italiano* di Ippolito Nievo.

¹² Sul tema si veda M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Rizzoli, Milano 2018 e R. STOTT, *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale. The Kiss of Death*, Palgrave Macmillan, London-New York 1992.

¹³ A. DELLA SALA SPADA, *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante* cit., p. 75.

notato Simone de Beauvoir, tende ad inserire il femminile in una struttura binaria in cui l'uomo «proietta su di lei ciò che ama e ciò che odia»¹⁴. Saturnino Saturnini, stanco dallo stereotipo romanzesco del femminile – spaventoso e attraente – proietta nel 2073 un altro femminile, anch'esso celatamente romanzesco, che mescola in sé i caratteri delle donne fatali a quelli delle loro controparti angelicate. Lo sguardo narrativo e maschile è catalizzato da donne, «signorine, giovanette, che mi parevano di buona famiglia, andare da sole»¹⁵ laddove nel «secolo decimonono» ciò avrebbe causato scandalo per la «violazione delle leggi sacrosante del pudore»¹⁶. Parallelamente, le considerazioni di della Sala Spada si inseriscono – più o meno involontariamente, ciò non è dato saperlo – all'interno del solco narrativo riguardante le donne di romanzo che egli avrebbe voluto superare, ma che comprende anche elementi politicamente rilevanti riguardanti il discorso intorno alla liberazione della donna.

In un simile scenario, il personaggio principale diventa Evangelina, la principale dei comprimari all'interno del romanzo. Il nome è perfettamente inserito all'interno di una nomenclatura romanzesca fortemente influenzata dal cattolicesimo moderato di Agostino della Sala Spada¹⁷, ma che rimanda anche ad una struttura narrativa che fa della *Commedia* dantesca un chiaro modello. Evangelina è colei che annuncia al protagonista la buona novella, da intendersi quale visione di un futuro diverso e dunque migliore. La Beatrice del futuro condivide almeno all'apparenza ben poco con la corrispondente trecentesca:

La giudicai di diciott'anni e purissime erano le linee del suo viso; era bella, ma non ne fui commosso. Una grossa treccia di negrissimi capelli le faceva corona alla testa o s'andava dietro restringendo in molteplici giri di trecce più sottili; l'orecchia piccola, rosea non aveva pendenti [...] sul petto le scendeva una piccola croce, e le risplendevano sul volto i colori della salute e della giovinezza. Gli occhi erano grandi, aperti, e rivelavano una mente svegliata, ben arcate le sopracciglia, di corallo i labbruzzi [...] era bella insomma, e pure non ne fui commosso. [...] teneva sulle spalle un velo che per certe pieghe pareva pur allora essere stato calato dalla testa¹⁸.

¹⁴ S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe*, Gallimard, Paris 1949, trad. it. di R. Cantini e M. Andreose, *Il secondo sesso*, il Saggiatore, Milano 2016, p. 49.

¹⁵ A. DELLA SALA SPADA, *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante* cit., p. 77.

¹⁶ Ivi, p. 78.

¹⁷ M. TOPPANO, *Les utopies scientifiques en Italie entre XIX^e et XX^e siècle*, in «Italies», XXV (2021), p. 8.

¹⁸ A. DELLA SALA SPADA, *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante* cit., pp. 177-178.

Accanto alla propria funzione di guida paradisiaca, Evangelina assume la bellezza e in parte eredita l'aspetto della Fosca tarchettiana, e con essi anche il più tipico tra i caratteri fatali, l'uso e il legame con la magia. La risata di Evangelina è paragonabile a quella di «una Circe, o una maga Alcina»¹⁹, e porta con sé oggetti che sono essi stessi curiosi marchingegni quali la rielaborazione scientifica del celebre anello dell'invisibilità dell'Angelica ariostesca, così come una macchinetta capace di suscitare gelosia in coloro che la portano con sé²⁰. Se l'anello possiede la capacità di sottrarre al corpo tutte le forze o ridonargliele per mezzo dell'attività magnetica²¹, la macchina agisce sui sentimenti umani permettendo a Evangelina di esercitare il proprio potere soprannaturale su ognuna delle sfere umane, sentimentale e fisica. Essa è duplice, «se non angelo... almeno un caro demonietto»²², e come un'incantatrice seduce gli uomini producendo in essi straniamento ed estasi²³. Ma essa è primariamente immagine mentale del protagonista, frutto dell'esperimento del professor Rokroktwen di Laybach che nel finale spiegherà a Saturnino come il suo viaggio nel futuro non sia stato altro che ciò che, con un termine contemporaneo, definiremmo un'esperienza di realtà aumentata²⁴. Il viaggio assomiglia all'esperienza videoludica di chi attraverso un visore segue una sceneggiatura – nell'opera è il «romanzo» scritto dallo scienziato a tale scopo – vivendo una vita immaginaria così simile a quella reale da potersi sovrapporre. In quanto tale, lo svelamento finale causa la disperazione di Saturnino il quale richiede indietro Evangelina; essa non è altro che il personaggio frutto della sua immaginazione, reale e fittizio, virtuale e reale. Così, Evangelina svolge in primo luogo la funzione di ispiratrice d'arte; come ha suggerito Maurizio Bettini a proposito di Laura nel Canzoniere petrarchesco, «lei è assente e non potrebbe essere in altra maniera [...] se lei fosse vicina e presente il poeta non scriverebbe»²⁵. Allo stesso modo, nella proiezione immaginativa di una società futura, restaurata culturalmente e modificata, la necessità della musa ispiratrice, indispensabile nella sua assenza tanto e più che nella sua presenza permette al romanzo di proseguire.

Nella produzione fantascientifica spesso la rappresentazione richiede una riflessione sul mutamento dello statuto ontologico del binarismo di genere. Il femminile, culturalmente subalterno, da tale punto di vista è mezzo

¹⁹ A. DELLA SALA SAPADA, *Nel 2073! Sogni d'uno stravagante* cit., p. 184.

²⁰ Ivi, p. 209.

²¹ Ivi, p. 184.

²² Ivi, p. 186.

²³ Ivi, p. 189.

²⁴ Ivi, p. 328.

²⁵ M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992, p. 8.

di grande interesse per calibrare la novità del futuro rispetto alla stasi del presente. Non è un caso, forse, che tra i romanzi di maggior successo del nostro tempo *Il racconto dell'ancella* di Margareth Atwood spicchi anche per la tematizzazione di tale tema. Nel XIX secolo si ha la cosiddetta prima ondata di femminismo, la questione diventa pubblica, entra a far parte dei discorsi, viene problematizzata e discussa e non è da escludere che tali pratiche discorsive abbiano influenzato la scrittura del romanzo. Allo stesso tempo, le «donne di romanzo» assumono la forma instabile di un femminile stereotipico in un contesto atipico come quello del XXI secolo. Agostino della Sala Spada, attraverso numerosi rimandi letterari che meriterebbero un lavoro dedicato e più ampio, si serve dello stereotipo per creare un testo ibrido, costellato dalla presenza di più generi letterari accomunati dal ruolo fondamentale che in ognuno di essi ricopre la rappresentazione di genere e dei generi. Evangelina è figura liminale, inafferrabile, fittizia in conclusione, incarna i desideri di Saturnino che effettivamente ne ha prodotto l'immagine. Dal punto di vista letterario è un personaggio mostruoso: pura immagine, fantasia concreta, contemporaneamente Angelica e Fosca, dotata di sorrisi diabolici e angelici e di un codice comportamentale estatico; incanta il protagonista mediante atti religiosi e diabolici, santi e magici. Ciò che conta è che tale caratteristica è anzitutto legata alla straordinaria fissità del maschile: Saturnino non solo è narrativamente l'unico soggetto passato che vive – creandolo – il futuro, ma è attraverso gli occhi dell'Ottocento che lo osserva e ne decodifica le peculiarità. Lo sguardo maschile ha, allora, capacità di stasi e immutabilità: al modificarsi dell'ambiente e dei suoi abitanti, l'occhio non ne percepisce le differenze riportandone caratteri normati e noti. Anche nella fantascienza.

LOREDANA PALMA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

DISSOCIAZIONE DALLA REALTÀ E DELIRIO DI ONNIPOTENZA IN UN ROMANZO DI MATILDE SERAO

Nella produzione meno “accreditata” di Matilde Serao troviamo La mano tagliata (1912), generalmente liquidata dalla critica come una prova narrativa poco felice dell’autrice de Il ventre di Napoli e de Il paese di Cuccagna. A ben vedere, tuttavia, il romanzo si propone come un interessante osservatorio sul tentativo della scrittrice di sperimentare suggestioni e forme provenienti dal romanzo noir e giallo. Serao si allontana qui dall’aderenza alla realtà, caratteristica di tanta parte della sua narrativa, per dare spazio al racconto dell’alterazione mentale e del delirio di onnipotenza. Il protagonista, Roberto Alimena, infatti, si perde dietro un’ossessione: trovare, contro ogni ragionevole possibilità, la sconosciuta proprietaria di una mano imbalsamata di cui è venuto fortuitamente in possesso. L’antagonista, Marcus Henner, un personaggio deforme e misterioso, usa la propria scienza per vendicarsi della società che lo ricerca come terapeuta ma prova ripugnanza per il suo aspetto fisico. Henner ha messo a punto una segreta e mirabile tecnica di imbalsamazione dei corpi, pratica l’ipnosi ed è capace di piegare le menti umane grazie alla telepatia. Le sue arti, tuttavia, non riescono a sedurre la scrittrice.

In uno dei suoi romanzi più tardi e meno apprezzati dalla critica, *La mano tagliata*, edito da Salani nel 1912¹, Matilde Serao si avvicina a modelli narrativi eterogenei. Nonostante il sottotitolo *Romanzo d’amore*, infatti, e la presenza di ‘ingredienti’ tipici del *feuilleton*, che hanno determinato a lungo il sostanziale disinteresse degli studiosi verso quest’opera², essa non

¹ M. SERAO, *La mano tagliata. Romanzo d’amore*, Salani, Firenze 1912.

² Si veda, ad esempio, il giudizio di Tommaso Scappaticci che, nella monografia dedicata alla scrittrice, esprime un’esplicita ‘condanna’ nei confronti di questo romanzo: «L’ultima Serao si muove tra pathos e mondanità, sublimità psicologiche e moralismo, contaminando la forte manipolazione retorica funzionale al rafforzamento degli effetti drammatici con la ricerca di una facile fruibilità, che la porta anche a comporre romanzi popolari secondo le più rigorose convenzioni del genere appendicistico (*Il delitto di via Chiatamone, La mano tagliata*)» (T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 148).

si esaurisce nel racconto di una vicenda sentimentale *sic et simpliciter* ma costituisce una sorta di tavolo di lavoro su cui la scrittrice sperimenta nuove istanze narrative e trova modo di esprimere anche le proprie posizioni nei confronti di alcuni temi che animavano il dibattito scientifico del tempo³. Accanto alla presenza dei topoi del romanzo d'appendice individuati dai pionieristici studi di Antonia Arslan⁴, come l'eccezionale bellezza o bruttezza dei personaggi, ritroviamo alcuni degli elementi del romanzo di investigazione che andava diffondendosi sulla scia del successo di Arthur Conan Doyle⁵. Non dimentichiamo, d'altra parte, che proprio nella Napoli di Serao venivano pubblicate in quegli anni alcune tra le prime traduzioni delle avventure di Sherlock Holmes ad opera di Filippo Mastriani⁶, figlio nel popolare romanziero, Francesco, a cui la scrittrice aveva dedicato un commosso necrologio nel «Corriere di Napoli» all'indomani della sua scomparsa⁷.

Negli ultimi anni alcuni studiosi di area anglosassone si sono riavvicinati al bistrattato romanzo seraiano per metterne il rilievo alcune caratteristiche come l'aderenza al gotico e al fantastico (Fanning)⁸ o per riscoprirne l'interesse nell'ambito degli studi di genere (Salsini⁹, Elwell¹⁰, Harrowitz¹¹, Romani)¹².

³ Tutto il romanzo mette in evidenza la presa di distanza della scrittrice nei confronti dell'ipnosi e delle tecniche di imbalsamazione. Su tale punto sia consentito il rimando a L. PALMA, *Tra influenze letterarie e dibattito culturale contemporaneo. La figura dello scienziato ne La mano tagliata di Matilde Serao*, in S.T. ZANGRANDI et al. (a cura di), *Scienza e follia: stravaganza ed eccezione. Alchimisti, maghi, scienziati eslegi nella letteratura e nella cultura contemporanea*, Patron, Bologna 2022, pp. 41-58.

⁴ A. ARSLAN (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Cleup, Padova 1977.

⁵ Sull'influenza di Doyle nella diffusione del genere e, in particolare, sul rapporto con certi ambienti culturali napoletani tra Otto e Novecento si veda A. DE LUCA, *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2019.

⁶ Cfr. A.C. DOYLE, *Le avventure di Sherlock Holmes. Il segno dei quattro*, trad. it. di F. Mastriani, Romano, Napoli 1910; ID., *Le avventure di Sherlock Holmes. Un delitto misterioso*, trad. it. di F. Mastriani, Romano, Napoli 1910; ID., *I banditi del Gloria Scott*, trad. it. di F. Mastriani, Romano, Napoli 1911; ID., *Le ultime avventure di Sherlock Holmes*, trad. it. di F. Mastriani, Romano, Napoli s.d.

⁷ Cfr. M. SERAO, *Francesco Mastriani*, in «Il Corriere di Napoli», 8 gennaio 1891.

⁸ U. FANNING, *Serao's Gothic Revisions. Old Tales through New Eyes*, in «The Italianist», XII (1992), pp. 32-41; EAD., *From Domestic to Dramatic. Matilde Serao's Use of the Gothic*, in F. BILLIANI, G. SULIS (a cura di), *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison Teaneck (NJ) 2007, pp. 119-138.

⁹ L.A. SALSINI, *Gendered Genres. Female Experiences and Narrative Patterns in the Works of Matilde Serao*, Fairleigh Dickinson University Press, London / Associated University Press, Madison Teaneck (NJ) 1999.

¹⁰ L. ELWELL, *Italian Female Epistemologies beyond 'The Scene of the Crime'*, University of California, Berkeley 2013.

¹¹ N. HARROWITZ, *Matilde Serao's La mano tagliata. Figuring the Material in Mystery*, in «Stanford Italian Review», 7 (1987), pp. 191-204.

¹² G. ROMANI et al. (a cura di), *Matilde Serao. International Profile, Reception and Networks*, Classiques Garnier, Paris 2022.

Vale dunque la pena, in occasione del presente Convegno, riavvicinarsi alla lettura de *La mano tagliata* in quanto in esso possiamo individuare diversi spunti di riflessione circa il tema *Fatti e Finzioni*. Il romanzo di Matilde Serao, infatti, è interamente condotto sul sottile crinale tra la realtà e la rappresentazione di essa quale, in particolare, viene percepita nella dimensione del sogno o del sonno ipnotico.

Già nelle primissime pagine del romanzo l'incontro tra il protagonista, un giovane ed annoiato aristocratico, Roberto Alimena, e quello che diventerà il suo rivale, lo scienziato malvagio e dalla mente esaltata dal delirio di onnipotenza, Marcus Henner, avviene in una dimensione onirica, all'interno dello scompartimento di un treno¹³. Roberto percepisce la presenza dell'altro viaggiatore durante un sonno che si fa via via più agitato mentre ciò che sulle prime egli ritiene un sogno assume contorni sempre più inquietanti, sottolineati dalla presenza di parole come *incubo* ed *allucinazione*:

Adesso, gli pareva di non essere più solo, nel suo scompartimento: gli sembrava, nel sogno, che fantomaticamente [...] *qualcuno* fosse entrato nella vettura. [...] mentre dormiva, il suo sogno diventava penoso: due o tre volte si agitò sotto la pelliccia, come se volesse liberarsi da un incubo, ma non riuscendovi. Pian piano, il sogno diventava più intenso, prendeva l'aspetto di un'allucinazione [...]¹⁴.

¹³ Questa la trama del romanzo: Roberto Alimena, un nobile dandy in cerca di forti emozioni, in un viaggio in treno da Napoli a Roma condivide lo scompartimento con un passeggero inquietante, un gobbo avvolto in un mantello scuro. Giunto a destinazione, Roberto si accorge che tra i suoi numerosi bagagli vi è anche una valigetta che non gli appartiene. Al suo interno è depositata una mano femminile di straordinaria bellezza, dall'incarnato roseo, come viva. Sulle prime, rimane incerto sul da farsi, poi decide di portare la mano ad un amico scienziato, Silvio Amati, il quale conferma che si tratta di un arto imbalsamato alla perfezione con un procedimento sconosciuto. Infiammato da un desiderio d'amore per la padrona dell'arto, egli comincia un'ossessiva ricerca della donna mutilata. Intanto nel ghetto di Roma, il commerciante ebreo Mosè Cabib appare soggiogato da un sordido personaggio, Marcus Henner (somigliante al misterioso viaggiatore del treno), ed è sul punto di dargli in sposa la sua bellissima figlia, Rachele, legata al ricordo della madre, che ella crede morta. Rachele fugge di casa e conosce Ranieri Lambertini, amico di Roberto, con il quale nasce una delicata storia d'amore. Nel frattempo, l'Alimena ha rintracciato, grazie alla collaborazione di un investigatore inglese, il gobbo misterioso e la sua prigioniera (che egli ritiene sia la proprietaria della mano tagliata) e riesce a liberare la donna: è Maria Cabib, madre di Rachele, mentre il suo carceriere, Marcus Henner, è l'abile imbalsamatore. Questi, disposto anche al crimine pur di strappare l'amata dalle braccia del rivale, in un esperimento estremo di telepatia, conduce Maria al suicidio. Decide perciò di togliersi la vita anch'egli, non prima, però, di aver lasciato una lunga lettera-confessione che svela il suo misterioso passato. Il lieto fine, dopo mille peripezie, giungerà per Ranieri e Rachele e segnerà il trionfo anche della fede cristiana a cui la giovane figlia di Maria si è nel frattempo convertita.

¹⁴ M. SERAO, *La mano tagliata*. Romanzo d'amore cit., pp. 9-10.

In questa zona d'ombra, in cui la realtà viene percepita attraverso il sogno, si mette in moto il ragionamento che durante il sonno resta in qualche modo vigile, anche se incapace di darsi delle risposte:

Adesso gli sembrava vedere due occhi fissi su lui, occhi immoti, glauchi, come l'acqua di uno stagno: sentiva, nel sogno, quello sguardo senza calore, ma fisso e ostinato. Di chi era quello sguardo? Apparteneva a una persona, a una persona *viva*, o a una visione? [...] Nel sonno e nel sogno, egli sentiva crescere la sua pena [...]¹⁵.

Il brusco risveglio dall'incubo, che lascia tracce nell'espressione ancora *trasognata* (appunto tra realtà e sogno) dell'assonnato viaggiatore, rivela la veridicità dell'impressione, anzi della *visione* – per usare il termine seraiano – avuta nel sogno:

A un tratto, mentre l'incubo di Roberto Alimena si faceva più profondo e quasi insoffribile, il treno ebbe un urto di fermata. Con uno sforzo, Roberto Alimena si svegliò, si levò a sedere, *trasognato*, guardandosi intorno. [...] Un uomo era veramente seduto di fronte a Roberto Alimena¹⁶.

Al risveglio, la realtà si presenta identica alla sua rappresentazione onirica, ma, almeno per il momento, il protagonista liquida l'episodio senza che questo abbia apparenti conseguenze sul prosieguo del viaggio e sul resto della sua vita:

Malgrado la penombra, però, Roberto Alimena vide che quegli occhi erano verdi e fissi, come quelli che aveva sognati. Occhi senza espressione, senza calore, senza significato: specchi verdi, piuttosto, che non riflettevano alcuna immagine. – I sogni sono una cosa tanto strana, – disse fra sé Roberto Alimena¹⁷.

È solo quando arriva nella sua dimora romana che Roberto rievoca lo strano comportamento e le singolari fattezze del misterioso viaggiatore, una volta scoperta tra i suoi bagagli una valigetta da quello dimenticata nello scompartimento del treno ed il suo contenuto: una mano femminile ingioiellata, perfettamente conservata. La mano, che Roberto fa esaminare da uno scienziato suo amico che ne attesta l'imbalsamazione con un procedimento sconosciuto, segna una svolta nella vita oziosa ed annoiata del protagonista e

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 12.

mette in moto una doppia *quête*: della valigetta perduta da parte di Marcus Henner e della donna a cui la mano appartiene da parte di Roberto.

Sarà utile a questo punto soffermarsi su come la mano imbalsamata presenti numerosi spunti di riflessione sul tema *Fatti e Finzioni*. Essa è un simulacro della realtà, della vita, pur appartenendo a un altro mondo, quello delle cose morte, come emerge in più punti dalla descrizione di Serao:

La mano [...] era color carne, color naturale, del bianco avorio con una velatura di sangue dietro la pelle liscia [...]. Mano di tinta viva, di persona che era giovane, bella e sana [...] le due vene più importanti della mano: e parevano quasi gonfie di vita [...]¹⁸.

Dove era la troncatura [...] era stato applicato un tondo di pelle, dello stesso colore vivido del braccio e della mano: così quel tronco finiva come completato, come se mai fosse stato distaccato da un corpo umano, come se quella mano e quel braccio esistessero da sé.

La mano era [...] così pura di forma, da parere statuaria, se non avesse conservato quel colore di carne così parlante [...]¹⁹.

La mano, dunque, *non è viva ma sembra* esserlo, appare come un *fatto*, pur essendo invece una *finzione* di esso. All'esame dell'illustre scienziato, il dottor Amati, «la mano mantiene il segreto della sua vita fittizia»²⁰, pur rivelando un altro particolare sorprendente e cioè che essa è stata asportata non ad un cadavere bensì ad una donna viva, «però immersa in un sonno, in un torpore, cloroformizzata o catalettica»²¹.

L'indagine scientifica anticipa qui quello che si rivelerà uno dei motivi conduttori del romanzo, cioè la pratica dell'ipnosi e della suggestione della volontà, e conferma quella che è una sensazione del cuore – ma non della ragione – del protagonista:

Roberto Alimena, il gentiluomo scettico, aveva trovato una potente ragione d'interesse, nella vita.

La mano [...] così apparentemente *viva*, aveva preso la sua fantasia e forse il suo cuore [...].

La sua immaginazione e forse il suo cuore vedevano quella mano tagliata come viva, come appartenente a una creatura viva [...]²².

¹⁸ Ivi, pp. 31-32.

¹⁹ Ivi, pp. 32-33.

²⁰ Ivi, p. 85.

²¹ Ivi, p. 87.

²² Ivi, pp. 69-70.

Così Serao descrive il progressivo stato di esaltazione del protagonista che finisce per uscire dalla normalità della sua vita per dare seguito alle sue fantasie:

[...] Roberto Alimena intendeva che una strana battaglia era impegnata fra lui e lo sconosciuto essere che aveva perduto o dimenticato il cofanetto. Forse come il gentiluomo, dal cuore duro e dalla fantasia arida, si era innamorato di quella mano mirabile, così colui che l'aveva, appassionato, doveva ricercare tutti i mezzi per riprenderla. [...] Roberto Alimena non dubitava neppure un momento che la donna a cui apparteneva quella mano, non fosse viva. In qualche sua allucinazione notturna, quando troppo tempo egli aveva passato, solo, silenzioso, nella contemplazione di quella mano gli pareva di vedere la bellissima giovane, pallida, dai capelli nerissimi, dalla bocca rossa e carnosa, dalla fronte breve di Dea, avvolta in un classico vestito bianco, a grandi pieghe, che nascondesse il braccio troncato [...].

Ogni tanto, però, Roberto Alimena usciva da queste sue visioni assorbenti e ridiventava l'uomo pratico, scettico, gelido che era ordinariamente [...]. Fu in uno di questi minuti di ritorno in sé stesso, che deliberò di portare la mano tagliata dal professore Silvio Amati²³.

Lo scienziato, tuttavia, non riesce a convincere Roberto delle scarsissime possibilità di sopravvivenza (appena l'1%) che avrebbe avuto una donna sottoposta ad una mutilazione del genere e l'Alimena da questo momento in poi, ormai in preda alla sua ossessione amorosa, inizia la sua disperata ricerca della bella sconosciuta, proprietaria della mano.

Sul crinale tra fatti e finzioni, è interessante anche soffermarsi su una sorta di intervento metanarrativo di Serao che a questo punto fa quasi sdoppiare il suo personaggio che si mostra consapevole, nel decidere di dare seguito alle proprie fantasie, di divenire un personaggio da romanzo:

Roberto Alimena sentiva che, suo malgrado, navigava in pieno romanzo; e questo romanzo, egli che non ne leggeva quasi mai, cominciava a predominarlo, ora che ne diventava un personaggio. Comprendeva che a quella mano tagliata si legava tutta una terribile istoria e l'averla lui, ora, in possesso, lo vincolava a gente sconosciuta, forse a malfattori, certo a personaggi bizzarri e crudeli²⁴.

Tuttavia, egli si sente affascinato in modo prepotente da questa storia che non gli appartiene ma che sempre di più lo risucchia al suo interno:

²³ Ivi, pp. 75-76.

²⁴ Ivi, p. 74.

E man mano, egli si veniva convincendo che se colui che aveva smarrito il prezioso e tremendo cofanetto, non veniva a lui, lealmente, egli, Roberto Alimena, si sarebbe messo a cercarlo, in tutti i modi. Quella specie di rete misteriosa, le cui maglie sentiva affittire intorno a sé, lo attraeva, lo affascinava: egli intendeva che quella mano tagliata, la bellissima mano ingemmata e morbida, era il punto convergente di chissà quale dramma, il centro di chi sa quale atroce delitto, di chi sa quale atroce amore²⁵.

Più avanti Serao torna su questo punto e sembra in qualche modo svelare i meccanismi narrativi del romanzo, mostrando una consapevolezza autoriale del confine tra realtà e rappresentazione maggiore di quanto il genere appendicistico, a cui *La mano tagliata* sembra a prima vista ricondursi, non lasci sospettare:

L'impresa, che andava a tentare, gli pareva adesso, così bizzarra e così fantastica, che la vedeva allontanarsi nelle nuvole dell'impossibile. [...] Come mai era possibile che lui, Roberto Alimena, il gentiluomo più spensierato e più scettico che vivesse nella società più aristocratica italiana si fosse imbarcato in un romanzo così tetro, e così caliginoso, egli che neppure non leggeva più romanzi? Pensava che il più piccolo dettaglio poteva far mancare la soluzione di questo romanzo, e procurargli la morte, nella notte istessa!²⁶

Nelle parole di Serao il romanzo sembra essere il luogo di una impossibile realtà, il luogo idoneo a collocare ciò che esula dalla linearità del quotidiano e merita perciò di essere narrato. Sembra essere proprio questa la funzione ad esso assegnata dalla scrittrice – se per davvero o per celia, è difficile da intendere – in un dialogo in cui si intrecciano le voci del detective inglese Dick Leslie, di Roberto Alimena e di uno dei servitori di Marcus Henner, avvicinato dai due nell'intento di accattivarsene la complicità in vista del rapimento della donna prigioniera del malvagio scienziato:

- [...] La mia povera signora Maria è una creatura infelicissima e quello che accade a lei, è un romanzo!
- Un romanzo! – esclamò Roberto, con gli occhi in quelli di John.
- Una storia così lunga, così triste, così tetra! – mormorò il servo, che aveva, adesso, una vera emozione nella voce.
- Narratela!²⁷

²⁵ Ivi, pp. 74-75.

²⁶ Ivi, p. 305.

²⁷ Ivi, pp. 280-281.

Sarebbe interessante indagare anche sul rapporto tra il racconto reso dalla mano autoriale e quello affidato alle numerose lettere che costellano la seconda parte de *La mano tagliata* a cui è assegnato il compito di informare il lettore sullo scioglimento dei vari nodi dell'intreccio. Tuttavia, come dicevamo all'inizio, motore delle vicende è la capacità del malvagio Henner di indurre l'ipnosi e di piegare la volontà delle sue vittime. Figlio di un medico e di una cultrice di scienze occulte, Henner mette a frutto quanto ha appreso da entrambi i genitori in pratiche misteriose ed ai confini tanto della realtà quanto del lecito, secondo il giudizio della scrittrice. Con l'imbalsamazione e la suggestione ipnotica, l'uomo valica l'inafferrabile *limen* tra mondo dei vivi e mondo dei morti e contende a Dio il potere di dominare la volontà dell'uomo.

Non è difficile cogliere qui la condanna morale di Serao che non definisce mai Henner come *scienziato* ma solo come *ipnotizzatore*, come a rimarcare l'illusorietà della scienza da lui praticata:

È un medico, ma non un medico dei soliti, di quelli che accomodano le braccia rotte e che guardano le lingue sporche. È un medico di malattie nervose, ma è soprattutto un ipnotizzatore. Non guarisce, finge di guarire, cioè convince la gente di esser guarita [...]»²⁸.

Neanche in un romanzo apparentemente d'evasione come è stato considerato *La mano tagliata*, dunque, Serao rinuncia allo sguardo della giornalista che, evidentemente, aveva seguito il dibattito scientifico sulle nuove tecniche di imbalsamazione messe a punto dal discusso medico cagliaritano Efsio Marini, trasferitosi a Napoli e divenuto amico di Salvatore Di Giacomo²⁹. I primi esperimenti di Marini erano stati condotti proprio su braccia umane e, in particolare, sulla mano di giovinette di cui rimangono due esemplari – uno dei quali conservato presso il Museo anatomico di Napoli – straordinariamente simili all'immagine che accompagna la prima edizione del romanzo seraiano.

Ma in quegli anni gli ambienti scientifici erano animati anche dal dibattito sull'ipnosi, la cui pratica veniva messa al servizio della cura dell'isteria. Basti pensare ai primi studi di Sigmund Freud e, soprattutto, a quelli di Jean-Martin Charcot e di Pierre Janet in Francia. Soltanto dopo la prima guerra

²⁸ Ivi, p. 258.

²⁹ Sulla figura di Efsio Marini si veda il sito a lui dedicato: www.efsiomarini.info. Sulle suggestioni esercitate dalle ricerche del medico cagliaritano sul romanzo, si veda anche A. CARLI, *Dalla Mano tagliata di Matilde Serao alle Indagini dell'imbalsamatore di Giorgio Todde: Noir, Crime Story e Medical Thriller tra XIX, XX e XXI secolo*, in «Studi Medievali e Moderni», XXIII (2019), n. 1, pp. 71-91.

mondiale la cura con la suggestione in stato di ipnosi sarebbero state accolte dalla medicina ufficiale.

La finzione in questo romanzo di Serao affonda dunque le proprie radici in quelle che sono le nuove frontiere dell'esplorazione scientifica. Resta allora da chiarire il senso di quel sottotitolo *Romanzo d'amore*, visto che nella vicenda portante ciò che viene chiamato amore risulta piuttosto frutto di esaltazione psichica. Ma forse Serao voleva soltanto rassicurare sul tono della narrazione i suoi lettori, colpiti dall'implicita violenza presente nel titolo.

Sono tante altre le questioni aperte da quest'opera di Serao, prima tra tutte quella della propaganda antisemita presente nel libro, tutte ottime ragioni per riprendere questo romanzo e rileggerlo, parafrasando Ursula Fanning, "con occhi nuovi".

GILDA POLICASTRO
(UNIVERSITÀ TELEMATICA PEGASO)

L'“EDELWEISS EXPEDITION” DI MORSELLI
E L'“AZIONE PARALLELA” DI MUSIL:
IL ROMANZO UCRONICO TRA GEOPOLITICA
E FILOSOFIA DELLA STORIA

Guido Morselli scrive Contro-passato prossimo per tentare un «esperimento con la storia», ovvero per dimostrare, dalla specola finzionale, come i fatti non si diano in senso ineluttabile, ma seguendo un principio di casualità. L'intento che muove l'autore è anti-idealista ed è quello di ridiscutere la coincidenza hegeliana fra realtà e razionalità. In un immaginario dialogo con l'editore, nell'intermezzo, Morselli chiarisce come la sua «ipotesi retrospettiva» si basi sul principio secondo cui «l'irreversibilità non esclude la critica, dovrebbe anzi imporla». È ancora tutta da indagare la parentela del romanzo (uscito, come tutti gli altri dell'autore, postumo, nel '75) con L'uomo senza qualità di Musil: l'intervento si propone di restituirne la spinta ideologica comune, guardando all'oscillazione dei due autori dalle consapevolezze di proto-geopolitica alla filosofia della storia, ambiti oggi distinti, controversi e conciliabili (e di fatto conciliati) narrativamente nell'ucronia.

Partirò nella mia disamina letteralmente *in medias res*, ovvero dall'*Intermezzo critico* di *Contro-passato prossimo*: il dialogo immaginario tra editore e autore che Guido Morselli inserisce nel suo secondo romanzo, pubblicato postumo da Adelphi nel 1975. È proprio nel dialogo suddetto che entra in gioco un elemento decisivo della poetica morselliana, e che si definisce, al contempo, un indirizzo di metodo. «Con i piedi sul concreto», scrive l'autore: ed è precisamente in questa direzione che andrà il libro che il lettore sta leggendo (ahimè non nei tempi sperati dall'autore), in contrapposizione alla (prevedibile) obiezione dell'editore: “questo non è un romanzo” – e così aveva in effetti detto Calvino de *Il comunista*, alcuni anni prima (nell'apogeo della produzione inedita di Guido Morselli, tra il '64-'65)¹. Il “contro” del titolo è

¹ Italo Calvino rifiutò *Il comunista*, consigliando a Morselli di fare della stessa materia un saggio («delle cose serie bisogna imparare a scrivere così, e in nessun altro modo»), osservazione cui l'autore replicò con l'invito a riconsiderare il carattere «universale» del romanzo, atto a includere

dunque immediatamente indicativo di quel concetto richiamato da Françoise Lavocat in *Fatto e finzione* con la definizione di “controfatto finzionale”, inteso come ridiscussione di confini e “frontiere” tra realtà, congetturalità e metalessi². L'*Intermezzo* di Morselli è, in senso allargato, esattamente una forma metalettica, di rottura di frontiera e *mise en abyme*. Un passo indietro, adesso (o un'ipotesi retrospettiva, come da sottotitolo del romanzo in causa): *Contro-passato prossimo* esce postumo, dicevamo, come praticamente tutto Morselli, nel 1975³. Il romanzo era stato scritto tra il '69 e il '70 e l' "ipotesi retrospettiva" altro non era che un esito alternativo a quello storicamente dato della fine della Grande Guerra, con la sconfitta degli Imperi centrali e la vittoria degli Alleati. Nell'*Intermezzo* l'autore giustificava tale ipotesi con la libertà che la letteratura a differenza della storia può prendersi nel parlare di fatti «preferibili». Se la Guerra fosse andata come ipotizzato da Morselli, ovvero se fosse stata vinta, anziché dagli Alleati, dagli Imperi centrali, si sarebbe potuta impedire (è l'ipotesi di Morselli) l'ascesa di Hitler (che nel romanzo veste i panni di un pittore esaltato) e scongiurare il Secondo conflitto mondiale. Ed è proprio un caso di “controfattualità” nel senso logico-linguistico, in cui la protasi pone come ininfluyente che la condizione si sia verificata in senso fattuale, in favore della conseguenza che se ne trae comunque nell'apodosi (oppure di “immaginazione sostitutiva”, per dirla con Riccardo Castellana)⁴. Riguardo al concetto di fatti preferibili, possiamo già cominciare a introdurre il Musil preannunciato dal nostro titolo: se esiste un “senso della realtà”, fa dire l'autore al suo protagonista nel romanzo, “deve esistere anche il senso della possibilità” (a riprova dell'indefinizione, il protagonista in una prima stesura dell'*Uomo senza qualità* si chiamava Anders, con allusione all'Altro, o all'altrimenti). E dunque, a questo punto, proviamo a formulare seccamente la domanda cruciale: in che ambito siamo? Fantascienza, distopia? Di sicuro Morselli non amava la definizione di «letteratura evasoria» e avrebbe accolto

«generi in numero imprecisato». Cfr. A. BALDINI, *Lo scrittore postumo*, in ID., *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Utet, Torino 2008, pp. 137-63.

² In logica e in filosofia del linguaggio la controfattualità è un enunciato ipotetico la cui protasi presuppone, sebbene non asserisca, la falsità del suo contenuto, in quanto contrario alla realtà dei fatti; da un punto di vista logico, la verità dell'intero enunciato è indipendente dalla verità delle singole proposizioni che lo compongono (come nell'esempio classico: se Cesare non fosse stato assassinato, oggi Roma dominerebbe ancora il mondo).

³ D'ora in avanti si citerà, con la sigla CPP e, ove a testo, con la sola indicazione di pagina, dall'edizione G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo, un'ipotesi retrospettiva*, Adelphi, Milano 2019.

⁴ R. CASTELLANA in *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido* (Carocci, Roma 2019) pone la questione nei termini dello scarto tra immaginazione *completiva* e *sostitutiva* e la spiega nel seguente modo dicotomico: «mentre l'immaginazione completiva risponde alla domanda “cosa può aver fatto X?”, l'immaginazione sostitutiva si pone il quesito “cosa potrebbe aver fatto X se si fosse verificata la condizione Y (che invece non si è verificata o non avrebbe mai potuto verificarsi)?» (ivi, p. 139).

come più consona quella di “ucronia”: o meglio, così la pensavo qualche anno fa, nello stendere il profilo monografico di quest’autore per una storia del romanzo italiano⁵. E però, sempre ripartendo da quanto scrivevo allora, se argomento del romanzo sono fatti riguardanti la storia, in particolare gli anni della Prima guerra mondiale, attraverso «vicende *non reali ma possibili*, anzi, “preferibili”, occorse per lo più a personaggi minori (“alte impersonalità”)⁶, con le nuove consapevolezze teoriche che ci dà il nostro presente (e in particolare il conflitto russo-ucraino) credo di poter inquadrare il romanzo non più solo entro il paradigma del genere misto di storia e invenzione, anacronistico e forse inservibile ormai, proprio per le ragioni esposte da Lavocat, ma entro il nuovo dibattito che ha visto contrapposte nell’ultimo periodo la geopolitica e la filosofia politica. In breve: la geopolitica (disciplina non nuova ma di fine Ottocento-inizio Novecento, anche se a dire il vero già in Tucidide se ne trovavano pagine prodromiche⁷) si occupa di “aggregazioni umane in interazione conflittuale”, ovvero, come osservava Dario Fabbri al Festival della Scienza e della Filosofia di Foligno nell’aprile del 2022, di “persone”, mentre la filosofia politica (da Hegel a Alexander Kojève) si occupa di “ideologie” e a queste riporta i conflitti. Morselli non sta dalla parte di Hegel, perché l’intento che lo muove è quello di smentire la convergenza tra reale e razionale:

il paradosso [scrive ancora nell’*Intermezzo*] sta dalla parte dell’accaduto: dall’altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) “logica delle cose”. (p. 121)

Soprattutto, in *Contro-passato prossimo* Morselli si pone l’obiettivo di respingere l’idea della storia come congregato di eventi necessari e incontrovertibili: i cosiddetti “fatti” sarebbero, all’opposto, determinati dalla pura casualità e potrebbero essersi verificati in forme diverse e persino contrarie, a seconda del prodursi o meno di circostanze anche minime⁸. Un esempio ne è esattamente la “Edelweiss Expedition” su cui intendo ora soffermarmi:

⁵ Cfr. G. POLICASTRO, *Guido Morselli*, in *Il romanzo in Italia*, vol. IV: *Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018, pp. 299-313.

⁶ Ove invece si menzionino personaggi storici (da Freud a Einstein, a Lenin, a Hitler) li si coglie in accadimenti inventati o ricostruiti in modo fantasioso, se non bizzarro. Cfr. L. WEBER, “*Guerra senza odio*”. *Appunti per una lettura storica di Contro-passato prossimo*, in «Rivista di studi italiani», XXVII (2009), n. 2, pp. 171-191.

⁷ Il fondatore della disciplina in senso moderno è considerato Rudolf Kjellén (1899), svedese, geografo.

⁸ Già in una lettera ad Arpino del 1970 Morselli aveva dichiarato di credere, piuttosto che alla Storia, «alle singole vicende e agli individui che le dirigono» (cfr. V. FORTICHIARI, *Introduzione a G. MORSELLI, Romanzi*, a cura di E. Borsa e S. D’Arienzo, con la collaborazione di P. Fazio, Adelphi, Milano 2002, pp. IX-LXIII).

siamo nel 1910, quando un maggiore dell'esercito asburgico, Walter von Allmen, personaggio d'invenzione, viene casualmente a conoscenza del vecchio progetto di costruzione di un traforo per collegare l'Austria all'Italia. Ipotizzandone un possibile impiego militare, il maggiore ne riferisce alle alte cariche dell'esercito e a quel punto prende corpo il «Piano E. E.» («Edelweiss Expedition», per l'appunto), mai prodottosi nella realtà, e che nel romanzo avrebbe invece portato in gran segreto alla realizzazione della galleria. Scoppiato il Primo conflitto mondiale, il piano, nella controfattualità romanzesca, entra in azione la sera del 23 maggio 1916: grazie ad esso l'Austria riesce, in poco tempo e con pochissimo dispiego di vite umane, a prendere alle spalle l'avversario e ad avere così la meglio sull'Italia, con la quale firma un armistizio⁹. Frattanto, nel giro di pochi mesi, la Germania, grazie ad un'altra audacissima licenza dalla storia, riesce a penetrare il fronte francese e, infine, a sconfiggere l'Inghilterra in una battaglia navale: è il 23 ottobre 1916¹⁰, gli Imperi centrali hanno vinto la guerra. Nel giro di qualche anno, pur con l'ostacolo dal revanscismo e del riaccendersi sporadico dei nazionalismi, dal nuovo assetto determinato dalle inattese sorti del conflitto nascerà un nuovo soggetto politico europeo di stampo socialista, generato dalla fusione di Germania, Francia, Belgio e Italia e fortemente voluto da Walther Rathenau, personaggio realmente esistito, che nel romanzo, grazie a una peculiare intelligenza tattica e all'iniziativa strategica, porrà le basi per una serena convivenza nel Vecchio Continente¹¹.

Un momento di autentica preveggenza nel romanzo morselliano è proprio l'idea del costituirsi di una «UNOS» (Unione delle Nazioni Occidentali Socialiste, con la variante UNOD, ossia Democratiche), sorta di Comunità europea o Confederazione di Stati che prevedeva un Governo centrale, con il controllo di Finanze e Tesoro e ampi poteri lasciati agli Stati autonomi (quasi una divinazione dell'Unione Europea attuale, a ben pensarci). Così come l'enunciazione, nell'epilogo del romanzo, del principio di «differenziazione»

⁹ Morselli nel romanzo liquida la questione territoriale con la citazione di una battuta che Napoleone avrebbe detto a un ministro del re di Sardegna: «Entrare senza permesso nei territori di un altro Stato non costituisce di per sé un atto ostile. Se mai una mancanza di riguardo verso i doganieri» (CPP, p. 134).

¹⁰ E non l'11 novembre 1918, giorno dell'armistizio di Compiègne (l'accordo sottoscritto tra Impero tedesco e forze Alleate in un vagone ferroviario vicino a Compiègne in Piccardia, che segnò di fatto la fine della Prima guerra mondiale).

¹¹ Ministro degli Esteri nella repubblica di Weimar, fu ucciso da terroristi di estrema destra. Nel romanzo Morselli, oltre a contestare la guerra di posizione e di logoramento, responsabile dell'ecatombe della Prima guerra mondiale, considera le condizioni di pace particolarmente restrittive (e dunque tali da favorire il revanscismo). Cfr. P.G. ADAMO, *Mondi senza storia. La contro-realtà spettrale di Guido Morselli*, in M. AUBRY-MORICI, S. CUCCHI (a cura di), *Spectralités dans le roman contemporain: Italie, Espagne, Portugal*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2017.

opposto alla cosiddetta «accumulazione primitiva»; dalle parole del «musiliano» Rathenau (personaggio tra l'altro presente nell'*Uomo senza qualità* sotto le mentite spoglie di Arnheim, brillante uomo d'affari tedesco), appare chiaro come il progresso, anche solo in senso biologico, si debba fondare sulla concorrenza e sulla differenza:

Dev'essere diverso il credo, non solo il rito. Forse il Socialismo Unico s'imporrà alla fine dei tempi. Ma la fine del mondo ancora non è venuta. (p. 249)

Si stava preparando ad arrivare in grande stile, in realtà, come l'ultima fatale opera di Morselli avrebbe preconizzato: ma su questo, più avanti.

Torniamo invece, attraverso il passaggio sull'unità ucronica dell'Europa, all'idea geopolitica dei popoli come aggregati in movimento, sebbene più spesso in conflitto che coinvolti in pacifici agglomerati sovranazionali. Questa idea è sottesa allo stesso romanzo di Musil (scritto un trentennio prima di quello morselliano, tra il 1930 e il '33, con l'ultima parte uscita postuma nel '43), convocato qui come possibile antecedente di quello morselliano, per due ragioni. La prima è metaletteraria: anche Ulrich, nel romanzo musiliano, si abbandona a considerazioni su cosa dovrebbe o non dovrebbe fare la letteratura, a differenza della storia. Per esempio aderire a quell'«accorciamento prospettico» che non ci permette di fare esperienza dei fenomeni in tutta la loro dispiegata complessità e li riduce a fatti regolati da nessi temporali e causali:

[i narratori] amano la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e l'impressione che la vita abbia un corso li fa in qualche modo sentire protetti in mezzo al caos. (libro I, cap. 122, p. 650)¹²

Ulrich pone dunque la frontiera fra fattualità e finzionalità sulla necessità di un ordine, a petto del flusso. E Morselli, pur nell'apparente contrasto con questa idea, ne segue invece la ratio, quando dice, ancora nell'*Intermezzo*, che i fatti possibili o probabili o «preferibili» sono quelli più ovvi, a seguire la logica delle cose, anche se non si sono poi effettivamente verificati.

Che Morselli avesse letto Musil, lo potevamo già supporre da evidenze cronologiche, dal momento che la prima traduzione del romanzo è l'edizione Frisé del 1952 (cui poi fece seguito la revisione einaudiana di Anita Rho nel '62). Ne troviamo oggi conferma nel catalogo della Biblioteca Civica di Varese dove una copia dell'*Uomo senza qualità*, con introduzione di Cesare

¹² R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, ed. italiana a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, trad. it. di A. Rho, G. Benedetti e L. Castoldi, Einaudi, Torino 1996, da cui d'ora in avanti si cita, salvo diversa indicazione.

Cases e traduzione di Anita Rho, del '65, figura come "annotata e postillata". Nella versione digitalizzata (disponibile su richiesta) è ben visibile l'annotazione, sul frontespizio, «Musil, o dell'Intelligenza» (in maiuscolo). Dall'introduzione Morselli sottolinea per ben due volte "Azione parallela" e la sequenza in cui viene riproposto l'interrogativo "saggistico" di Ulrich:

un uomo che vuole la verità diventa scienziato, un uomo che vuol lasciare libera la propria soggettività diventa magari scrittore, ma che cosa deve fare un uomo che vuole qualcosa di intermedio tra i due? (p. 286)

Altra sottolineatura importante ai fini del nostro discorso è quella del passo in cui Cases rilevava come i personaggi di Musil non dovessero attenersi a palinsesti biografici ma, secondo le intenzioni dell'autore, rappresentare "evasioni dalla realtà". A seguire, a proposito della sorella e della virata del rapporto incestuoso dal motivo erotico a quello mistico (sottolineato già da Ladislao Mittner nello studio delle diverse redazioni del romanzo), Morselli sottolinea due momenti cruciali: l'incontro tra i fratelli come tentativo di uscire dal mondo, e, ancora più rilevante, il passaggio in cui l'irrealtà finisce per soverchiare il mondo reale. E veniamo, all'ultima, decisiva, sottolineatura. Cases sta osservando come *L'uomo senza qualità* abbia i caratteri del *work in progress*, e come il progetto non fosse tutto chiaro all'inizio, ma la piegatura autobiografica si fosse andata smorzando in favore di un «perfetto equilibrio tra reale e irreale», equilibrio le cui componenti si producevano, come spesso accade, per caso. Ed è proprio quanto avviene con l'Azione parallela, a causa della quale «il personaggio 'senza qualità' da una parte e l'aspetto spettrale dell'accadere dall'altra si *fondono* in una labile unità romanzesca pronta a spezzarsi ogni momento nelle componenti del saggio o dell'autobiografia»¹³. È opinione manifesta dello stesso Cases, del resto, che l'opera di Musil si sarebbe configurata come un'enciclopedia vivente di tutti gli -ismi (nazionalismo, irrazionalismo, espressionismo, più la psicanalisi).

Entrando nel vivo del romanzo, una delle primissime sottolineature di mano morselliana è proprio quella relativa all' «Azione patriottica che d'ora in avanti», come scrive Musil stesso, «chiameremo Azione parallela».

S'impone a questo punto una specifica: i due episodi che ho accostato non senza una consapevole forzatura, sebbene abbiano due funzioni piuttosto diverse (per Musil, ancora secondo Mittner, quella di situare la realtà emotiva e psicologica dei personaggi entro un quadro storico preciso), evidenziano

¹³ C. CASES, *Introduzione* a R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1962, pp. VII-XXIII, a p. XXII.

come tratto comune l'idea di valere come percorsi alternativi, fatti "preferibili" che si collocano tra realtà – il quadro storico generale – e irrealtà – «la cucitura del contropassato», per dirla con Morselli¹⁴. Alla base c'è una visione più filosofica che geopolitica, per entrambi gli autori non hegeliana, dal momento che nessuno dei due ha simpatia per la storia vissuta come necessità e per la sua rappresentazione saggistica (e non a caso Morselli sottolinea nel testo musiliano «l'utopia del saggismo»). Entrambi si conservano, dunque, uno spazio per le deviazioni, i deragliamenti, le azioni parallele e abdicano all'accorciamento prospettico, che falsa la percezione fino a renderla inservibile. Nel testo di Musil, Morselli sottolinea ancora il passaggio sulla crisi dell'antropocentrismo e l'idea che l'azione e l'esperienza vissute in prima persona siano «ingenuità» (poco più avanti, a p. 146 dell'edizione in suo possesso, verrà invece marcato il passaggio sullo «spirito grande fabbricatore di alternative, di 'secondo i casi'»).

Infine, l'approdo della rilettura morselliana si presenta con i connotati di una digressione sulla storia ripresa dalle parole dello stesso Ulrich:

Il cammino della storia non è quello di una palla di biliardo che una volta partita segue una certa traiettoria, ma somiglia al cammino di una nuvola, a quello di chi va bighellonando per le strade, e qui è sviato da un'ombra, là da un gruppo di persone o da uno strano taglio di facciate, e giunge infine in un luogo che conosceva e dove non desiderava andare. L'andamento della storia è un continuo sbandamento. (p. 408)

Ecco perché credo che abbia torto chi vede nella trasgressione del patto fiduciario col lettore nell'*Intermezzo* il segnacolo del fallimento di quest'opera come romanzo (dando quindi ragione all'editore metalettico)¹⁵. È una storia che si ripete, come ricordavo, per il nostro, cui già Calvino ebbe a dire del *Comunista* che la materia si sarebbe più congruamente offerta alla natura saggistica. Ma Musil gli aveva insegnato il contrario, che quella saggistica era un'utopia, perché un'utopia era la ricerca o la pretesa (scientista) della "verità" come monolite, come intero, come approdo.

¹⁴ Secondo L. MITTNER, in *Storia della Letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1971, vol. III, t. II, pp. 1464-1476, l'"azione parallela", è «elemento geniale del romanzo», anche se poi si disperde, e secondo alcuni studiosi nella versione definitiva avrebbe dovuto essere del tutto soppiantato dal filone mistico dei dialoghi tra i due fratelli. In realtà l'azione parallela funge anche da coagulo narrativo, perché nel salotto di Tuzzi (o di Diotima) convergono una serie di personaggi, e di idee conseguenti, che restano a tutti gli effetti l'anima ideale del libro.

¹⁵ Un esempio è nel contributo di E. CRISCI, Contro-passato prossimo *di Guido Morselli*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio e E. Pietrobon, Adi, Roma 2017.

E non è nemmeno solo questo: con grandissima lungimiranza Morselli mette lo stesso lettore in discussione (lo faranno a maggior ragione gli scrittori dichiaratamente postmoderni), perché la discrasia, il *time-slip* (salto nel tempo), tanto più riportata con «un'attendibilità [cito Morselli] che rasenta l'ovvio» (ma in verità sappiamo di quale ovvietà si tratti), rende ancora più evidente come le posizioni (dando retta al Muzzioli di *Scritture della catastrofe*) del narratore e del destinatario non possano essere mai complanari¹⁶. Fa effetto pensare che quel destinatario Morselli non lo abbia effettivamente mai raggiunto: non da vivo, e non in quella versione fattuale della “storia” che per sua sfortuna sola abbiamo potuto leggere.

¹⁶ In realtà il patto col lettore, scrive F. MUZZIOLI in *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano 2021, nelle narrazioni distopiche è quello di «essere a sua volta critico» (ivi incluse le «immaginazioni al peggio»: cfr. *Premessa* alla seconda edizione, pp. 9-12, a p. 12).

MICHELA ROSSI SEBASTIANO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA)

DEFORMAZIONI REALI DEL FANTASTICO:
NASCITA E MORTE DELLA MASSAIA DI PAOLA MASINO

Il titolo del terzo romanzo di Paola Masino dà ampiezza epica a una parabola di vita quotidiana. Il percorso affrontato dalla protagonista – a partire da una condizione di preesistenza e adesione al sé all'annichilimento identitario, passando attraverso il tentativo, fallimentare, di coniugare vocazione auto-determinante e responsabilità storico-sociale – si realizza, per quanto riguarda la storia e i suoi contenuti, con la subordinazione totale al ruolo di massaia. Da un punto di vista formale, inoltre, l'articolazione fantastica della rappresentazione risente dell'interferenza, progressiva e crescente, del dato di realtà. Vale a dire che, nei circuiti di una scrittura che resta affine ai paradigmi del realismo cosiddetto magico, la connotazione reale di un ruolo sociale informa l'evoluzione narrativa in più direzioni. Intendo allora notare in che modo l'istanza fattuale intervenga, da un lato, ad acuire – per contrasto – l'effetto di straniamento del racconto, e, dall'altro lato, dia luogo a soluzioni narrativo-formali specifiche. Illustrerò i processi di riassetto della focalizzazione (la Massaia perde progressivamente la facoltà di mediare o guidare il racconto), di derubricazione delle svolte romanzesche (impostate – si pensi alla comparsa di una polveriera la cui esplosione potrebbe annientare gli obblighi della protagonista, o alla piega adultera che l'intreccio sembra prendere – lasciate poi cadere, all'insegna di un'apparente ingenuità compositiva); e altre modalità d'intromissione e pervasività della rete fattuale di funzioni sociali e oggetti reali ascritti alla donna, relativi, in modo particolare, agli anni in cui Masino scrive (Nascita e morte della massaia è composto nel 1938-39, bandito dal regime, che lo reputa "disfattista", poi edito nel '45).

Nascita e morte della massaia di Paola Masino viene pubblicato a puntate su «Tempo illustrato» tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942. La prima edizione in volume è del '45 e mantiene gli interventi che Masino apportò al testo su indicazione della censura fascista. L'autrice stessa, in una nota all'edizione in volume, dichiara di non essersi accanita per «rimettere a

posto ogni cosa» (ovvero per ripristinare la versione contenuta nelle bozze di stampa sopravvissute alla guerra), aggiungendo che «se ne è nato qualche assurdo, chi sa non s'intoni fatalmente e saporitamente con le altre originarie assurdità di questo ritratto di donna»¹. Così, poiché la censura impose a Masino di riformulare o eliminare le parti ritenute «irrispettose» nei confronti del regime, «la Massaia pagò in zecchini, ogni Maresciallo diventò Commodoro, fece la sua apparizione un Arconte, e il paese fu trasportato di là dall'Oceano»². La portata «irrispettosa» del romanzo rimane tuttavia intatta: «gli accenni al regime sono infatti trasparenti, e le ironie pesanti: dichiarano l'atteggiamento di Masino verso la politica»³ e dicono della portata lucidamente critica del racconto.

Nel complesso, il romanzo mette in scena due fallimenti, tra loro comunicanti: quello della libertà di autodeterminarsi come individuo, e il fallimento della letteratura in quanto strumento d'accesso alla consistenza profonda, vera e irrazionale dell'esistenza. In entrambi i casi, lo scacco è determinato dall'interferenza del dato di realtà, ossia l'insieme di coordinate storiche, sociali ed esistenziali che derivano, *in primis*, dalla caratterizzazione femminile del personaggio⁴. Il binomio fatti e finzioni si realizza così nella forma di un antagonismo tra realtà e trasfigurazione letteraria (che in *Nascita e morte della massaia* ha uno statuto fantastico), e si risolve nell'interferenza regressiva, pervasiva e non raggirabile che il primo termine esercita sul secondo.

Il doppio fallimento di *Nascita e morte della massaia* s'invera a ogni livello del racconto. Il primo livello, immediatamente percepibile, è quello della storia, in cui si riconoscono tre fasi principali. Quella iniziale coincide con l'infanzia, periodo in cui la protagonista può ancora godere di uno stato

¹ Paola Masino nella *Nota dell'autrice* scritta in occasione dell'edizione in volume del '45; ora in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Isbn, Milano 2009, p. 268. Si cita da questa edizione. Nei casi in cui si cita da altre edizioni, i dati bibliografici vengono indicati per esteso.

² Ivi, p. 267.

³ S. GIACOMONI nell'*Introduzione* all'edizione del 1982 (P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, La Tartaruga, Milano 1982, p. 5).

⁴ Si tenga infatti presente che gli anni in cui Masino scrive sono quelli in cui il fascismo sta portando a completa maturazione la sua identità dittatoriale, attuando una repressione delle libertà che, nel caso specifico delle donne, ha l'obiettivo di ridurle alle funzioni e allo spazio domestici. A questo proposito, Bellassai ricorda che «nel 1927 e nel '28 erano stati varati i primi provvedimenti per limitare il lavoro delle donne: dalla riduzione dei salari femminili alla metà di quelli maschili, all'esclusione dall'insegnamento delle lettere e della filosofia nei licei, al divieto di nominare donne a capo di istituti medi, al raddoppio delle tasse scolastiche e universitarie. Un crescendo normativo che culminerà poi nel decreto-legge del 1938, con il quale l'assunzione del personale femminile nel pubblico impiego veniva limitata al dieci per cento degli organici. [...] Il ripristino di quadri normativi tradizionali della femminilità e della mascolinità fu nel complesso, e soprattutto negli anni Trenta, uno dei principali obiettivi strategici del fascismo» (S. BELLASSAI, *Il nemico del cuore. La nuova donna nell'immaginario maschile novecentesco*, in «Storicamente», I (2005), pp. 9-10).

di preesistenza e adesione al sé. La Massaia-bambina vive all'interno di un baule e sperimenta una connessione irrazionale, materica e non oggettivata con l'universo:

La bambina non si era resa conto che se il suo corpo era carne come quella esposta sui banchi dei mercati o appesa nei negozi dei macellai, lei tuttavia vi portava nascosti un pensiero e un sesso che erano la sua ragione. Ma la bambina ignorava il pensiero, vi stava dentro; così le alghe ignorano il mare, gli uccelli il cielo⁵.

All'interno del baule la Massaia esiste *in sé* (prendendo in prestito i termini hegeliani), a prescindere dalla sua realizzazione nel mondo (all'interno del quale, per altro, si orienta a modo suo: «La bambina non ignorava. Ignorava però il modo della nascita, forse ignorava addirittura che gli uomini nascono. Sapeva soltanto e voleva in modo sicuro la loro morte. Lei anzi chiamava arrivare o nascere, a seconda, il morire»⁶). L'oggettivazione della protagonista avviene attraverso la mediazione della madre, che non è in grado di concepire sua figlia al di qua della sua compartecipazione sociale. Così la bambina «si esaminò e s'accorse che di tutte le cose, tutte, poteva indicare il dolore, l'angoscia suprema, e dire il modo della disperazione, il suono del pianto: non della nascita. Allora con lentezza si alzò dal baule»⁷. L'oggettivazione, ovvero la nascita sociale della bambina, significa e comporta l'intromissione in un tessuto di relazioni che sancisce, una volta per tutte, l'illibertà personale. Così la bambina, dicendo "mamma" (parola attraverso la quale s'informa la prima, fondante, relazione con il mondo esterno) conosce il dolore necessario dell'esistenza: «"Mamma" disse la fanciulla con pena grave "perché fa questo dolore, dire 'mamma'? se uno lo dice davvero, perché ne ha bisogno, non per abitudine?"»⁸.

Successivamente, la Massaia si sposa (con uno zio alla lontana, altoborghese e più anziano) e inizia ad abitare lo spazio sociale. Inizialmente si sforza di coniugare la vocazione all'autodeterminazione individuale con la responsabilità, di natura storico-sociale, che il mondo esterno le impone. Durante questa seconda fase la protagonista si riduce in modo progressivo alle funzioni di moglie e massaia, fino all'annullamento completo. La terza e ultima fase è infatti segnata dall'annichilimento identitario, in virtù del quale, anche da morta, la Massaia si dedica in modo esclusivo alla pulizia della propria tomba:

⁵ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia* cit., p. 6.

⁶ Ivi, p. 9.

⁷ Ivi, p. 12.

⁸ Ivi, p. 13.

A volte si mette a parlare con qualche vicina che abbia anche lei finito di rassettare la tomba al marito. Sono sempre gli stessi discorsi. «Ah, signora mia» sospirano in coro, «non si finisce mai. In una tomba c'è sempre tanto da fare». «E ringraziare Dio che sono sola con mio marito» dice la Massaia, «se avessimo bambini»⁹.

In quest'ottica, dunque, il dato reale che origina dalla condizione di essere donna implica un obbligo insieme biologico e sociale che atrofizza l'identità della protagonista. L'annichilimento identitario, quindi la significazione negativa del processo di formazione, fa sistema con l'articolazione complessiva del romanzo. Si notano in particolare due meccanismi narrativi in occorrenza dei quali il racconto porta alle estreme conseguenze il «contenuto radicalmente negativo»¹⁰ della realtà.

Anzitutto, il cedimento progressivo della Massaia è strettamente connesso al depotenziamento della sovradeterminazione fantastica, che è pienamente produttiva nella prima parte del racconto (quando la bambina gode ancora della condizione di preesistenza, comunione col mondo e adesione al sé). Esemplificativa è, in tal senso, la rappresentazione della prima notte di nozze:

Compiute le nozze che la ragazza subì in una esaltazione di dolore (e fu l'ultima sua illuminata sofferenza) subito si addormentò e fece il suo primo sogno di donna. Furono ancora le ragnatele, ma stracciate e piccole e piene di polvere. «Quante sono» pensava la donna, «e sono sporche. Un bucato di tele di ragno da fare. In ogni casa ce ne sono, ma ancora più piccole, negli angoli.» E a loro, forte, poiché già impallidivano e si ritraevano: «Tornerete?»¹¹.

Si nota che il «primo sogno di donna» della massaia reifica in toto il contenuto spaventoso del suo incubo ricorrente (quello, appunto, delle grosse tele di ragno che rischiano di soffocarla), segno che la sovradeterminazione fantastico-immaginifica della realtà ha perso la sua cifra caratterizzante, ossia la trascendenza. Il racconto prosegue:

Non ebbe risposta e si svegliò con il cervello ancora tutto addolorato dallo strappo subito poco prima, la carne gonfia e battuta. Si mise a guardare intorno per la camera che l'alba veniva sbiancando. Vide gli oggetti, l'aria, se stessa, come non aveva mai veduto. Aveva lo strazio delle cose nei polpastrelli; si buttò giù dal letto

⁹ Ivi, p. 265.

¹⁰ B. MANETTI, *Le molteplici declinazioni del fantastico di una «Massaia»*, in G. CALTAGIRONE, S. MAXIA (a cura di), «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006), AM&D, Cagliari 2008, p. 593.

¹¹ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia* cit., p. 49.

senza pietà per i suoi fianchi martoriati, tanto più grave della propria le sembrava la tortura di quanto la circondava¹².

«La realtà si è impossessata del sogno»¹³, e l'atto sessuale sancisce l'ingresso della Massaia nello spazio degli oggetti piegati e costretti. Il dolore non ha l'espressione tragica e purulenta pensata dalla protagonista bambina (che fantasticava di medicare le piaghe del cielo con le proprie mani), ma ha la forma asettica e banale della quotidianità (come la soglia di marmo, che la massaia accarezza compassionevole, pensando al «taglio che aveva subito la materia»¹⁴).

Un altro aspetto, connesso alla declinazione del fantastico, corrisponde alla connotazione romanzesca del racconto. *Nascita e morte della massaia* può infatti dirsi romanzesco nella misura in cui la rappresentazione è prettamente narrativa (basata cioè sui personaggi e sulle loro azioni), l'intreccio è composito, gli episodi si avvicendano con ritmo sostenuto (e con ricca alternanza di spazi esterni-interni), la progressione temporale è rapida e lineare¹⁵. Tuttavia, il piano del fallimento informa lo statuto romanzesco in senso privativo (similmente, il fantastico subisce la riduzione al dato referenziale); vale a dire che l'intreccio si gioca sull'impostazione di svolte narrative ad alto tasso romanzesco il cui potenziale diegetico, nel corso della vicenda, è lasciato in sospeso e, infine, scartato del tutto. L'esempio più significativo coincide con la presenza di una polveriera. La Massaia scopre che il marito, durante la guerra, ha concesso all'esercito lo stanziamento di una polveriera sul proprio terreno, nei pressi della casa. La protagonista pensa quindi: «Se la polveriera scoppia, addio villa, addio Araceli [il maggiordomo], addio Leonardo giardiniere, addio esercito di pallide larve in livrea che saltano in aria. Sono libera»¹⁶. Il riferimento all'esplosione crea un'aspettativa narrativa relativa alla possibilità di un finale positivo (tragico, ma positivo), in accordo all'idea che un'eroina, dopo rinunce e sfide epiche, riesca infine a conquistare la propria libertà. Tuttavia, il discorso intorno alla polveriera è accantonato, e la defezione può spingere il lettore a incolpare il narratore di aver creato una falla nella progressione diegetica. L'ipotesi dell'errore è però smentita nell'*Epilogo* del romanzo, in cui si legge:

¹² *Ibidem*.

¹³ B. MANETTI, *Le molteplici declinazioni del fantastico di una «Massaia»* cit., p. 598.

¹⁴ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia* cit., p. 50.

¹⁵ Si consideri inoltre che il racconto ha una struttura composita: sulla base narrativa s'innestano infatti forme e generi rappresentativi diversi. Vale a dire che alcune scene sono costruite come *pièce* teatrali. Un esempio è fornito dal capitolo V, in cui la prima cena organizzata dalla Massaia poco dopo il matrimonio (in occasione della quale la protagonista si presenta in società nella veste di moglie e padrona di casa) ha la forma e l'andamento del dramma. Altrove il racconto ha i modi del diario: la prima parte del capitolo VI contiene il diario della Massaia, articolato in *Memorie prime* e *Memorie seconde* (ivi, pp. 112-130).

¹⁶ Ivi, p. 179.

Molti anni sono passati, ma la fama della dama previdente e benefica persiste tuttora che la sua città, grazie alle guerre, è diventata un importante centro industriale, che la tenuta dei templi votivi alla pace innalzativi negli ultimi anni è quasi al tutto scomparsa (la polveriera non è ancora scoppiata) e che quanti la conobbero sono morti o dispersi¹⁷.

L'indicazione tra parentesi è rivolta al lettore, che a quel punto (la storia è finita e non può accadere più nulla che salvi la Massaia dal fallimento) ha smesso di pensare alla polveriera. Eppure, il riferimento alla possibilità ignorata dice dell'inevitabilità del destino vissuto dalla protagonista e, insieme, dell'inutilità (non della dimenticanza o dell'inesistenza) del principio di speranza e liberazione che la polveriera ha introdotto nel racconto.

Dunque, la reificazione del fantastico e l'abdicazione al romanzesco costituiscono due canali tramite i quali il fallimento della letteratura si fa palese. In particolare, la riconfigurazione del racconto attraverso l'annullamento delle aspettative narrative e la riduzione dei movimenti che sovra-determinano la realtà ha l'effetto di acuire lo spaesamento del lettore e, insieme, di sollecitare la comprensione critica della vicenda. La regressione della protagonista finisce infatti per coincidere con l'annullamento del valore costruttivo del racconto. In questo senso, il lettore sperimenta in prima persona, per mezzo dell'esperienza di lettura, la fallacia del principio di controllo e previsione in virtù del quale la Massaia s'illude di poter gestire la propria formazione.

L'interferenza del dato di realtà e l'effetto destrutturante che ne deriva nei circuiti della rappresentazione si realizzano inoltre nello spazio dell'istanza narrativa, ossia, per dirla con Genette, nello spazio delle determinazioni dipendenti dal mondo in cui la narrazione si trova implicata nel racconto¹⁸.

La voce narrante è esterna e ulteriore¹⁹, ha accesso illimitato alla vicenda della Massaia e si mantiene «conversevole celebrale e distante»²⁰. Marca la propria presenza nel testo, esplicitando la funzione di regia e selezione narrativa («Ma tutto questo non c'entra; in questo racconto non c'è posto per le idee generali»²¹; o: «Ma il pomeriggio avanzava, si fa tardi: dirigiamoci alla cucina»²²) e tende inoltre a esprimere le sue opinioni, indirizzandole all'at-

¹⁷ Ivi, pp. 263-264.

¹⁸ G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, trad. it. di L. Zecchi, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 79.

¹⁹ Ossia: la narrazione ha statuto extra- ed eterodiegetico.

²⁰ E. GAMBARO nella *Nota al testo* in P. MASINO, *Nascita e morte della massaia*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 228.

²¹ P. MASINO, *Nascita e morte della massaia* cit., p. 13.

²² Ivi, p. 201.

tenzione del lettore: «I discorsi dei giovanetti non erano invero più intelligenti, ma le ragazze, chi sa perché, li trovavano più dilettevoli. Anche io ho sentito parecchi di quei discorsi e non mi è mai riuscito cavarne un senso»²³. Altrove assume un tono apertamente critico:

La madre [della Massaia] ignorava molte altre nozioni comuni al genere umano e perfino quella istintiva per cui più i figli ci sembrano disutili nel mondo più siamo disposti ad aiutarli. Il che è molto nocivo alla restante umanità. Ma padri e madri s'infischiano della restante umanità [...] onde il mondo è quasi interamente composto d'inetti ed egoisti²⁴.

Sulla base di questa caratterizzazione, che si mantiene fissa lungo il corso del romanzo, si registra una differenza relativa ai rapporti tra narratore e Massaia. Nello specifico, l'annichilimento della protagonista determina il riassetto della focalizzazione narrativa. Significa, cioè, che la voce narrante privilegia i movimenti di avvicinamento empatico fintanto che la protagonista lotta per salvare la propria identità dagli esiti definitivi dell'annullamento, e tende invece a selezionare i modi dell'oggettivazione ironica via via che la Massaia cede all'azzeramento identitario²⁵. Significativo, a questo proposito, è il confronto tra due momenti che si collocano agli antipodi del racconto. Si veda un passo tratto dalle prime pagine del romanzo:

La bambina si sentiva esultare di una procellosa compassione, voleva a tutti i costi lebbroso il cielo per poter dimostrare che avrebbe messe le mani in quelle piaghe senza disgusto. Come sarà il sangue del cielo? Poiché certamente anche l'atmosfera ha un'essenza che deve gemere come gli alberi la linfa, gli animali il seme, i fiori il profumo, le donne il sangue²⁶.

²³ Ivi, p. 27.

²⁴ Ivi, p. 14.

²⁵ Il cambiamento che sta alla base della rottura dell'empatia corrisponde all'appiattimento concettuale ed esistenziale della Massaia, ed è illustrato nel capitolo VI, nelle *Memorie prime* e *Memorie seconde* (significativo che la Massaia le chiami *Memorie*, quando si tratta di un diario: «Che cosa scriverò? Eppure un diario va scritto ogni giorno»). In questo senso, la distanza temporale necessaria a scrivere delle memorie dice dello sguardo postumo, e profetico, che la Massaia rivolge a sé stessa. All'inizio delle *Memorie prime* la Massaia è ancora in grado di parlare «a modo suo», riflettere sulla propria condizione: «Ora io mi domando: "È lecito? Se voglio morire, può un pensiero casalingo distrarmi dalla suprema delle azioni? E perché può? Quale Dio ha regalato alle inezie un peso tanto grande da trattenermi qua o là, dove tu non vuoi essere, come le parole che in se stesse non esistono e si trascinano dietro forze tenaci? Dove è la zona in cui sgombero e morte si equivalgono, amore e cucina si fronteggiano?"» (ivi, p. 119). Dopo di che il pensiero si appiattisce sui resoconti mondani e sulle questioni casalinghe. L'ultimo lampo di consapevolezza, che è anche constatazione della disfatta, è l'esclamazione che chiude le *Memorie seconde*: «21 Giugno – Accidenti» (ivi, p. 130).

²⁶ Ivi, p. 10.

In questo caso, il racconto a carico del narratore non è distinto dal pensiero della bambina, né graficamente (tramite l'uso di virgolette), né stilisticamente. L'uso del discorso diretto libero segna l'empatia e l'adesione prospettica tra voce narrante e protagonista all'insegna di un pensiero qualitativamente diverso (più alto: che non conosce ancora i limiti dell'oggettivazione sociale) rispetto a quello che contraddistingue gli altri personaggi.

Alla fine del romanzo, invece, l'empatia viene meno e l'istanza narrativa si riorganizza in funzione della coincidenza tra la Massaia e il resto del mondo diegetico (poiché non sussiste più una distinzione qualitativa tra i personaggi). Si veda il passo in cui la Massaia si è accorta che la ragazza (ossia la rappresentazione del suo rimosso) è scappata:

Poggiata la fronte al muro guardava fisso i grani della calce muoversi lentissimi, spostarsi, unirsi, cadere, e mentre cadono fanno un tonfo fioco, remoto, quel tonfo, quegli anni infantili che a uno a uno si sono staccati e caduti come i veli di una cipolla. (Ibsen.) E a un tratto ella pensa: «Come le foglie del carciofo». Allora le suore la videro di colpo, violenta, staccarsi dal muro, correre al telefono interno e chiamare il cuoco...²⁷.

Il pensiero che associa i grani della calce al passato perduto dell'infanzia, così come il riferimento a Ibsen, sono della voce narrante. La reazione immediatamente successiva della protagonista mostra come la stessa visione abbia condotto il narratore a citare Ibsen, e la Massaia a pensare al cuoco e al suo modo di trattare i carciofi. Il fatto che la distinzione sia definitiva e la mediazione impossibile è evidenziato dall'uso della parentesi, che separa in modo ancor più netto il piano della voce narrante dal percorso mentale della protagonista.

Le logiche narrative evidenziate – la significazione negativa del processo di formazione, il carattere referenziale della trasfigurazione fantastica, la derubricazione delle svolte romanzesche e il riassetto della focalizzazione narrativa – consentono di registrare il funzionamento regressivo e conoscitivamente negativo del romanzo. *Nascita e morte della massaia* testimonia dunque del fallimento della letteratura, del fantastico e delle loro potenzialità conoscitive per effetto di una realtà, ineludibile e reificante, che consta della doppia tragedia (senza catarsi) di essere al mondo e di esserci in quanto donna.

²⁷ Ivi, p. 190.

RODOLFO SACCHETTINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

LA GUERRA DEI MONDI E I FIGLI DI MEDEA.
LO SHOCK MEDIATICO TRA FINZIONI E FATTI

*Nella comunicazione mass-mediatica è accaduto che, in alcuni precisi momenti dell'evoluzione tecnologica, il binomio "fatti e finzioni" fosse provocatoriamente ribalto. L'effetto suscitato dalla messa in onda di opere totalmente finzionali, ma camuffate per reali, doveva coagularsi immediatamente in reazioni clamorose, concrete e tangibili. Con questo intervento si vogliono prendere in esame due casi eclatanti. Il primo è il radiodramma *The War of the Worlds*, adattamento dell'omonimo romanzo di fantascienza di Herbert Wells, trasmesso dalla Mercury Theatre di Orson Welles il 30 ottobre 1938. Il secondo è il teledramma *I figli di Medea* di Vladimiro Cajoli, in onda il 9 giugno 1959 sul Programma Nazionale. In entrambe le opere le normali trasmissioni vengono interrotte per informare il pubblico di notizie sconvolgenti: l'arrivo degli alieni nel primo caso e il rapimento di un bambino nel secondo. Quali obiettivi si vogliono raggiungere? Quali forme e quali testi vengono utilizzati?*

Nella comunicazione massmediatica è accaduto che, in alcuni precisi momenti dell'evoluzione tecnologica, il binomio "fatti e finzioni", preso a titolo da questo Convegno Mod, fosse provocatoriamente ribaltato. L'effetto suscitato dalla messa in onda di opere totalmente finzionali, ma camuffate per reali, doveva coagularsi immediatamente in reazioni concrete, tangibili e a volte clamorose. Il più grande scherzo dello scorso secolo va in onda sulla CBS¹ non a caso la vigilia di Halloween del 1938. Orson Welles, allora solo ventitreenne, nel ciclo settimanale del Mercury Theatre on the Air reinterpreta grandi classici della letteratura e del teatro. Dopo aver provocato il pubblico con la messa in onda del *Giulio Cesare* di William Shakespeare ambientato nell'Italia fascista, adatta alla radio, con Howard Koch, il noto

¹ Columbia Broadcasting System.

romanzo *La guerra dei mondi* di Herbert G. Wells (pubblicato nel 1897). Il radio play (o radiodramma) è costruito esattamente come un normale programma musicale². La trasmissione viene però interrotta da bollettino dell'*Intercontinental Radio News* che comunica la rivelazione di anomale esplosioni di gas incandescente provenienti da Marte e dirette sulla terra a enorme velocità. Le interruzioni si fanno progressivamente più concitate, fino a diventare un'allarmata radiocronaca. L'inviato Carl Philipps descrive in diretta il primo passo che compie il Marziano sulla terra, con la medesima eccitazione, ma opposto sentimento, della cronaca di Tito Stagno e Ruggero Orlando dello sbarco sulla luna di trent'anni dopo (20 luglio 1969), punto di svolta nella comunicazione televisiva: vera maratona non stop e prima volta che in Italia lo scettro dell'informazione viene brandito dalla televisione.

Il pubblico americano, nei mesi immediatamente precedenti alla messa in onda del *La guerra dei mondi*, si stava abituando alle frequenti interruzioni delle trasmissioni radiofoniche per la diffusione degli angoscianti bollettini provenienti dall'Europa: l'annessione dell'Austria da parte della Germania Nazista, la Conferenza di Monaco, l'annessione della regione dei Sudeti della Cecoslovacchia... L'interruzione di una trasmissione alla radio, unico mezzo di comunicazione di massa che in diretta, prima dell'avvento della televisione, aveva il compito di informare il proprio pubblico, oltre che di intrattenerlo e di educarlo, era giustificata esclusivamente dal manifestarsi di un fatto straordinario, eclatante e certamente non beneaugurale. La prima interruzione delle trasmissioni era avvenuta in America nel 1932 quando improvvisamente era scomparso il figlio di Charles Augustus Lindbergh, autore dell'eroica trasvolata atlantica. Le centocinquanta ore di diretta non stop, con inviati sparsi per alberghi, ristoranti, negozi, strade, si era conclusa con il ritrovamento del corpo senza vita del bambino. Per la prima volta milioni di persone si erano commosse nello stesso momento, con un senso inedito di comunità, per estensione e capillare penetrazione³.

Lo shock mediatico è provocato da un eccesso di realtà dovuto a una catastrofe, una guerra, un pericolo imminente capace di sconvolgere le rigide griglie del palinsesto radiofonico e il ritmico fluire delle onde nell'etere. È la radio il medium che rapidamente sta ottenendo non solo il maggior consenso degli ascoltatori, ma anche la maggiore fiducia. Non è un caso che in

² Si veda *La guerra dei mondi: libero adattamento radiofonico dal racconto War of the Worlds di H.G. Wells/O. Welles*, prefazione di F. Pivano, nota di M. Wolf, Baskerville, Bologna 2001; H.G. WELLS, O. WELLES, *W W W W: Wars of World of Wells and Welles*, con due saggi di M. Ciardi e E. Menduni, Tessere, Firenze 2018.

³ A. BRAD SCHWARTZ, *Broadcast Hysteria. Orson Welles's War of the Worlds and the Art of Fake News*, Hill & Wang, New York 2015.

Italia, così come in molti paesi del mondo, in quegli anni sia proverbiale l'espressione "l'ha detto la radio", come attestazione di veridicità. Di queste potenzialità sono consapevoli fin dalle origini gli autori radiofonici tanto che negli anni Venti e Trenta sono numerosi gli episodi di radiodrammi, cioè di opere pensate appositamente per la messa in onda, che scelgono di costruire narrazioni che hanno la radio come forma e tema del racconto⁴. Il problema più grande è creare un pubblico. Dietro agli apparecchi potrebbe anche non esserci nessuno. Ecco che una delle prime strategie narrative per provocare una partecipazione diretta dell'ascoltatore è la costruzione di storie di paura che possano indurre il pubblico a manifestare la propria presenza, soprattutto inviando lettere o anche telefonando alle sedi radiofoniche. *La guerra dei mondi* di Orson Welles non va inteso come caso singolare ed eccentrico, piuttosto è da considerare come l'episodio più riuscito di innumerevoli tentativi precedenti risalenti ai primissimi anni. Valga ad esempio la prova generale del primo radiodramma francese *Maremoto* che viene interrotta dal Ministero della Marina perché subissato di telefonate da ascoltatori impauriti. Andrà in onda per intero solo tredici anni dopo⁵.

Negli Stati Uniti del 1938 i tempi sono maturi, le tecniche adeguate, i talenti sopraffini: ingredienti necessari per far scoppiare la tempesta perfetta. Secondo Hadley Cantril, autore di *The invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic*, pietra miliare sugli studi della comunicazione, pubblicato nel 1940, all'indomani della messa in onda, la reazione suscitata dal radiodramma provocò una isteria di massa⁶. Dei sei milioni all'ascolto ben

⁴ D'altronde la radio per tutti gli anni Venti e Trenta è anche una scatola magica per gli ascoltatori, non di rado ipnotizzati dalla capacità di trasmettere voci provenienti da luoghi lontani, dissociandole dal corpo. Questi ingredienti risultano perfetti per sperimentare il genere del radiodramma, ancora ai suoi primordi, e ancora alla ricerca di una sua forma specifica. Si rimanda a R. SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, San Miniato (PI) 2011.

⁵ «In Francia Pierre Cusy e Gabriel Germinet nel 1924 avevano mandato in onda, senza annunci preparatori, uno spezzone del radiodramma *Maremoto*, come prova generale: una grande imbarcazione si trova di notte alla deriva, in mezzo all'Oceano Atlantico in tempesta; si sentono messaggi e richieste d'aiuto, come se la radio avesse intercettato i segnali lanciati nell'etere. Il Ministero della Marina bloccò la trasmissione, per le centinaia di telefonate arrivate da ascoltatori impauriti. Il primo radiodramma francese andrà in onda per la prima volta in Inghilterra e trasmesso da Radio Paris soltanto tredici anni dopo. Anche in Italia uno dei primissimi radiodrammi, *Il bimbo sulla nave!* di Vittorio Campi (1927), giocava con l'effetto di realtà, suscitato anche in questo caso da un radiofonista che riceve i messaggi di aiuto di una famiglia a bordo di una nave in mezzo all'Oceano Atlantico con il figlioletto che si è improvvisamente ammalato. In questo caso però la tensione si scioglie quando il dottore sempre tramite radio comprende che si tratta di morbillo e spiega nel dettaglio le accortezze da avere per salvare il bambino» (R. SACCHETTINI, *Scrittori alla radio*, FUP, Firenze 2018, p. 50).

⁶ H. CANTRIL, *The invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic*, Princeton University Press, Princeton 1940.

due milioni credettero che gli alieni fossero realmente sbarcati sulla terra e fosse scoppiata la guerra. Con la fine del mondo alle porte molti americani si rifugiarono a pregare in chiesa e si riversano per le strade. *La guerra dei mondi* è considerata la prima fake news dell'era moderna, diventando il metro di paragone per ogni altro tentativo successivo di ingannare il pubblico spacciando la finzione per realtà. Lo scherzo di Orson Welles consisteva nel sostituire al fatto, all'accadimento, all'eccesso di realtà, una notizia clamorosamente incredibile, la più inimmaginabile, l'attacco dei marziani al pianeta terra. Cosa può accadere al dispositivo mediale ritenuto più affidabile e credibile se lo si usa al contrario, cioè se la trasmissione radiofonica venga esibita in tutte le sue caratteristiche principali e potenzialità (inviato speciale, radiocronaca, rumoristica...), ma riempita di finzione? La finzione sembra fungere da moltiplicatore emotivo e la radio, con la sua capacità di rivolgersi direttamente a ogni singolo ascoltatore, produce una sorta di contagio di massa. Lo spavento si trasforma in paura, la paura in isteria di massa. In realtà secondo il più recente studio, basato sul recupero 1.400 lettere spedite alla CBS da ascoltatori del radiodramma, il mito del *La guerra dei mondi* andrebbe seriamente ridimensionato. Addirittura, secondo A. Brad Schwartz, la vera fake news sarebbe proprio quella dei quotidiani che imbastiscono una campagna denigratoria per screditare il medium radiofonico, in una guerra per accaparrarsi gli introiti pubblicitari.

Venti anni dopo, martedì 9 giugno 1959⁷, i marziani sbarcano in Italia, come recita il titolo di un lungo articolo di Achille Campanile, pubblicato su «L'Europeo». Non sono tripodali alieni che viaggiano sulle onde dell'etere, ma hanno volti comuni imprigionati nel piccolo schermo. Sul Programma Nazionale va in onda *I figli di Medea* di Vladimiro Cajoli⁸, regia di Anton Giulio Majano, vincitore del Concorso indetto dalla Rai per originale televisivo, cioè per prodotti che fossero nuovi, pensati appositamente per la televisione, più liberi e articolati del teatro, meno sofisticati, sul piano delle riprese e del montaggio, del cinema⁹.

La "signorina buonasera" Nicoletta Orsomando annuncia, come di consueto, il programma serale, spiegando l'antefatto narrativo del mito e anticipando la chiave di lettura della nuova versione di Cajoli che indugia più sulla nascita dell'amore che non sul delitto, riferendosi soprattutto

⁷ Alida Valli appare nella copertina del «Radiocorriere», (1959), n. 23.

⁸ «Radiocorriere», 1959, 43, p. 5. Cajoli negli anni Sessanta collaborerà più volte con la radio (tra i suoi radiodrammi si ricordano *La città piccina*, 1962, e *In un'antica parte del mondo*, 1963) e con la televisione (tra i suoi originali *Qualcuno è solo*, 1965).

⁹ Il primo concorso era stato vinto, tra cento copioni arrivati, da *I nostri figli* di Ginetta Ortona per le opere drammatiche e *Casa, dolce casa* di Beppe Costa e Galeazzo Benti per le opere comiche. Il secondo concorso, a cui arrivano ben 435 copioni, si era chiuso il 30 novembre 1958.

all'opera di Apollonio Rodio. Bassorilievi di soldati con grandi scudi, statue classiche di donne togate e colonne doriche in cartapesta costituiscono il set della prima scena, come un peplum in miniatura: un bambino, Eros, gioca a dadi, mentre gli si avvicina Afrodite (Rita Savagnone). I toni sono quelli della parodia della classicità. Il bambino è impertinente, la recitazione suona un po' enfatica. Poi entra Medea (Alida Valli per la prima volta in televisione) e il clima, per l'ingresso di un sottofondo musicale, si fa più drammatico. Potrebbe comunque sembrare una normale trasmissione di teleteatro, nel 1959 ancora rigorosamente mandata in onda in diretta, molto simile a uno spettacolo teatrale. Però ci sono alcuni dettagli che destabilizzano la visione¹⁰. Quando inizia a parlare l'annunciatrice le prime due frasi sono poco comprensibili, perché il microfono non è settato in maniera corretta. Durante la breve presentazione si sente in lontananza il rumore forse di una sedia spostata o di una porta che si chiude. Durante il dialogo dell'impertinente Eros, Afrodite tiene lo sguardo crucciato e poi gli scappa un sorriso, con una fugace occhiata alla macchina da presa, come se cercasse complicità non nello spettatore che la guarda sullo schermo, ma forse nel regista che la segue accanto alla telecamera. Piccole spie incongruenti al flusso della finzione, che servono a rimarcare la natura televisiva della trasmissione e a sottolineare le imperfezioni tipiche della diretta. Nella seconda scena le imperfezioni assumono momentaneamente i contorni dell'incidente tecnico, perché si sente addirittura la voce fuoricampo di uno uomo, presumibilmente il regista, che mormora «coraggio, coraggio...», mentre Medea scoppia in lacrime, fino a che non appare il cartello fatidico: «La trasmissione sarà ripresa il più presto possibile». Ritorna così l'annunciatrice spiegando che è stato richiesto l'aiuto immediato della televisione per un fatto gravissimo e dando la parola a un funzionario di polizia e a uno psichiatra, convocati appositamente negli uffici della televisione. Lo shock mediatico è provocato dalla notizia che il famoso attore Enrico Maria Salerno abbia rapito e nascosto il figlio, gravemente malato e bisognoso di cure continue, avuto con Alida Valli (notizia alquanto inverosimile, perché nessun giornale scandalistico aveva riportato la loro relazione, però erano note le virtù amatorie di Salerno). I telespettatori sono sollecitati a fornire indicazioni utili telefonando al 696. E le telefonate, come riportano gli articoli sui quotidiani dei giorni successivi, non si fanno attendere, creando anche un certo disagio, perché il 696 è il numero dell'Ospedale delle Molinette di Torino.

¹⁰ Un'analisi della trasmissione è stata fatta da Giorgio Vasta in occasione del convegno *Crescere nell'assurdo* organizzato da Altre Velocità a Bologna il 14 maggio 2016.

Che ci fosse l'obiettivo di creare un cortocircuito tra finzione e realtà lo si capisce, oltre che da questa struttura ben congegnata e molto credibile nel sorprendere lo spettatore, anche dal fatto che il «Radiocorriere» dedica la sua copertina ad Alida Valli, per la prima volta impegnata in un originale televisivo, ma nell'articolo dedicato a *I figli di Medea*, a differenza dello stile consueto sempre molto attento a fornire dettagli sulla trama delle storie raccontate, talvolta anticipandone pure la conclusione, qua non si fa cenno di nulla, se non del tema: «genere nascente, ma tema perenne... e con un riferimento classico cui, forse l'autore – insegnante – chiede la protezione nel suo debutto televisivo»¹¹.

A quel punto il collegamento si sposta in un caffè dove si trova lo stesso Salerno, che era andato proprio lì a seguire la trasmissione televisiva e che pronuncia davanti alle telecamere il suo atto d'accusa contro la madre, colpevole di trascurare il figlio: «io pretesi che lei cambiasse vita, per allevare degnamente i figli [...] Se non fosse stato malato, non avresti esitato a coinvolgere il figlio per fare uno dei figli di Medea!» esclama, con richiamo macabro, rivolgendosi ad Alida Valli, ancora in costume, ma senza parrucca, che appare come imprigionata dentro il piccolo schermo. Poco dopo il figlio viene ritrovato, ma Salerno, adesso con in mano una pistola, continua con il suo monologo esasperato questa volta attaccando il sistema mediatico, in particolare la nascente televisione:

Alida, non lo vedi siamo diventati uno strumento di corruzione? Ritiriamoci! [...] Tutti i giorni compravo un giornale e senza nemmeno aprirlo lo bruciavo. E tutti mi guardavano e mi chiedevano, perché? Protesta politica? No, morale. [...] La televisione arriva dappertutto, non allunga la vita, ma la allarga e ci mette dentro tante cosette che prima non c'erano. [...] Chi ci pensa alla libertà dei poveri di spirito che diventano schiavi dell'informazione. [...] Basta un titolo su quattro colonne per far scoppiare un'epidemia psichica. La notizia? Non il cane che morde l'uomo, ma l'uomo che morde il cane. Diffondete questa notizia e vedrete che domani cento uomini morderanno i cani [...] Il problema sono i consigli di amministrazione che non vogliono rinunciare ai dividendi. Salviamo la libertà. Salviamo i figli di Medea.

Con *I figli di Medea* arriva improvviso nella televisione pedagogica del 1959, che da poco ha appena festeggiato il milionesimo abbonato, un attacco esasperato alla nascente società dello spettacolo. Un'impostazione morale, a tratti moralistica, che ha i toni del monologo del pazzo. Lo psichiatra, una volta che Salerno è stato disarmato dalla polizia, rivolgendosi al pubblico, non riesce a trarre le conclusioni, è lui stesso frastornato: «l'ampiezza della

¹¹ «Radiocorriere», (1959), n. 23, p. 34.

protesta ne svela l'origine patologica [...] è possibile che guarisca? È possibile guarire la società, liberarla dai pericoli che avete sentito or ora...? [...] Ognuno di voi deve giudicare da sé questa vicenda secondo un'opinione anche religiosa nell'anima di ognuno».

Leggere questi due episodi assieme permette di trarre alcune provvisorie considerazioni¹². Con *La guerra dei mondi* la radio si presenta come medium reale e credibile e viene interrotta da un fatto clamorosamente falso, che però è trattato e preso per vero. Pubblico credulone, manipolato? Con *I figli di Medea* il procedimento è differente, la finzione è interrotta da un fatto verosimile. Le funzioni normali della televisione, programmare la fiction e comunicare notizie vere mentre si stanno svolgendo, sono rispettate. Campanile riporta alcune reazioni raccolte da altri giornali: le linee dell'ospedale delle Molinette di Torino bloccate per tre ore da gente che telefonava in panico, senza sapere cosa dire, un giovane è addirittura piombato agli studi televisivi di via Teulada a bordo d'una motoretta, deciso a disarmare Salerno (un coraggioso o un pazzo?), perfino dei funzionari della TV, evidentemente ignari del programma, si sono precipitati negli studi per offrire il loro aiuto. Pubblico credulone? Al contrario, ribadisce Campanile, è uno scherzo di pessimo gusto e assai pericoloso: «se un vigile per ischerzo volesse fermare il traffico per qualche minuto» perché non gli dovrei credere? Non si tratta di entrare in casa e dire: «La nonna è partita con un razzo per la Luna, ma la nonna è caduta per le scale e s'è rotta una gamba. Non c'è ragione di credere a uno scherzo».

La natura meta-radiofonica opera come macchina della verità, la massima finzione viene triturrata e restituita come fatto verosimile. L'espedito meta-televisivo è differente. C'è un riferimento innanzitutto al teatro, dalle operazioni di Pirandello (*Quaderni di Serafino Gubbio, i Sei personaggi...*), alle opere di Diego Fabbri, in particolare *Trasmissione interrotta* (nato per la radio e poi, pochi anni dopo adattato alla tv) e *Processo a Gesù*. C'è un gioco di rimandi tra "i figli di Medea" del mito, il concreto "figlio" della coppia e i metaforici figli di Medea, cioè il futuro da salvare. La televisione si trasforma in specchio del pubblico. I due divi vengono ritratti come persone

¹² La radio viaggiando nell'etere e avvalendosi di un linguaggio privo di immagini può permettersi di «uccidere lo spazio», come dicevano i futuristi: le sue narrazioni non a caso affrontano spazi sterminati o addirittura creature extraterrestri. Lo spazio di ricezione dell'ascoltatore è sempre interiore. La televisione, alle sue origini, sembra fortemente connotata dallo studio di trasmissione (cioè da un set che è sempre artificiale, finto e fortemente legato alla derivazione teatrale) e dal caffè o dall'abitazione domestica, cioè i luoghi dove la televisione viene fruita in famiglia o in gruppo. In maniera opposta perciò i conflitti esterni, di portata mondiale, addirittura extraterrestre, con la radio entrano nello spazio privato, con la televisione i conflitti privati, cioè familiari, vengono diffusi alla massa esterna.

comuni, disperate, travolte dall'essere sempre personaggi famosi. La televisione, concentrandosi sui volti in primo piano, sembra cercare di oltrepassare le apparenze e di scovare l'interiorità. Ciò che viene criticato, il potere morboso dei media di spettacolarizzare la vita privata delle persone celebri, è esattamente quello che sta accadendo in diretta. Un ritorno continuo alla superficie dello schermo e pare non ci sia soluzione. Salerno e Valli non vengono semplicemente ripresi dalle telecamere, ma appaiono come catturati e letteralmente imprigionati nel piccolo schermo. Il tentativo ardito, confuso e a tratti pericoloso di Cajoli e Majano pare simbolicamente un battesimo della televisione e prefigurare un destino controverso di ipnotismi di massa e sfiducia, di spettacolarizzazione della realtà e voyeurismi. "L'ha detto la tv" non sarà mai un'espressione rassicurante.

CHIARA SIMONE
(UNIVERZITA KARLOVA)

TURBAMENTI DI REALTÀ. L'EERIE
COME DISPOSITIVO DEL POST-APOCALITTICO
IN *DISSIPATIO H.G.* DI GUIDO MORSELLI

Confrontarsi con Dissipatio H.G., l'ultimo romanzo scritto da Morselli prima del suicidio, significa interrogarsi sulla possibilità di riarticolare il senso dell'apocalisse attorno alla diade presenza/assenza. Si vuole sostenere qui una lettura del romanzo che adoperi la categoria estetica e letteraria di eerie, che mostra la propria pertinenza all'interno dello spazio del post-apocalittico e del distopico. Il concetto di eerie, nell'accezione proposta dal filosofo Mark Fisher, è solo approssimativamente traducibile in italiano come "inquietante"; l'eerie differisce anche dall'Unheimliche freudiano poiché, rispetto ad esso, non si sofferma sullo strano all'interno del familiare, ma su un'assenza laddove dovrebbe esserci qualcosa. Il romanzo di Morselli insiste sull'evaporazione dell'umano (palesata già dal titolo) in un mondo improvvisamente ed inspiegabilmente svuotato dei suoi abitanti a causa di un tipo di catastrofe di cui non viene mai chiarita l'eziologia. La deambulazione in una realtà iperurbanizzata e ipertecnologizzata, rapidamente riconquistata dalla natura, genera interrogativi e congetture, fondamentali per alimentare l'estetica eerie. L'inspiegabilità della catastrofe produce una modalità post-apocalittica sui generis, nella quale il senso di inquietudine non viene mai alleviato da una spiegazione che ripristini l'ordinamento cause – effetti: "il fallimento di presenza" (del protagonista all'interno delle coordinate della propria vita e dell'umanità all'interno del mondo) plasma un senso della Fine ben più perturbante di qualunque evento catastrofico.

1. *Questione di agentività*

Ogni qualvolta ci si provi a confrontare con le voci post-apocalittiche o distopiche della letteratura italiana, emerge dalle pieghe di manuali, saggi e studi il nome dell'*outsider* Guido Morselli. Alla luce dell'attenzione sempre maggiore riservata in accademia a tali modi, si vuole offrire una riflessione

sulla tangenza tra simili modalità letterarie¹ e il permeabile diaframma che tiene distinta fattualità e finzionalità, nonché sui modi in cui l'agentività viene letterarizzata. L'opera matura di Morselli, in particolar modo *Dissipatio H.G.* (1977) sembra essere infatti tesa ad uno scavo deontologizzante volto ad instaurare dei turbamenti dello stato della realtà e della Storia.

È proprio nell'ultimo romanzo scritto da Morselli prima del suicidio che assumono forma letteraria una serie di figurazioni e atmosfere narrative di difficile circoscrizione. Ci troviamo di fronte al romanzo-epilogo di un autore dalla personalità assai solitaria, solipsistica, dotato di una coerentissima visione del mondo sorretta da un pensiero filosofico che abbraccia l'eredità leopardiana e si tiene lontano dal soggettivismo di stampo romantico. *Dissipatio H.G.* è un testo esile di eventi ma potentemente speculativo, al punto che Igor Pelgreffi ha definito il romanzo «[...] quasi senza trama ed anzi organizzato attorno all'enigmatica rarefazione delle coordinate di orientamento canoniche»². Il protagonista anonimo (che coincide con il narratore, offrendoci in tal modo un racconto in presa diretta) è un uomo che ha deciso di suicidarsi nella notte tra l'1 e il 2 giugno di un anno imprecisato, alla soglia dei suoi quarant'anni. Il tentativo di suicidio fallisce per mancanza di volontà, e una volta riemerso dalla grotta nella quale sarebbe dovuto precipitare, il protagonista scopre che l'intero genere umano è scomparso senza lasciare tracce. O meglio: di tracce materiali di presenze umane passate è piena la realtà che l'Ex-uomo o Ultimo Uomo (definizioni dello stesso Morselli) inizia ad attraversare in una circoscritta peregrinazione tra le montagne sulle quali abita e la città di Crisopoli (trasparente allegoria di Zurigo). Il racconto, narrato quasi interamente al tempo presente, è intervallato da continue analessi costituite dai ricordi del protagonista, offrendo una sorta di giustapposizione di fotografie da "prima e dopo": gli stessi luoghi, descritti con minuzia nella pervasività dell'antropico, appaiono adesso identici ma del tutto spopolati. Cosa è successo all'umanità? La domanda perseguita tanto il lettore quanto il protagonista il quale, passati i primi momenti di terrore e di *horror vacui*, inizia a speculare attorno a due questioni: dove sono finiti tutti gli abitanti di Widmad e Crisopoli (e forse dell'intero pianeta)? Cosa giustifica la diversità della propria condizione, cioè la grazia (o la condanna) che gli ha permesso di salvarsi e di non evaporare come tutti gli altri? Le

¹ Si è preferito qui parlare di post-apocalittico e distopico come *modi* letterari trasversali rispetto a differenti tipologie medialti, piuttosto che come *generi*, termine troppo legato alla sfera editoriale e ai fenomeni di mercato.

² I. PELGREFFI, *Dissipatio H.G. di Guido Morselli: fra utopia e distopia*, in G. BRINDISI (a cura di), *Utopie/distopie. Percorsi di critica dell'immaginario politico*, Kaiak Edizioni – youcanprint, Tricase 2015, p. 102.

risposte faticano ad arrivare, e persiste un dubbio tenace sulla consistenza reale degli avvenimenti raccontati. L'umanità è davvero scomparsa, e dunque il romanzo va interpretato come una distopia dell'Ultimo Uomo, o è tutto frutto della mente delirante del solipsistico protagonista? L'assenza di una possibile, utile interpretazione dei fatti ha portato Francesco Muzzioli ad utilizzare per questo romanzo la dicitura di «distopia astratta» o «distopia pulita»³, dal momento che, qualunque sia stato il tipo di apocalisse di cui i lettori possono apprezzare il risultato, ha lasciato il mondo completamente intatto rimuovendo soltanto l'uomo, vero elemento inquinante e nota stonata in un ecosistema che ritrova rapidamente il proprio equilibrio dopo la purificazione dall'umano.

Tra i precedenti delle distopie dell'Ultimo Uomo vale la pena nominare per lo meno il romanzo *The Purple Cloud* (*La nube purpurea*) di Matthew Shiel, pubblicato nel 1901, celebrazione del solipsismo di un superstite di una spedizione polare che, perso tra i ghiacci del Polo Nord, apprende che il resto dell'umanità è stata sterminata da una enorme nube violacea di cianuro. Se la distopia di Shiel è organica e motivata all'origine, la maggiore differenza riscontrabile in *Dissipatio H.G.* è proprio la mancanza di qualunque spiegazione dei fatti, che porta il protagonista e narratore a sempre più fantasiose illazioni.

Si vuole qui provare a dare una diversa lettura di un certo tipo di perturbante che invade chi si confronta con le enigmatiche pagine di questo romanzo. L'assenza di individui in spazi spopolati *che dovrebbero però risultare abitati* genera nei lettori un senso di inquietudine peculiare e inspiegabile, legato alla difficoltà dell'indicare con precisione la sorgente del turbamento o della paura. Cominciamo proprio dall'incipit *in medias res* che, con l'insistenza sul relitto, porta alla luce il problema dell'agentività nei seguenti termini:

Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di più diretto mi rimanga di 'loro'⁴.

E altrove, a titolo esemplificativo:

Crisopoli è vuota. Ordinata, tranquilla, nelle strade, nelle piazze, sui *quais* come in centro, quale doveva essere quella notte, alle 2; ma vuota. Quanti erano? quattrocentomila, quattrocentoventimila. Comunque, erano. [...] Di corpi, sotto la pioggia

³ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano 2021, pp. 111-112.

⁴ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.* cit., p. 9.

di giugno, non c'è traccia a Crisopoli. Rimane ciò che pur essendo corporeo, non era organico. Il minuto lordume delle vie, i biglietti usati del cinema, le scatole vuote di sigarette; rimangono le insegne al neon (e sono accese), i getti d'acqua delle fontane, le auto, in fila sotto i palazzi, nei viali del parco. La Città d'Oro è intatta⁵.

Ma la mia valle, che risalgo, è deserta, le case non hanno luci. Posso spegnere anche le luci dell'auto, non incontrerò nessuno, nessuno dovrà farsi da parte. Non vedrò un viso, non udrò una voce. [...] Dove sono andati. Perché sono andati⁶.

Ci ripenso, e mi giustifico. L'inspiegabile non è l'ignoto, e non è il misterioso, dai quali siamo attratti (forse perché hanno il merito di risiedere a debita distanza da noi)⁷.

Tentavo di realizzare la situazione, più specialmente la mia, senza allarmismo, senza illazioni fantasiose. Questa non è l'Antartide, [...] qualcuno, alla fine, dovrà lasciarsi vedere. Nessuno si è lasciato vedere. [...] Tutto, dai sobborghi al centro, chiuso, silenzioso, vuoto. Tutto a posto e in ordine ma immobile e fuori del tempo, perché è l'uomo che fa il tempo delle cose, e non si vedeva un uomo. Non ne rimaneva uno. [...] La città intatta, appena abbandonata, è già archeologia. Non hanno lasciato un messaggio decifrabile. Hanno lasciato invece tutte le loro cose⁸.

Teklon è l'aeroporto di Crisopoli [...]. Uno dei crocicchi d'Europa, uno scalo di rango intercontinentale. Oggi, però, non è affollato. O piuttosto, è vuoto. Vuoto di gente. Le sale, i corridoi, le biglietterie, la dogana, il deposito bagagli, i bar, il ristorante [...] nessuno⁹.

Gli ordinatori elettronici continuano a funzionare, o quanto meno sono in grado di funzionare, ci siano o non ci siano gli operatori e gli utenti; così imperturbati che, volendo, potrei dialogare con essi, se ciò a sua volta non mi puzasse di teoria (teoria cibernetica). O di science-fiction¹⁰.

Sono a Widmad. A chiedermi se non l'ho sognata, inventata, quest'ansia parentetica di umanità¹¹.

Setacciando la casa di due pastori di sua conoscenza, il Superstite si scopre intento a sperare che questa scomparsa generalizzata possa essere reversibile; tuttavia, c'è posto soltanto per ipotesi più stravaganti:

⁵ Ivi, pp. 11-12.

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ Ivi, p. 17.

⁸ Ivi, p. 35.

⁹ Ivi, p. 40.

¹⁰ Ivi, p. 71.

¹¹ *Ibidem*.

Anche Giovanni e Federica sono stati presi nel sonno: le coltri del grande letto matrimoniale ancora composte, tese sulle persone che non ci sono più. C'è l'incavo che hanno lasciato 'sfilandosi' dai loro posti; non scendendone lateralmente come si fa quando ci si alza. E dopo che si sono sfilati dal letto, come e per dove sono usciti? La porta è chiusa a chiave dall'interno, e la chiave nella toppa.

Si sono volatilizzati e poi sono stati aspirati fuori dal letto, fuori da casa loro? magari attraverso il camino? In questo caso (mi viene in mente) il processo potrebbe non essere irreversibile. O non del tutto irreversibile [...] Ecco, l'immagine di un'umanità resa volatile e che si sia diffusa, disciolta, nell'atmosfera, mi si è già affacciata e l'ho respinta. Invece, concorda coi fatti. È favolosa, ma non è favoloso tutto?¹²

È possibile provare a spiegare queste atmosfere ricorrendo a numerose caratterizzazioni topiche afferenti alla sfera dell'insolito, del lugubre, dell'inquietante e dell'angoscioso; tutti dispositivi estetico-narrativi propri anche del distopico. Una perimetrazione più precisa di questo senso di inquietudine viene dalle pagine assai interessanti del saggio di Mark Fisher¹³ *The Weird and the Eerie* (trad. it. *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*). Il saggio in questione rappresenta uno studio *sui generis* su due categorie estetiche individuate dallo studioso in più prodotti transmediali. La prima di queste è il *weird*, lo strano, definito come «[...] *ciò che è fuori posto*, ciò che non torna. Il *weird* apporta al familiare qualcosa che normalmente si trova al di fuori di esso, e che non si riconcilia con il 'casalingo' (neppure come sua negazione)»¹⁴. E ancora, poco oltre, è detto *weird*:

[...] un particolare genere di perturbazione. Chiama in causa un senso di *non-correttezza*: un'entità o un oggetto weird è talmente inusuale da generare la sensazione che non dovrebbe esistere, o perlomeno non dovrebbe essere qui. Eppure, se l'entità oppure l'oggetto è effettivamente qui, allora le categorie utilizzate finora per dare un senso al mondo non possono essere valide¹⁵.

Il concetto di *erie* viene spiegato a partire da un confronto serrato con la categoria estetica di *weird*, con la quale condivide alcuni tratti e se ne discosta per altri. Fisher spiega che:

¹² Ivi, pp. 57-58.

¹³ Il filosofo britannico, drammaticamente suicidatosi nel 2017, si è occupato in maniera assai originale, tra gli altri, di Marx, Freud, Lacan, Derrida. Personalità influente in Inghilterra, tanto nel panorama accademico quanto in quello *underground*, negli anni '90 egli ha dapprima operato nell'Unità di Ricerca di Cultura Cibernetica dell'Università di Warwick, accanto a studiosi quali Nick Land e Sadie Plant per poi acquisire fama internazionale con il suo blog K-punk, attraverso il quale ha esercitato l'attività di critico musicale e culturale.

¹⁴ M. FISHER, *The Weird and the Eerie*, Repeater, London 2016, trad. it. di V. Perna, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, minimum fax, Roma 2018, p. 10.

¹⁵ Ivi, p. 17.

Il tratto comune di weird e eerie è un'ossessione per ciò che è strano. Strano, non raccapricciante. [...] Ha piuttosto a che vedere con l'attrazione per l'esterno, per ciò che sta al di là della percezione, della conoscenza e dell'esperienza comune. Quest'attrazione comporta di solito una certa dose di inquietudine [...]»¹⁶.

Un diretto precedente teorico e filosofico di questa idea è costituito dal ben più noto concetto di *Unheimliche*, il perturbante freudiano. Il saggio sul perturbante, nota Fisher, ha avuto particolare fortuna nell'analisi del fantascientifico e dell'horror novecenteschi proprio perché presenta una serie di esempi, basati per lo più sul doppio e sullo sdoppiamento, che evocano particolari tipi di inquietudine. Al pari del *weird* e dell'*eerie*, l'*Unheimliche* freudiano non è definibile come un genere letterario o culturale; è piuttosto una modalità, un tipo di sensazione o una categoria estetica. Tuttavia, c'è un diverso trattamento dello strano nell'*eerie* rispetto al *weird* o al concetto freudiano:

L'*Unheimlich* di Freud riguarda lo strano all'interno del familiare, lo stranamente familiare, il familiare come strano – il modo in cui il domestico non coincide con sé stesso. [...] Il weird è ciò che è fuori posto, ciò che non torna. Il weird apporta al familiare qualcosa che normalmente si trova al di fuori di esso [...] anche l'*eerie* riguarda in modo fondamentale l'esterno [...] Il senso dell'*eerie* è di rado ancorato a spazi domestici circoscritti e abitati: lo incontriamo più di frequente in paesaggi parzialmente svuotati dalla presenza umana. Che cos'è avvenuto per originare quelle rovine, quell'assenza? Che genere di entità è coinvolta? [...] L'*eerie* è fondamentalmente legato a questioni di agentività (agency)¹⁷.

Uno degli aspetti più interessanti rilevati nella nostra rilettura di Morselli è constatare come l'*eerie* lavori frequentemente attorno alla diade presenza/assenza, rispondendo a domande quali «Perché qui c'è qualcosa quando non dovrebbe esserci niente? Perché qui non c'è niente quando dovrebbe esserci qualcosa?»¹⁸. Se, come si è detto, il *weird* gioca sulla presenza di qualcosa che non è al suo posto l'*eerie*, al contrario, è costituito da un fallimento di assenza o un fallimento di presenza.

2. *L'eeriness totale e il mondo-senza-di-noi*

Discostandoci per un attimo dai passaggi fantasiosamente speculativi e dalle lunghe descrizioni dell'assenza dell'umano, notiamo che c'è un

¹⁶ Ivi, p. 8.

¹⁷ Ivi, pp. 9-11.

¹⁸ Ivi, p. 12.

elemento inaspettatamente (o prevedibilmente?) *eerie* nella narrazione di Morselli, cioè il Capitale finanziario. Le dispregiative descrizioni della cupidigia e della logica del profitto degli abitanti di Crisopoli, vero centro della finanza mondiale, sposano coerentemente la rassegna di istituti di credito e finanziari che Morselli affianca all'elenco delle chiese della città, quasi a voler suggerire che il capitalismo sia la sola vera religione del contemporaneo. E se la speculazione finanziaria è, per antonomasia, il massimo della distanza e dello scollegamento dall'economia reale, non possiamo non pensare che essa costituisca il (critico) contrappunto economico all'evaporazione degli esseri umani. Si riportano qui le osservazioni di Mark Fisher sull'*eeriness* del Capitale:

Il capitale è ad ogni livello un'entità *eerie*: comparso dal nulla, esercita cionondimeno maggiore influenza di qualsiasi entità che sulla carta dovrebbe essere concreta. Lo scandalo metafisico del capitale ci conduce alla questione più ampia dell'aggettività dell'immateriale e dell'inanimato [...] ¹⁹.

Aprire alla dimensione *eerie* anche un dettaglio testuale non del tutto trascurabile. Alla fine del secondo capitolo, dopo aver ripercorso mentalmente le tappe del proprio mancato suicidio, il protagonista riporta di aver sbattuto molto forte la testa contro una roccia all'uscita della caverna. Il rumore dell'urto viene sovrascritto da un roboante tuono che va poi riecheggiando nella vallata:

Alle 0,45, stavo già tornando lungo il cunicolo. Nel passo di uscirne, ho dato a piena testa contro uno spuntone di roccia. Una capata tremenda, da rintronarmi, e proprio nello stesso attimo un fragore di tuono percorreva la valle, nera come la caverna che avevo lasciato. Il primo temporale della stagione ²⁰.

Quello che colpisce è la consonanza tra questo passaggio e certi tradizionali dispositivi di *suspense* che si incontrano nel romanzo gotico, *horror* o soprannaturale otto-novecentesco (e, più tardi, nel cinema di genere); in tali casi, il tuono (che è componente essenziale di simili atmosfere) o si trova a sovrascrivere con il suo suono altri movimenti e/o contatti tra oggetti, oppure riecheggia indisturbato al centro della scena, segnalando spesso l'avvio della peripezia orrorifica o l'intensificarsi di un'attesa drammatica. In quanto presenza sonora ma invisibile e intangibile, il tuono è indice privilegiato dell'*eerie* poiché gioca proprio sulla diade presenza/assenza; nel caso del testo in analisi, rimane la possibilità che il tuono (ed il colpo alla

¹⁹ Ivi, p. 11.

²⁰ G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.* cit., p. 24.

testa subito dal protagonista) segni il passaggio dal mondo familiare dell'umano al mondo "esterno" dell'inspiegabile in cui si verifica la *dissipatio*; l'ipotesi sarebbe sorretta dalla congruenza temporale con quanto afferma il narratore-protagonista, ovvero che l'evaporazione dell'umanità sia avvenuta proprio in quel frangente della notte tra l'1 e il 2 giugno.

L'improvvisa scomparsa dell'umanità, dunque, spinge L'Ultimo Uomo al di là della barriera della realtà e del plausibile, a confrontarsi con un fastidiosissimo senso di *unhomeliness*, di non familiarità. Le difficoltà nel circoscrivere con concetti e categorie umane qualcosa di costitutivamente impensabile (il non-umano) vengono messe in luce, in maniera disorganica ma assai originale, da Eugene Thacker, filosofo nichilista associato alla corrente del Realismo Speculativo, sorto e sviluppatosi negli Stati Uniti a partire dagli anni 2000. È possibile riscontrare nel suo pensiero una serie di teorie che informano la nozione di *eerie* proposta da Mark Fisher. Nel popolare saggio *In the Dust of this Planet* (trad. it. *Nelle ceneri di questo pianeta*) Thacker ci mostra come il mondo contemporaneo riveli una natura sempre più inspiegabile, catastrofica, estrema in ogni senso (si riferisce ad esempio al cambiamento climatico), che ha bisogno di essere interpretata con nuovi strumenti; e scrive:

Chiamiamo questo mondo in cui viviamo il *mondo-per-noi*. Questo è il mondo che noi, in quanto esseri umani, interpretiamo e al quale diamo significato; è il mondo al quale ci relazioniamo o dal quale ci sentiamo alienati [...] Ma questo *mondo-per-noi* non rientra totalmente nell'ambito dei bisogni e dei desideri umani; spesso il mondo «morde», resistendo o ignorando i nostri tentativi di plasmarlo nel mondo-per-noi. Chiamiamo questo mondo che resiste il *mondo-in-sé*. Si tratta del mondo che trasformiamo nel mondo-per-noi, considerato in un certo stato inaccessibilmente già-dato. [...] Sebbene ci sia qualcosa là fuori che non è il mondo-per-noi, e nonostante sia possibile nominare questo qualcosa il mondo-in-sé, quest'ultimo costituisce un orizzonte del pensiero in costante fuga appena fuori dai confini dell'intelligibilità. [...] Grazie all'utilizzo di modelli predittivi avanzati, abbiamo immaginato cosa accadrebbe al mondo se l'essere umano si estinguesse. Così, pur non potendo esperire il mondo-in-sé, ne sembreremmo quasi fatalmente attratti, come fosse il limite che ci definisce in quanto esseri umani. Chiamiamo questo mondo spettrale e speculativo il *mondo-senza-di-noi*. In un certo senso, il *mondo-senza-di-noi* ci permette di pensare *il-mondo-in-sé* senza essere catturati in un circolo vizioso logicamente paradossale. [...] il mondo-senza-di-noi non può coesistere con l'umano mondo-per-noi, perché il mondo-senza-di-noi è la sottrazione dell'umano dal mondo²¹.

²¹ E. THACKER, *In the Dust of this Planet*. [*Horror of Philosophy*, vol. 1], Zero books, Winchester-Washington 2011, trad. it. di C. Kulesko, *Tra le ceneri di questo pianeta*, Nero, Roma 2018, pp. 10-11.

Se il mondo-senza-di noi consiste nell'annullamento, tramite sottrazione, degli elementi antropici dalla terra che abitiamo, non sarà così inappropriato far cortocircuitare l'idea di fondo che pervade il romanzo morselliano con l'insistenza teorica che Thacker riserva alla concezione del mondo de-umanizzato. In *Dissipatio H.G.* il protagonista finisce per esperire il confronto traumatico con il *mondo-senza-di-noi*, dunque, con la categoria di "esterno" rispetto a tutto ciò che attraverso l'abitudine riteniamo essere familiare. Verso la fine del romanzo, la dimensione dell'esterno thackeriano sembra ancora insinuarsi tra le pieghe della narrazione quando il protagonista si ritrova ossessivamente a vagare alla ricerca del dottor Karpinsky, un amico medico morto alcuni anni prima. In un turbine di tracce uditive e presenze fantasmatiche, l'Ultimo Uomo si trova a passare davanti alla vetrina di una libreria, ove campeggia un libro sulla cui copertina appare un messaggio misterioso: "*Ti aspetto. Non qui*". L'enigmatica sentenza, sebbene letta dal protagonista come un'indicazione a cercare il dottore fuori dalla città di Widmad, apre a squarci trascendentali, a realtà non-viventi, non-ontologiche dove si suppone si trovi Karpinsky, l'unico individuo del romanzo che sappiamo essere "veramente morto", piuttosto che misteriosamente evaporato. Ovunque aleggiano le (non) tracce dell'*eeriness*.

3. Conclusioni

In molteplici sedi si è osservata la stravaganza e l'eccezionalità per il panorama italiano di un romanzo quale *Dissipatio H.G.* Sulle possibilità di rintracciare nel testo una particolare sensibilità dell'autore nei confronti dei concetti di *spettralità* del mondo e della storia, si è pronunciato Pier Giovanni Adamo²² in un saggio dedicato proprio alle interferenze della filosofia derridiana all'interno dei romanzi *Roma senza Papa*, *Contro-passato prossimo* e *Dissipatio H.G.*

Restano aperte ulteriori suggestioni; tra le tante, la possibilità di pensare "l'Evento" nominato nel romanzo nei termini di Evento derridiano, chiamando in causa le riflessioni ontologiche e fenomenologiche derivate da un confronto con le filosofie di Heidegger e Husserl; o ancora, la possibilità di approfondire le suggestioni fantasmatiche proprie della «distopia astratta» incarnata da questo romanzo.

²² P.G. ADAMO, *Mondi senza storia. La contro-realtà spettrale di Guido Morselli*, in M. AUBRY-MORICY, S. CUCCHI (a cura di), *Spectralités Dans Le Roman Contemporain: Italie, Espagne, Portugal*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2017.

Ciò che appare assodato è che lo statuto di genere assai incerto dell'opera di Morselli la rende particolarmente aperta alle spinte de-realizzanti e allo sconfinamento tra il post-apocalittico e il surreale. Si è voluto in questa occasione porre l'accento sull'*eeriennes* del romanzo che, in quanto esperienza estetica consistente nell'interrogazione dell'agentività (*un fallimento di assenza/ un fallimento di presenza*), costituisce un turbamento dello statuto di realtà che nel nostro tempo sembra progressivamente intensificarsi.

DARIO STAZZONE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

UN ROMANZO DISTOPICO DI MARIA ATTANASIO.
IL CONDOMINIO DI VIA DELLA NOTTE

Nei racconti e nei romanzi di Maria Attanasio è centrale il problema della memoria, dell'archivio, del documento e dunque della ri-scrittura. È nella in-scrizione delle esistenze passate che l'autrice si propone di indagare il segreto dell'identità, concentrandosi su vicende esemplari di alterità e marginalità. Solo in apparenza il romanzo distopico Il condominio di Via della Notte, pubblicato per i tipi Sellerio nel 2013, si discosta da questa linea di ricerca. La scrittrice, con riferimenti diretti ad Orwell, immagina una modernità incentrata su un pervasivo controllo mediatico, su una tecnologizzazione funzionale a definire una moderna ed efficiente società del controllo. La città di Nordia è fisicamente separata dai «fuoriluogo». La descrizione spaziale è funzionale alla rappresentazione distopica, mentre il lessico, denso di ossimori, ricco di sintagmi latini o inglesi, è incentrato sulla retorica securitaria. La resistenza della protagonista, Rita Massa, è affidata alla scrittura, alla sua funzione di denuncia e trasmissione della memoria.

Uno degli ultimi romanzi di Maria Attanasio, *Il condominio di Via della notte*, pubblicato per i tipi Sellerio nel 2013¹, sembrerebbe segnare una discontinuità nel percorso della scrittrice calatina. L'opera, caratterizzata da contenuti distopici, ad una prima lettura appare un *unicum* in un itinerario assai coerente per temi e motivi affrontati. Questo intervento cercherà invece di mettere in evidenza la sostanziale continuità della ricerca della Attanasio, la coerenza di una scrittura dai forti impliciti politici e sociali, incentrata sul tema della memoria, della sua labilità e della sua non neutralità.

Tutte le opere narrative della Attanasio nascono da una precisa opzione metodologica, il recupero memoriale attraverso documenti che,

¹ M. ATTANASIO, *Il condominio di Via della Notte*, Sellerio, Palermo 2013.

manzonianamente, vengono fatti rivivere nella *fictio* letteraria. Per l'autrice, sulla scorta del *Semeiotiké* di Julia Kristeva², ogni scrittura si configura come ri-scrittura, ogni testo come palinsesto. Il suo lavoro si confronta programmaticamente con le tracce passato, con le cronache civiche, quelle «piccole cronache»³ che evocano, per certi versi, le cronachette sciasciane. La scrittrice sa bene, con Foucault, che un archivio non è mai neutrale, che la stessa memoria è un privilegio, che i documenti possono essere cancellati in virtù di una consapevole *damnatio memoriae* o giacere inerti e polverosi per secoli, dimenticati e non letti. I suoi recuperi privilegiano sempre storie di alterità, l'alterità di genere, quella politica, quella di preferenza sessuale o l'irriducibile alterità dell'artista. In questo senso le narrazioni della Attanasio, incentrate sul vissuto di soggetti marginali, ricordano le opere di Maria Bellonci, Elsa Morante o Anna Banti, autrice del romanzo *Artemisia* ispirato alle tormentate vicende della pittrice caravaggesca Artemisia Gentileschi.

Queste caratteristiche, il recupero memoriale, la condizione delle donne, la capacità di mettere in discussione gli statuti comportamentali di genere sono pienamente riscontrabili già nel romanzo d'esordio, *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*⁴. Lo stesso incipit cronachistico dell'opera vuol mettere in evidenza la ricognizione documentaria sottesa dal libro, ispirato dalla cronaca del vasaio semianalfabeta Polizzi di Caltagirone. Il Polizzi aveva narrato la curiosa storia di Francisca, giovane e bella popolana che, dopo aver sposato il contadino Nicola, ne era divenuta, ad un tempo, compagna e garzone. Francisca aveva imparato l'arte di coltivare la terra e aveva dimostrato di sopportare la fatica meglio di un uomo. Morto il marito per un morso di vipera, rimasta sola e povera, di fronte all'alternativa della miseria o della pratica umiliante e pericolosa del meretricio, la giovane aveva scelto di vestirsi da uomo e lavorare. Accusata di stregoneria, condotta di fronte all'inquisitore don Bonaventura Cappello, Francisca viene assolta dal suo giudice. La Attanasio dà forma letteraria a una storia inconsueta nella misogina Sicilia di inizio XVIII secolo, «afflitta da carestie, terremoti, dall'eterna tracotanza del potere politico e dalle atroci gesta del tribunale della Santa Inquisizione»⁵, una vicenda in cui confluisce il motivo inquisitorio di memoria sciasciana, un comportamento radicalmente trasgressivo, l'eroicizzazione della protagonista non estranea a memorie vittoriniane. Per

² Cfr. J. KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978.

³ Cfr. D. AMOROSO, M. ATTANASIO, *Piccole cronache di un secolo*, Sellerio, Palermo 1997.

⁴ M. ATTANASIO, *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, Sellerio, Palermo 1993.

⁵ V. CONSOLO, prefazione a M. ATTANASIO, *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile* cit., p. 11.

le sue caratteristiche e il suo valore allusivo il romanzo esordiale dell'autrice calatina è sembrato a Consolo, che ne ha scritto la prefazione, il nucleo di «un eventuale corposo romanzo storico e metaforico», «romanzo di cui qui, Maria Attanasio, ha voluto solo tracciare, con delicatezza e poesia, il preludio, orchestrare il tema principale»⁶. Si noti, peraltro, che il paradigma critico usato da Consolo, chiaramente memore delle note poetologiche di Manzoni sul romanzo storico inteso come impossibilità e aporia, è stato riferito dallo stesso scrittore alla sua opera più nota, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*⁷.

Dopo l'opera esordiale la Attanasio ha tracciato un percorso rigoroso e coerente: si pensi al romanzo *Di Concetta e le sue donne*, incentrato sulla storia di Concetta La Ferla, capopopolo e profetessa, fondatrice di una delle prime sezioni femminili del PCI, o a *Il Falsario di Caltagirone*, la storia del falsario Paolo Ciulla, formatosi nella Catania socialista e defeliciano e nella Parigi delle avanguardie, in grado di realizzare banconote ritenute, dagli stessi esperti della Banca d'Italia, più perfette di quelle reali. Ciulla aveva distribuito le banconote abilmente falsificate nei quartieri popolari catanesi, alleviando le sofferenze di chi li abitava. Paradossalmente il suo processo è stato per lui il momento dell'apoteosi e della consacrazione artistica, in pieno ventennio fascista. In questo romanzo, ricco di rinvii letterari e pittorici, la scrittrice narra la diversità di un uomo realmente esistito che rappresenta emblematicamente, nel suo credo socialista, la diversità politica, nella sensibilità omoerotica la diversità sessuale, nella sua pittura misconosciuta e nei suoi gesti generosi la radicale alterità dell'artista.

Recentemente l'itinerario della Attanasio è approdato alla pubblicazione di un romanzo storico che si confronta col *milieu* risorgimentale, erede della ricca trafila di antiromanzi storici dovuti a scrittori siciliani⁸, da un'opera fondativa come *I Vicerè* di De Roberto a *I vecchi e i giovani* di Pirandello, dal *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa al *Quarantotto* di Sciascia, per non dire del *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo. Con la pubblicazione de *La ragazza di Marsiglia*⁹ la Attanasio ha dato pieno compimento alla profezia di Consolo, realizzando un romanzo storico e metaforico corposo e strutturato. Personaggio principale è Rosalia Montmasson, prima moglie di Francesco Crispi, militante politica, patriota, unica donna a partecipare alla spedizione

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ V. CONSULO, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Donzelli, Roma 1993, pp. 49-52.

⁸ Si fa riferimento al paradigma critico affermato da V. SPINAZZOLA, *L'antiromanzo storico*, Editori Riuniti, Roma 1990.

⁹ M. ATTANASIO, *La ragazza di Marsiglia*, Sellerio, Palermo 2020.

dei Mille con mansioni militari grazie all'autorizzazione diretta di Garibaldi. La vicenda biografica della Montmasson si accompagna alla parabola politica di Crispi, capace di tradire i suoi ideali repubblicani e la moglie che tanto aveva fatto per lui, fino a ripudiarla. Anche in questo caso, dunque, l'autrice narra una vicenda biografica eccezionale e l'ingratitude verso una militante appassionata e altruista, riscopre, attraverso lo studio di una molteplicità di fonti, documenti, fotografie e persino ritratti scultorei, un'esistenza quasi cancellata dalla *damnatio memoriae* voluta da Crispi.

Il recupero della memoria, ma di una memoria mai semplice, mai pacata e mai consolatoria, accomuna tutte le opere della Attanasio, anche quelle di carattere poetico, dall'esordiale silloge *Interni* fino al recente *Blu della cancellazione*, passando per la splendida raccolta *Nero, barocco nero*. In *Blu della cancellazione*¹⁰ la memoria è messa in pericolo due volte, da un lato si identifica col corpo-cretto minacciato dall'incedere dell'età, dall'altro è memoria collettiva vicina alla dissoluzione, alla cancellazione di valori profondamente umani e solidali che soccombono alla mediazione mercificata delle relazioni.

Come si colloca in questo contesto *Il condominio di Via della Notte*? Il romanzo distopico e politologico della Attanasio riprende i nuclei contenutistici e l'organizzazione strutturale cui fin qui si è accennato: tra i contenuti si riscontra il tentativo di cancellazione della memoria perseguita consapevolmente dal potere politico e, per contro, l'autodeterminazione di una donna, un'intellettuale che non si rassegna alle forme di controllo di una società razzista e segregazionista. Quanto all'organizzazione formale del libro è evidente il recupero della peculiare forma di romanzo storico e metaforico concepito dall'autrice.

La descrizione della società distopica è evidentemente incentrata sugli archetipi letterari di Orwell, Huxley e Bradbury. È interessante notare che il romanzo nasce per *amplificatio* da un racconto precedente, *Il decalogo di Nordia*, pubblicato nella raccolta *Il sogno e l'approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, un libro incentrato sulla tragedia dei migranti e arricchito dal contributo di altri scrittori come Calaciura, Piazzese e Savatteri¹¹.

Ad incipit del libro viene presentata la città stato di Nordia come un luogo «di remota fondazione, ma di recente rifondazione politica e toponomastica»¹². In Nordia, «un po' Zobeide, calviniana città del desiderio, un po' moderna metropoli»¹³, l'utopia della città perfetta, la stessa sottesa dall'esatta geometria della rinascimentale *Imago urbis* di Urbino, si rovescia

¹⁰ M. ATTANASIO, *Blu della cancellazione*, La Vita Felice, Milano 2016.

¹¹ ID. *et al.*, *Il sogno e l'approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, Sellerio, Palermo 2009.

¹² ID., *Il condominio di via della notte* cit., p. 12.

¹³ *Ibidem*.

in un'occhiuta società del controllo, incentrata sulla pervasiva retorica securitaria, sulla *cyber security*, sull'appianamento mediatico, sul feticismo delle merci. Nordia realizza pienamente le idee di *Sorvegliare e punire* di Foucault e, in un'inquietante risemantizzazione del mito classico, usa come proprio emblema il mostro Argo dai cento occhi.

Nell'antefatto del romanzo, *Di Nordia prima che fosse Nordia*, si legge che il nome originario della città era Leviana, un evidente omaggio alla raccolta poetica di Sergio Solmi, *Leviana e altre poesie*¹⁴, e forse, più sottilmente, una scelta onomastica che riconduce all'aggettivo latino *Levis*. A Leviana la recente rifondazione della città ha preferito il nome Nordia, non solo per esprimere la «specificità etnico-geografica del territorio»¹⁵, ma anche perché il valutatore dei linguaggi mediatici ne aveva sottolineato il valore implicito nell'aggressività parossitona. Tutto il romanzo della Attanasio è attraversato da un simbolismo onomastico e toponomastico implicito o apertamente dichiarato. Il nome Nordia è stato preferito anche a un'altra ipotesi, Orània, toponimo evocativo di una comunità di bianchi autosegregatosi, dopo la fine dell'apartheid, in uno stato del profondo Sud¹⁶. Per altro Nordia è nazione contrapposta (ma sottilmente ecoica per omoteleuto) al territorio di Strania, un Sud coincidente col continente africano.

Alle opposizioni onomastiche che attraversano il romanzo si accompagna l'organizzazione spaziale della città immaginata dalla scrittrice, percorsa da mura e recinzioni che sono immagine ricorrente della paura dell'altro, della disgregazione sociale, delle molteplici compartimentazioni microidentitarie. Nordia è organizzata per strutture concentriche, nelle cui aree periferiche abita la manodopera appartenente ad altre etnie, i cosiddetti «fuoriluogo», pur sempre necessari alle strutture produttive della metropoli, ma rigorosamente relegati ai suoi margini fisici e sociali. Al centro è la City, luogo esclusivo di residenza della popolazione bianca e abbiente, luogo di affari e produzione culturale abitato dagli «inluogo». Oltre alla subcompartimentazione etnica della città ogni condominio della City, rigorosamente sorvegliato, costituisce un opprimente luogo identitario caratterizzato da dettagliati regolamenti che mirano a farne aree asettiche e sicure. La scrittrice non immagina quella polarità tra alto e basso, tra mondo sotterraneo e verticismo dei grattacieli che caratterizzava l'organizzazione spaziale di *Metropolis* di Fritz Lang, il capolavoro dell'espressionismo cinematografico tedesco in cui è adombrata

¹⁴ S. SOLMI, *Leviana e altre poesie*, con una nota di V. Sereni, Mantovani, Milano 1956.

¹⁵ M. ATTANASIO, *Il condominio di via della Notte* cit., p. 33.

¹⁶ Come precisa in nota l'autrice «Orània è un'esistente, ma del tutto sconosciuta, cittadina, fondata nel 1990, i cui abitanti, "Tutti bianchi, Tutti boeri, Tutti puri", vivono in un volontario apartheid in Sud Africa, ai margini del deserto del Karoo».

l'idea della trasformazione dell'uomo in macchina. Nordia non è caratterizzata dallo slancio verticale, ma da un'espansione orizzontale organizzata per compartimentazioni. In questa suddivisione etnica, sociale e funzionale «ogni varco, ogni piccolo errore può spostare il baricentro, inclinare la simmetria. E Nordia rovinosamente crollare su se stessa»¹⁷.

A Nordia il razzismo è vestito di modernità: è stata proclamata la Grande Emergenza, istituito un Emergency Day, esiste un Centro Indesiderati e le ronde, cui è demandato il controllo del territorio, si permettono di entrare con arroganza persino nelle Università. Recentemente è stato promulgato un Decalogo, una costituzione aggiornata da cui è stato espunto ogni riferimento ai desueti valori del 1789, Libertà, Uguaglianza e Fraternità. Questa razzistica società del controllo totale è diventata, in breve, «un paradigma per il villaggio globale»¹⁸.

Protagonista del romanzo è Rita Massa, giornalista, scrittrice, ex militante sessantottina, amante di vestiti e oggetti etnici, una donna libera che ha rinunciato ai suoi sogni, che si è piegata alle leggi di Nordia per quieto vivere, non ascoltando gli allarmi del marito, un docente universitario che ha deciso di espatriare. Anche la figlia adolescente di Rita, Assia, è scappata da Nordia. La protagonista, dunque, si è trovata sola in una realtà ostile, tradita anche dalle presunte amiche. Il suo stesso cognome non è privo di valenze simboliche: la donna esposta al rischio dell'omologazione, alla pervasività della cultura di massa, alla passività che la vorrebbe non cittadina ma suddito di uno stato totalitario, riesce in ultimo a scongiurare questi pericoli, pagando un prezzo altissimo. Il cognome ha dunque un valore antifrastico al suo destino, opposto alla sua capacità di resistenza e autodeterminazione.

Vero deuteragonista di Rita è l'accademico Attilio Craverio, l'ideologo di Nordia, il Grande Inquisitore (torna dunque, in forma originale, il motivo inquisitoriale caro alla Attanasio), il lettore di Dante che ama il latino, l'emblema di una cultura umanistica che ha smarrito le ragioni dell'*humanitas*, il presidente della commissione *Historiae emendatio* che si propone di dare una sua narrazione storica a Nordia, l'uomo che ha letto tutti i libri, l'intellettuale manipolatore e reazionario. La sua passione per la storia locale è ironicamente ristretta al condominio di via della Notte in cui abita: nella sua saccenza egli è l'opposto degli umili scrittori di storia locale in cui si è imbattuta la Attanasio, a partire dal vasaio Polizzi di Caltagirone. Egli, come l'ideologo della Lega Nord, Gianfranco Miglio, è il teorizzatore della liceità

¹⁷ Ivi, p. 13.

¹⁸ Ivi, p. 34.

del linciaggio per la difesa della comunità di cittadini onesti minacciati da migranti e piccoli criminali¹⁹.

Il condominio di Via della notte racconta di un improvviso mutamento della vita e dello status sociale di Rita che, secondo il dettato del testamento paterno, diventa proprietaria di un prestigioso attico in via della Notte, nel cuore della City. Il sogno di un'abitazione comoda e centrale, di una partecipazione attiva alla vita culturale di Nordia si scontra con la realtà di un condominio che si è dato un regolamento oppressivo, lo stesso in cui abita l'accademico Craverio. Rita è percepita come un'intrusa, una donna inaffidabile, pericolosa per le sue frequentazioni e le sue idee. Nel momento in cui si trasferisce nel condominio inizia la sua persecuzione, sempre più opprimente. Tra diversi lavori precari Rita trova il tempo di lavorare ad un suo libro, intitolato significativamente *La fuoriluogo*, in cui denuncia quello che accade a Nordia, dentro le mura fisiche e simboliche della città stato. La protagonista, prima di scomparire misteriosamente, affida alla scrittura la sua denuncia. Una volta scomparsa è la figlia Assia, tornata a Nordia per partecipare a un convegno di genetica (spunto che adombra l'incubo dell'eugenetica) a scoprire il file della madre, abilmente nascosto, a portarlo fuori da Nordia e farlo pubblicare. *La fuoriluogo* diventa subito un *best seller*. Rita, scomparsa fisicamente, si è trasformata in voce, in parola di denuncia, in parola letteraria investita d'affettività, in parola che è memoria. Narrando la vicenda di Rita la stessa Attanasio afferma la sua fiducia nella parola letteraria.

Ne *Il condominio di via della Notte* la memoria si rivela essenziale perché permette un approccio critico a una realtà conformista, perché è possibilità di opporsi al revisionismo storico, di dare sostanza ad un'esistenza che non sia ridotta al mero feticismo delle merci. La scrittrice immagina che proprio contro la minaccia della memoria il regime di Nordia provveda ad aspersioni periodiche di una sostanza chiamata «amnesina» con lo scopo di «omologare il pensiero e i consumi»²⁰. A questo si somma l'azione di nuvole di microdroni, dette *smart dusts*, utili a spiare la popolazione. Dopo la scomparsa di Rita un'anziana donna si ostina a ripetere un monosillabo recuperato dal fondo della memoria, un «no» dal forte valore sovversivo, vero incubo per il regime.

Del romanzo della Attanasio colpisce anche il sapiente lavoro linguistico, teso a restituire un lessico politico ossimorico, incentrato sugli equilibrismi

¹⁹ Come precisa la stessa autrice nelle note a margine del testo. Ivi, p. 191: «La paternità dell'apologia del linciaggio, messa in bocca all'immaginario Attilio Craverio, va rigorosamente ricondotta al reale ma ormai defunto professore Gianfranco Miglio – teorico di padania e padani – che al tempo di *Mani pulite* la pronunciò al Senato».

²⁰ Ivi, p. 181.

verbali che nascondono razzismo, discriminazione, emergenzialismo e revisionismo storico, che si avvale dell'uso del latino o dell'inglese ridotto a nuovo *latinorum*: «Emergency day», «L'Epoca», «Corretta verità», «Commissione Historiae Emendatio», «democrazia interattiva», «sicurezza partecipata», «volontari della giustizia», «elironde», «Crisis Management», «General Security Center», «Fuoriluogo», «Inluogo», «razze non affini e non confacenti», «Centro Indesiderati», «valutator dei linguaggi mediatici», «Stato totale», «Smart dust». Particolarmente inquietante, tra gli altri, è il sintagma «bonifica umana».

Anche *Il condominio di Via della Notte* è un romanzo storico e allegorico in piena continuità con la ricerca della Attanasio, capace di tenere assieme, con originalità, suggestioni che vengono da un passato molto vicino e una dimensione distopica in fondo non così lontana, con in mente il dibattito politico italiano, gli ideologi, le ronde e il razzismo della Lega Nord, la costruzione del nemico e la paura del migrante, la pervasività mediatica. Un'allusione al presente che rovescia l'assunto manzoniano, che non si serve del velame di un secolo passato ma, semmai, di un futuro presente.

9.

TRA LE FINZIONI. DAL FUMETTO ALLA
SERIALITÀ TELEVISIVA AI NUOVI MEDIA

ANNALISA CARBONE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “L’ORIENTALE” DI NAPOLI)

POEMA A FUMETTI DI DINO BUZZATI.
MONTAGGIO E LINGUAGGIO MASSMEDIALE

Con Poema a fumetti Buzzati non riscuote molti consensi da parte della critica: nell’Italia degli anni Sessanta quell’erotismo esplicito è considerato ai limiti della pornografia e forse soprattutto per questo «relegato con sufficienza e (fastidio) nelle retrovie di una produzione letteraria nella quale sembrava non esserci posto per sperimentazioni di questo tipo». Poema a fumetti risulta chiaramente l’opera in cui è più fitta la trama di rimandi e più esplicito il gioco di citazioni: dall’espressionismo cinematografico e al surrealismo, dove sono presenti correnti cui non è arbitrario ascrivere lo scrittore: mi riferisco alla pittura metafisica, per gli evidenti echi dechirichiani, alla pop art, che si esplicita nelle chiare influenze del fumetto. Fin dagli anni Trenta l’autore comincia a dipingere storie suggellate da didascalie spesso spiazzanti da cui sono assolutamente inseparabili. Spesso i quadri sono ispirati a suoi racconti, o al contrario sono i dipinti che poi diventeranno storie, in un continuo rimando che fa del lavoro buzzatiano un sistema unico di incroci e autocitazioni. In Poema a fumetti rifluiscono tutti i contenuti del suo universo narrativo che passa attraverso il mondo del gotico, del romanticismo nero, del surreale, del realismo magico, approdando, infine, ad una sorta di metafisica negativa. Lo arricchisce e potenzia una nuova consapevolezza che lo spinge a riproporre in una veste nuova, originale e ipercontemporanea il mito classico per eccellenza, quello di Orfeo ed Euridice, sperimentando nuove possibilità espressive e semantiche.

Con *Poema a fumetti* Buzzati non riscuote molti consensi da parte della critica. I motivi vanno fatti risalire a ragioni socio-antropologiche: nell’Italia degli anni Sessanta quell’erotismo esplicito è considerato ai limiti della pornografia e forse soprattutto per questo «relegato con sufficienza e (fastidio) nelle retrovie di una produzione letteraria nella quale sembrava non esserci posto per sperimentazioni di questo tipo»¹. Nel corso di una conferenza

¹ L. VIGANÒ, *Buzzati, il fumetto come romanzo*, in «Corriere della Sera», 29 aprile 2009, p. 35.

sullo scrittore bellunese tenutasi nel marzo 2019 e riportata sulla testata online di approfondimento culturale «L'Osservatore» è Silvia Teresa Zangrandi, membro dell'Associazione internazionale Dino Buzzati di Feltre, a sottolineare che a rifiutare il libro fu Vittorio Sereni, editor di Mondadori. A ripescarlo, intuendone le innovative procedure e le originali modalità compositive, è Arnoldo, capo della casa editrice che ne accetta la pubblicazione facendosi promotore e anticipatore di un'opera che oggi è considerata a pieno titolo una delle prime *graphic novel* pubblicate². D'altra parte la stima riservata allo scrittore dallo stile raffinato e dall'eleganza prossima allo snobismo è testimoniata dalle parole del figlio di Arnoldo, Alberto, che nell'agosto del 1964 si rivolge a lui in questi termini:

Caro Buzzati,

l'estate ha continuato a portarci fortuna. I resoconti dei nostri uffici commerciali mi hanno suggerito di ristampare ben tre delle tue opere. L'undici settembre sarà distribuita nelle librerie la quarta edizione di *Un amore*: abbiamo raggiunto il 65° migliaio. Ho, inoltre, dato disposizioni per l'immediata ristampa dei *Sessanta racconti* e del *Deserto dei Tartari* che raggiungeranno, così, rispettivamente il 28° e il 32° migliaio. Solo i grandi libri hanno un successo non effimero. Il pubblico dei lettori condivide nei tuoi confronti l'entusiasmo della critica³.

Scompare per circa 22 anni, dopo che, all'uscita, era andato presto esaurito, fino al 1991 quando viene ristampato in formato ridotto. Sarebbe interessante soffermarsi sull'evoluzione del libro nelle cinque edizioni che vanno dal 1969 al 2009, un lavoro svolto da Alessio Painsi che meriterebbe qualche riflessione. In questa sede si osservi solo che Buzzati lavora nel tempo anche all'accessibilità rinunciando alla preziosità che aveva contraddistinto la versione del 1969 per puntare all'ampliamento del pubblico, alla fruibilità dell'opera costretta a scontrarsi, all'epoca, con difficoltà che riguardano anche il supporto tecnico, l'incapacità di rendere in maniera tecnicamente adeguata la vivacità dei colori sulla pagina⁴. Lo studio di Painsi, infatti, mira a dimostrare:

[...] come le differenti edizioni abbiano esaltato sempre più negli anni il carattere autenticamente 'popolare' di quest'opera, partendo dall'aura di preziosità che ha

² Cfr. L. GREPPI, *Dino Buzzati raccontato da Silvia Teresa Zangrandi*, in «L'Osservatore», rivista online, 14 marzo 2019.

³ A. MONDADORI, *A Dino Buzzati, Milano 18 agosto 1964*, in ID., *Lettere di una vita 1922-1975*, a cura e con un saggio introduttivo di G.C. Ferretti, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Mondadori, Milano 1996, p. 803.

⁴ Cfr. A. PAINI, *Poema a fumetti: da libro d'artista a libro per tutti*, in «Studi buzzatiani», XV (2010), pp. 107-121.

contraddistinto la prima edizione per arrivare alle ultime, in collane “Oscar”, caratterizzate da un formato diverso dall’originale ma da un’accessibilità straordinaria (e nell’ultima edizione anche filologicamente impeccabile)⁵.

L’opera è senza dubbio accomunabile ai romanzi più noti di Buzzati per l’adesione sincera ai temi che da sempre lo hanno ispirato:

Si sfogheranno tutti, ahimè. Non ha più niente da inventare questo vecchio scrittore, sentenzieranno, e si è messo a fare i giochi infantili. Ai critici letterari il libro sembrerà uno scantonamento, una fuga; i critici d’arte ne diranno peste e corna. Ma non importa. Capita nella vita di fare cose che piacciono senza riserve, cose che vengono su dai visceri. *Poema a fumetti* è per me una di queste, come *Il deserto dei Tartari*, *Un amore*⁶.

A proposito del romanzo *Un amore*, anch’esso prodotto in quegli stessi anni Sessanta che costituiscono, e mi muovo nel solco di quanto sostiene con persuasive argomentazioni Giuliano Gramigna, una svolta tematica ed espressiva⁷, riflette Antonio Saccone. Il critico, riconoscendo nel «maturo Dorigo il giovane Drogo»⁸ avverte i risvolti problematici che la nuova dimensione spazio-temporale produce sulla pelle del protagonista e nella realtà che lo circonda. La geografia all’interno della quale Dorigo consuma la propria vicenda e la conturbante storia d’amore e di sesso con la giovane e disinibita Laide è la Milano del *boom* economico, dove il tema dell’attesa, caro a Buzzati, è «diversamente declinato»⁹.

Si tratta di una favola riproposta secondo un paradigma tragico, tipicamente novecentesco, dove Dio è assente, morto o senza voce, dove maestri non ce ne sono, e i padri, invece, assassinati o ridotti al rango di inutili eroi, si muovono come fantasmi in un deserto metropolitano abitato da ombre.

Poema a fumetti risulta chiaramente l’opera in cui è più fitta la trama di rimandi e più esplicito il gioco di citazioni: dall’espressionismo cinematografico al surrealismo, dove sono presenti correnti cui non è arbitrario ascrivere lo scrittore: mi riferisco alla pittura metafisica, per gli evidenti echi dechirichiani, alla pop art, che si esplicita nelle chiare influenze del fumetto. I primi approcci di Buzzati alla pittura coincidono con la conoscenza

⁵ Ivi, p. 107.

⁶ Intervista a Dino Buzzati del 1969 riportata in L. VIGANÒ, *Buzzati, il fumetto come romanzo* cit., p. 35.

⁷ Si veda su tali questioni G. GRAMIGNA, *Prefazione*, in D. BUZZATI, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Gramigna, Mondadori, Milano 1988, pp. XXIX-XXXV.

⁸ A. SACCONI, *Tempi e forme dell’attesa: Un amore*, in *Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi*, a cura di S.T. Zangrandi, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2022, p. 127.

⁹ *Ibidem*.

dell'arte metafisica di Giorgio De Chirico e di Alberto Martini, ai quali non a caso sono dedicati due scritti raccolti in *Cronache Terrestri* a cura di Domenico Porzio.

Solo successivamente si affacciano al suo orizzonte espressivo composizioni di esponenti del Surrealismo francese come Chagall e Magritte, cui possono ricondursi i temi insoliti e vagamente inquietanti realizzati in abbinamenti cromatici spesso stridenti. Fin dagli anni Trenta l'autore comincia a dipingere storie suggellate da didascalie spesso spiazzanti, brevi testi che accompagnano il disegno, da cui sono assolutamente inseparabili. Spesso i quadri sono ispirati a suoi racconti, o al contrario sono i dipinti che poi diventeranno storie, in un continuo rimando che fa del lavoro buzzatiano un sistema unico di incroci e autocitazioni. Nei suoi racconti, infatti, che muovono per lo più da episodi tratti dalla quotidianità, improvvisamente la trama prende vita, l'atmosfera diviene surreale fino allo scioglimento improvviso e talvolta sorprendente. Con esiti originali Buzzati raggiunge traguardi significativi, esibendo, con estrema coerenza, tutti i contenuti del suo universo narrativo che passa attraverso il mondo del gotico, del romanticismo nero, del surreale, del realismo magico, approdando, infine, ad una sorta di metafisica negativa fatta sostanzialmente di solitudine, angoscia, sforzi delusi, attese vane e inutili speranze in un mondo continuamente proiettato verso un destino di morte.

Per rintracciare i modelli basti scorrere l'elenco di nomi che l'autore del *Poema* acclude nella pagina dei ringraziamenti, acclusa nella prima edizione e riproposta nella versione curata da Viganò del 2011 che ripropone, tra l'altro, anche la stessa copertina, la cui tavola venne disegnata *ad hoc* dall'autore nell'edizione del '69, e che spiega la provenienza di quel mondo deformato e allucinato, sovraccarico di ambiguità e di distorcenti allusioni all'universo della pubblicità, della fotografia, della cronaca, dell'architettura, del cinema. Sono infatti citati, tra gli altri, Salvador Dalì, Caspar David Friedrich, Arthur Rackham, Achille Beltrame, e Federico Fellini. È una sorta di recupero di temi e suggestioni che l'autore aveva sempre frequentato, anche da giovanissimo¹⁰. Lo arricchisce e potenzia una nuova consapevolezza che lo spinge a riproporre in una veste nuova, originale e ipercontemporanea il mito classico per eccellenza, quello di Orfeo ed Euridice, sperimentando nuove possibilità espressive e semantiche. L'autore intraprende un viaggio che lo porta ad attraversare una metropoli

¹⁰ L'ipotesi trova ancoraggi illustri in N. GIANNETTO, *Ma cos'è «Poema a fumetti»?*, in M. FERRARI (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di «Poema a fumetti»*, Mazzotta, Milano 2002, p. 10; L. VIGANÒ, *La discesa nell'Aldilà: l'ultimo viaggio di Dino Buzzati*, in D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, introduzione di L. Viganò, Mondadori, Milano 2011, pp. V-L, *passim*.

notturna, teatro infernale delle avventure del cantante Orfi e della sua amata Eura e che ripropone in forma esacerbata e ipertrofica i temi ricorrenti della sua scrittura: la frontiera, la muraglia, il deserto, la solitudine, la malinconia e la morte.

Sono sogni, ma più spesso nel caso di Buzzati, incubi quelli di cui è gremito l'universo della finzione letteraria. Sogni reali che, stando al verbo freudiano, occupano parte del sonno degli uomini. Anche la notte del *Poema*, o meglio le notti, sono fatte della materia dei sogni e sono strutturate come un linguaggio. Esse sono figurazione del carattere non univoco della verità e, pertanto, necessitano di interpretazione. Le scene oniriche, suggestionate dall'amore per la pittura e la pittura metafisica in particolare, sono tradotte attraverso la mediazione linguistica e pittorica. Quella di *Poema* è una forma ibrida, "opera doppia" per stare ad una felice formula coniata da Roberta Coglitore: il termine in sé indica una relazione paritaria tra due arti, nel caso di Buzzati tra letteratura e pittura. Ma l'indagine della Coglitore rivela interessanti nessi tra «le forme di iconotesto *in absentia*», quelli in cui Buzzati contribuisce alla divulgazione e al successo di altri artisti favorendone la circolazione e utilizzandone richiami anche nella propria opera, e «le forme di iconotesto *in praesentia*»¹¹ che di fatto legittima l'utilizzo dell'espressione 'opera doppia' che ha poi autorizzato i critici in cerca di elementi definitori e incasellanti a coniare formule come «pittura narrativa»¹² e «fiction-painting»¹³. Sono, dunque, opere doppie quelle in cui Buzzati coniuga lo studio delle letterature alla visualità e ai media. Esse sono presenti lungo tutto l'arco della sua attività, pubblicate agli albori della carriera di narratore ma anche più avanti, a testimoniare che alla pittura e al disegno Buzzati ha legato il suo interesse fin dagli esordi con *Il libro delle pipe* e *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* rispettivamente del 1935 e del 1945 e *Poema a fumetti* e *I miracoli di Val Morel* composti, invece, più tardi, a suggello di una carriera che gli aveva già consegnato tanti successi e riconoscimenti ma che, a suo avviso, aveva ancora un che di incompiuto.

Tali forme ibride nascono da operazioni ipertestuali ottenute da Buzzati attraverso la lettura, l'imitazione e la trasformazione di generi popolari e dalla «rinegoziazione», come suggerisce la puntuale e arguta analisi di Roberta Coglitore «delle relazioni tra le arti che rinnovano le contaminazioni

¹¹ R. COGLITORE, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Edizioni di passaggio, Palermo 2012, p. 23, *passim*.

¹² N. GIANNETTO, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, in L. CAVADINI (a cura di), *Dino Buzzati. Parole e colori*, Comune di Cernobbio, Cernobbio 2001, pp. 3-21, *passim*.

¹³ Il riferimento è al titolo dell'introduzione firmata da G. VIGORELLI, *La «fiction painting» di Buzzati*, in G. BARBIELLINI AMIDEI et al., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Delta, Roma 1971.

tra i generi letterari e pittorici»¹⁴. D'altra parte lo esprime molto chiaramente anche Daniele Barbieri:

I linguaggi non sono solo strumenti di espressione, ma prima di tutto ambienti, all'interno dei quali l'espressione stessa prende forma. In altre parole, un pittore non pensa a parole quello che sta per dipingere [...] l'immaginazione di ciascun creatore si muove a partire dal mondo visivo o sonoro che gli è familiare¹⁵.

Nel caso di Buzzati, e mi muovo nel solco di quanto sostiene Barbieri con puntuali argomentazioni, il discorso si complica:

L'andamento ritmico è più da romanzo o da teatro o da melodramma, che non da racconto a fumetti. Del fumetto Buzzati è stato un appassionato consumatore; ed è nota anche la sua passione per il disegno e per la pittura [...] ma il suo modo di pensare resta quello di un romanziere o di uno scrittore di teatro¹⁶.

Di certo resta un fatto importante. Tutti i generi citati da Barbieri che intersecano o orbitano intorno a Buzzati e al suo *Poema* sono generi popolari e confermano l'assunto teorizzato da Francis Lacassin nel suo *Studio comparativo degli archetipi della Letteratura Popolare e del Fumetto* secondo cui tra romanzo popolare e fumetti ci sia un forte legame di parentela, «per filiazione diretta e per comunità degli ascendenti»¹⁷.

Scrivere *Poema a fumetti* ha significato per Buzzati riservare all'arte del fumetto, ancora, in quegli anni, considerata minore, una tenace fiducia, significa scorgere «le potenzialità di un linguaggio nuovo che si apre a soluzioni inedite, insondate e perciò ancora da inventare»¹⁸.

Con *Poema a fumetti* Buzzati tenta un'operazione di straordinaria novità dimostrando di interpretare a pieno il clima di sperimentazione

¹⁴ R. COGLITORE, *Le Pipe e gli Orsi, il Poema e i Miracoli: declinazioni del dispositivo letterario-pittorico nelle opere doppie di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», XIX (2014), pp. 69-102, a p. 70.

¹⁵ D. BARBIERI, *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea*, a cura di S. Rossi, Coniglio, Roma 2010, pp. 6-7.

¹⁶ Ivi, p. 11.

¹⁷ F. LACASSIN, *Studio comparativo degli archetipi della letteratura popolare e del fumetto*, a cura di N. Arnaud, F. Lacassin e J. Tortel, *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotomanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, con un contributo di M. Rak per l'edizione italiana, Liguori, Napoli 1977, p. 161.

¹⁸ Mi permetto di rinviare alle pagine da me composte qualche anno fa sul Buzzati disegnatore e sul coraggio di sostenere e incoraggiare un'arte come quella del fumetto bistrattata negli anni in cui la cultura di massa veniva recepita da una fetta consistente di intellettuali come una cultura di livello inferiore, che faticava a rivendicare una collocazione paritaria col cinema, ad esempio, oltre che con la letteratura: cfr. A. CARBONE, *Buzzati disegnatore*, in EAD., *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Dino Buzzati tra parola e immagine*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.

postmoderno. Specialmente in quest'opera la visionarietà della pittura si fonde nella dimensione «popolare» del fumetto e nel racconto fantastico. Gli impulsi provenienti dalla società postindustriale, l'interesse per i nuovi fenomeni artistici e intellettuali sollecitano la creazione di una nuova forma espressiva che risulta nuova per l'Italia degli anni '60. Buzzati coglie tutti i segnali di un mutamento epocale, se ne fa interprete e traduttore azzerando ogni discriminazione tra cultura alta e cultura bassa, scavando sotto la patina di superficie per scoprire i risvolti tragici che, a dispetto delle diverse ideologie, accomunano entrambe le parti. Egli si candida, come ha riconosciuto Alberto Sebastiani, a farsi testimone di un paese che «offre un'esplosione di possibilità (culturali, sociali, politiche, economiche) senza precedenti»¹⁹.

Il libro scandalo, a lungo sottovalutato, è sembrato per un certo periodo addirittura dimenticato. A denunciarlo con forza è Lorenzo Viganò che ha curato per gli Oscar Mondadori l'introduzione a *Poema a fumetti* nell'edizione del 2011, la postfazione a *Miracoli di Val Morel* nell'edizione del 2012 e il volume *Le storie dipinte* del 2013, una galleria di temi buzzatiani trasferiti sulla tela e illustrati. In questo volumetto, in particolare, il bellunese appare come un visionario della narrazione.

In effetti nei disegni trovano cittadinanza tutti gli elementi presenti nella sua scrittura: dagli animali volanti dalle forme strane ai profili acuminati delle montagne, dagli uomini soli ai ritratti in serie di donne dai visi spiritati e dagli occhi sgranati che, come accade in Warhol, trasformano la quotidianità in qualcosa di minacciosamente inquietante. Questi disegni «non illustrano affatto le parole, ma le colmano di altri significati, intervengono per sopperire alla loro povertà di significare»²⁰. Il montaggio delle tavole del *Poema* coinvolge il lettore che viene trascinato in un gioco di combinazioni solo apparentemente casuali ma che, a ben guardare, si configurano come scelta precisa per veicolare l'idea di una degradazione e svalutazione del mondo esterno intervenuta a sconvolgere per sempre la vita del protagonista.

¹⁹ A. SEBASTIANI, *Tra massmedia, cinema e musica: una topica della pop-culture in Dino Buzzati*, in «Studi buzzatiani», XIII (2008), pp. 11-26, a p. 13.

²⁰ G. IOLI, *Dino Buzzati*, Mursia, Milano 1988, p. 66.

BENIAMINO DELLA GALA
(ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

FATTI E FINZIONI SERIALI. ROMANZI STORICI ALLA PROVA DELLA TRANSMEDIALITÀ

L'intervento intende esplorare il rapporto tra fatti e finzioni in romanzi parte di narrazioni transmediali, concentrandosi su due aspetti: la traduzione intersemiotica e l'intertestualità. Da un lato, infatti, un romanzo oggi si trova sempre più spesso inserito in un ecosistema mediale all'interno del quale confliggono logiche di adattamento e di espansione del testo, e la traduzione intersemiotica può comportare l'innesto di componenti fittizie in una narrazione storica, per quanto essa sia basata su un'attenta documentazione: è quanto accade a un pur peculiare romanzo storico come Il nome della rosa adattato a serie televisiva. In un simile contesto produttivo, poi, con frequenza sempre maggiore i testi letterari sono concepiti in partenza per essere oggetto di adattamento, ciò che influisce sulla morfologia del testo e sui riferimenti intertestuali, non più eminentemente letterari: interessante da questo punto di vista è il caso dei primi due libri della trilogia su Mussolini di Antonio Scurati, dove la materia storica frutto di un'accurata ricostruzione è restituita attraverso i codici propri di un immaginario permeato di citazioni tratte dalle serie televisive di successo.

Per rivolgere l'attenzione critica alla letteratura contemporanea oggi si rende sempre più necessario tenere conto di un panorama mediale complesso, sottoposto a continue evoluzioni. Se l'industria di cui fanno parte le case editrici è sempre più articolata in conglomerati mediali (che hanno interesse a promuovere espansioni di una medesima narrazione in forme e direzioni molteplici), il cambiamento non pare consistere tanto nell'accantonamento della letteratura intesa in senso tradizionale – la quale è comunque sempre più raramente inclusa in un *media franchise* –, quanto nel condizionamento morfologico esercitato da questo sistema dei media su di essa. In primo luogo, perché ai romanzi, sempre più concepiti per essere oggetto di espansioni mediali, si richiede una certa adattabilità alla

traduzione intersemiotica e interculturale (dato che il mercato in cui sono venduti è un mercato globale).

Ma, allargando lo sguardo, questo condizionamento opera anche sulla nozione stessa di testo letterario: con una rimodulazione dei suoi confini, sempre più labili e negoziabili, una «polverizzazione della dimensione testuale classica, messa in atto dall'attuale dimensione postmediale»¹. Non si tratta più allora solo di adattare un romanzo per un altro medium, ma di trattarlo come un *concept*, un testo aperto che si può espandere e modificare senza scrupoli reverenziali di fedeltà, per sfruttare a pieno le potenzialità del medium di arrivo. Come scrive Nicola Dusi, «Un romanzo – oggi – non vive solo nella relazione source/target con il suo adattamento cinematografico o televisivo, ma si inserisce in una filiera interpretativa più ampia [...], polarizzato da trasformazioni transmediali che confliggono [...] tra “adaptation” ed “extension”»².

Tale rimodulazione può agire tanto in profondità da intaccare la differenziazione costitutiva tra finzionale e fattuale attraverso cui il testo instaura un rapporto con chi legge. Ciò è tanto più evidente nel caso di romanzi storici che, quantomeno a livello di enunciazione paratestuale, dichiarano la loro natura documentaria e il loro rigore storico; ma che, una volta assorbiti in una catena di adattamenti transmediali, vedono sbiadirsi quei confini tra fatti e finzioni stabiliti al momento della scrittura. Di seguito ci concentreremo su due specifici vettori di questa mutazione dei testi: la traduzione e l'intertestualità intersemiotiche. Da un lato, infatti, la traduzione intersemiotica può comportare l'innesto di componenti evidentemente fittizie in una narrazione storica, per quanto documentata; dall'altro, con frequenza sempre maggiore i testi letterari sono concepiti in partenza per essere oggetto di adattamento, ciò che influisce sull'intertestualità, non più eminentemente letteraria. Questo significa che romanzi documentali possono essere scritti adottando citazioni e tecniche proprie di narrazioni di genere in cui la componente fittizia è scopertamente esibita.

Il primo caso che propongo è *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980): che pure è un romanzo storico peculiare, permeato com'è di ironia, strutturato su relazioni intertestuali e codificazioni di genere, nonché disseminato di anacronismi – siano essi intenzionali (Wittgenstein fatto passare

¹ G. MARRONE, *Dissoluzione e arricchimenti / Nomi della rosa: gli schizzi di Eco*, in «Doppiozero», 6 giugno 2020, <https://www.doppiozero.com/nomi-della-rosa-gli-schizzi-di-eco>.

² N. DUSI, *Il nome della rosa. Roghi, incendi e scintille tra romanzo, film, serie TV*, in B. DELLA GALA, L. TORTI (a cura di), *Pixel. Letteratura e media digitali*, Mucchi, Modena 2021, pp. 75-96, a pp. 75-76.

per un mistico medievale) o involontari (quelli corretti dallo stesso Eco nell'edizione del 2012). Nondimeno, l'accuratezza della ricostruzione storica è funzionalmente rivendicata, sulla scorta del modello manzoniano, nelle *Postille* del 1983. Il romanzo così «punta narrativamente all'effetto di storia»³: «Quello che i personaggi fanno serve a far capire meglio la storia», anche se sono inventati; dicono cioè «cose che i libri di storia non ci avevano mai detto con altrettanta chiarezza»⁴. Insomma, in questa sorta di manuale di istruzioni per la lettura Eco rivendica, pur con *understatement*, le sue competenze di medievista; e il romanzo esige di essere letto come documento fattuale, che non può essere smentito nemmeno nelle parti inventate. In questo senso la ripresa della finzione del manoscritto ritrovato, per quanto ironica, è sempre «allegoria dello sforzo di documentazione su cui si fonda l'istanza di realtà del narratore»⁵, che proietta questa istanza di realtà «sui modi della sua ricezione da parte del lettore»⁶. *Il nome della rosa* rivendica così un'ambientazione ricostruita accuratamente, un *worldbuilding* basato su documenti storici che stabiliscono limiti alle componenti inventate e verosimili.

Colpisce allora che, di fronte a un tanto sottile gioco di equilibri tra storiografia e finzione, l'adattamento cinematografico di Jean-Jacques Annaud (1986) contraddica vistosamente la realtà storica facendo morire nelle scene finali l'inquisitore Bernardo Gui, uno dei personaggi reali arruolati dal romanzo di Eco, morto invece nel 1331, quattro anni dopo il 1327 in cui è ambientato il romanzo. Questa parziale trasformazione del finale in un *happy ending* hollywoodiano, che con la morte del *villain* asseconda le prospettive assiologiche del pubblico, è la prima incrinatura che si produce nell'effetto di fattualità del testo una volta che questo viene a contatto con la trasposizione intermediale – e con un mercato del prodotto audiovisivo che ha esigenze diverse da quello editoriale.

Le cose si complicano ulteriormente quando il romanzo nel 2019 viene trasformato in una miniserie televisiva di otto episodi, coproduzione italo-tedesca che punta a sfruttare tutti gli strumenti della *Complex TV*, per

³ G. ROSA, *Dal romanzo storico alla «Storia. Romanzo». Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in S. COSTA, M. VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del X Convegno Internazionale di Studi della MOD (Roma, 4-7 giugno 2008), Edizioni ETS, Pisa 2010, vol. I, pp. 45-70, a p. 50.

⁴ U. ECO, *Postille a Il nome della rosa*, in Id., *Il nome della rosa*, La nave di Teseo, Milano 2020, pp. 581-617, a p. 615.

⁵ P. FASANO, *L'imbroglio romanzesco. Una teoria della comunicazione nei Promessi Sposi*, Le Monnier, Firenze 2007, p. 71.

⁶ G. BENVENUTI, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma 2012, p. 118.

dirlo con la formula di Jason Mittell⁷. Lo studioso ha evidenziato come tra le possibilità della serialità contemporanea ci sia una strategia di *centrifugal storytelling*, basata su una logica del *what if*, contrapposta al *centripetal storytelling* basato sul *what is*: quest'ultima consiste in un approfondimento della psicologia dei personaggi e in uno sviluppo delle loro *backstories*, mentre la seconda esplora possibilità ipotetiche, storie alternative e sconvolgimenti dal canone. Se allora il canone stabilito dal romanzo di Eco in qualche modo tende dichiaratamente a coincidere con l'accuratezza della ricostruzione storica, questa perde di importanza nel momento in cui la narrazione prende una direzionalità centrifuga. Ciò avviene nella serie con l'invenzione del personaggio totalmente fittizio – e indirettamente smentito dai libri di storia – di Anna, la figlia degli eretici Dolcino e Margherita, giunta al monastero per vendicare i propri genitori mandati a morte da Gui. Come nel film, insomma, il rapporto tra fatti e finzioni del romanzo viene ulteriormente complicato dall'adattamento, o meglio, dalla logica di estensione narrativa che soggiace al suo inserimento nell'economia di un *transmedia storytelling*.

Non è difficile peraltro cogliere il nesso tra l'invenzione di Anna e l'adattamento del *Nome della rosa* alla serialità contemporanea. Il personaggio interpretato da Greta Scarano, infatti, è ricalcato su modelli femminili, forse femministi, di ragazze armate, coraggiose e astute che proliferano nei *franchise fantasy* di grande successo presso il pubblico globale, di cui sono due esempi *Hunger Games* e *Game of Thrones* – a cui questo *Nome della rosa* vorrebbe piuttosto esplicitamente rifarsi. L'accuratezza storica e l'aderenza al testo di partenza vengono dunque rinegoziate al momento della traduzione intersemiotica, o meglio, della ri-codificazione secondo gli stilemi di un genere di grande successo proprio del medium di arrivo; dunque, anche secondo le richieste della nicchia di mercato che fornisce il target a quel genere. Una negoziazione non solo simbolica a livello creativo, ma anche concreta a livello produttivo, nel momento in cui Rai Fiction – che mantiene la propria missione educativo-pedagogica nell'aderenza ai fatti storici – co-produce insieme a case estere i cui interessi principali risiedono piuttosto nel successo di pubblico, intenzionate a investire sulla riconoscibilità dal punto di vista del genere, piuttosto che sulla fedeltà della ricostruzione storica. Queste finzioni o anacronismi, dunque, non mantengono l'effetto di realtà ricercato da Eco, ma si piegano alle esigenze di un mercato culturale che, è bene ricordarlo, non solo è sempre più transmediale ma anche transnazionale. Il

⁷ Cfr. J. MITTELL, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York University Press, New York-London 2015.

fatto che l'esibizione dello sforzo documentario sia accantonata in queste traduzioni intersemiotiche è testimoniato anche dalla completa elisione del manoscritto ritrovato.

Passando all'intertestualità, se studi come quelli di Isotta Piazza⁸ hanno dimostrato quanto le condizioni materiali della diffusione della letteratura – lo spazio mediale a cui il testo è destinato – condizionino l'atto creativo, oggi è sempre più urgente considerare il singolo spazio come nodo di una rete transmediale, per cui l'atto creativo non è influenzato da una sola destinazione editoriale, ma anche dall'interazione tra diversi spazi medialità. Un romanzo oggi viene sempre più progettato come parte di una catena di adattamenti e di estensioni su diversi media, e questo ne condiziona la scrittura.

È il caso della tetralogia *M* di Antonio Scurati, di cui sono stati pubblicati i primi tre capitoli, che pare concepita sin dall'inizio per diventare una serie televisiva (la cui effettiva uscita è stata annunciata da Sky a fine 2022 anche se a oggi, aprile 2024, non si conosce ancora la data della messa in onda). Anche in questo caso si tratta di una narrazione storica, precisamente sull'ascesa e la caduta di Benito Mussolini, che nel paratesto ostenta la propria natura documentaria: «Fatti e personaggi di questo romanzo documentario *non* sono frutto della fantasia dell'autore. Al contrario, ogni singolo accadimento, personaggio, dialogo o discorso qui narrato è storicamente documentato e/o autorevolmente testimoniato da più di una fonte»⁹, viene dichiarato in esergo a *Il figlio del secolo*, il primo libro. Avvertenza ribadita nel secondo, *L'uomo della provvidenza*, dove però già si ammette che «in un numero molto limitato di casi l'autore, governato dalle esigenze del racconto, si è concesso l'arbitrio di minimi sfasamenti temporali, nonché di qualche altra minuscola libera invenzione»¹⁰; e anche nel terzo capitolo, *Gli ultimi giorni dell'Europa*, la fedeltà «a fatti storici ampiamente documentati» non esclude la presenza «di pochi, lievi, consapevoli anacronismi e di molti probabili errori»¹¹. Questa insistenza sulla natura fattuale di un testo che effettivamente intervalla le sequenze narrative con l'esibizione di documenti affiancati da relativa didascalìa, al momento della sua uscita ha peraltro suscitato polemiche direttamente proporzionali sui diversi errori, più o meno sottili, commessi proprio sul piano dell'aderenza alla storiografia.

⁸ Cfr. I. PIAZZA, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Cesati, Firenze 2018; I. PIAZZA, S. MARTIN (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Cesati, Firenze 2019.

⁹ A. SCURATI, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani, Milano 2018, esergo.

¹⁰ ID., *M. L'uomo della provvidenza*, Bompiani, Milano 2020, esergo.

¹¹ ID., *M. Gli ultimi giorni dell'Europa*, Bompiani, Milano 2022, esergo.

Ciò che interessa qui però non è verificare l'attendibilità del racconto di Scurati, quanto mostrare che, paradossalmente, quanto più il romanzo dichiara la sua natura fattuale, tanto più racconta la verità storica modulandola su precedenti narrativi scopertamente finzionali, in particolare sul piano dell'intertestualità. È singolare, insomma, che i fatti storici vengano raccontati ricalcando pedissequamente sequenze tratte da film o da serie tv che ostentano il loro statuto finzionale.

Come ha notato Giuliana Benvenuti, per studiare il romanzo contemporaneo è imprescindibile fare i conti con «un'intertestualità che non è più prevalentemente letteraria», dal momento che «la rete di riferimenti culturali in cui ogni testo è inevitabilmente implicato» ingloba sempre più «la "cultura visuale"», giungendo a modificare «la nozione di letteratura alla quale siamo abituati»¹². Ecco allora che, per esempio, Scurati racconta l'incendio dell'«Avanti» citando esplicitamente *2001: Odissea nello spazio* di Kubrick, con gli Arditi che circondano ammalati i macchinari tipografici «come grandi scimmie attorno a un meteorite caduto dal cielo sulla terra»¹³. Oppure inserisce nel testo battute ricorrenti della citata serie fantasy di grande successo *Game of Thrones*, riportate alla lettera sebbene decontestualizzate: così quando dice che i caimani del Piave, leggendario corpo militare attivo nella Prima guerra mondiale, «custodivano un segreto tramandato fin dall'inizio dei tempi: che la notte fosse buia e piena di terrori»¹⁴, riprendendo la formula rituale pronunciata a più riprese dalla sacerdotessa Melisandre; oppure quando cita parola per parola il giuramento dei Guardiani della Notte, sentinelle che nel mondo fantasy di George R.R. Martin proteggono il mondo degli esseri umani da creature mostruose contenute da una gigantesca barriera, mettendolo in bocca agli squadristi che celebrano il funerale di un camerata¹⁵. Il richiamo alla serie peraltro è stato esplicitato in alcune interviste dallo stesso autore, che ha parlato in generale della scelta di conciliare la precisione storica con un tono epico – identificato con il titolo HBO – per coinvolgere il pubblico¹⁶.

Anche alcune figure storiche dello squadristo, come Italo Balbo, sono rappresentate nei loro atti più efferati non solo con una sistematica caricatura di ogni minimo elemento *pulp* e *splatter* di cui si trovi traccia nei documenti,

¹² G. BENVENUTI, *Il brand Gomorra*, il Mulino, Bologna 2017, p. 21.

¹³ A. SCURATI, *M. Il figlio del secolo* cit., p. 39.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ Ivi, p. 458.

¹⁶ Cfr. A. TERRANOVA, *Scurati: voglio rifare Il Trono di Spade, ma con al centro il Duce e il fascismo*, in «Secolo d'Italia», 22 aprile 2018, <https://www.secoloditalia.it/2018/04/scurati-voglio-rifare-trono-spade-al-centro-duce-fascismo/>; A. ARIENTI, «M» di Antonio Scurati: il Duce è nudo, in «La Balena Bianca», 10 dicembre 2018, <https://www.labalena Bianca.com/2018/12/10/m-duce-nudo/>.

ma anche attraverso la mimesi di scene di serie televisive di successo. Così, la descrizione di Balbo – «un tizio alto, ammantato in un impermeabile di pelle nera, il volto celato da un paio di grossi occhiali da motociclista» che «brandisce una grossa mazza di legno con la testa rinforzata in ferro» e «chiama nella notte»¹⁷ – sembra ricalcare quella di Negan, il *villain* di una serie tv quanto mai lontana dal racconto storico come *The Walking Dead*, di genere apocalisse zombie; e il passo del libro in cui si racconta l'omicidio di un capolega¹⁸ imita suggestivamente una scena decisamente *splatter* del primo episodio della settima stagione della serie. Certo, si tratta solo di una parte della complessiva strategia citazionistica *pop* che anima il lavoro di Scurati – il quale racconta il fascismo citando i testi di Vasco Rossi o Franco Battiato, così come i più scolastici versi di Ungaretti¹⁹; ma è significativo che l'ipotesto in questo caso sia dato da narrazioni finzionali assai lontane dalla pretesa di ricostruzione documentaria che ammantava paratestualmente tutta la saga di *M*.

Qual è dunque il risultato dell'inserimento di questi romanzi storici in una catena transmediale di adattamenti, dal punto di vista della differenziazione di fatti e finzioni? Ricostruendo la genesi del cosiddetto «nuovo romanzo storico» italiano, che nel *Nome della rosa* trova un illustre progenitore, Daniele Giglioli individuava a dire la verità già nelle ricerche e nelle narrazioni di Eco un cospicuo contributo della cultura italiana a un paradigma costruttivista «fondato sull'interrogare i rapporti fra realtà e rappresentazione – a tutto vantaggio della rappresentazione»²⁰, sino agli estremi delle ricerche di Hayden White sul rapporto tra retorica e storia che vedono la seconda subordinata alla prima, per cui «la progressiva scomparsa dell'evento mette in discussione un presupposto fondamentale del realismo occidentale: la contrapposizione tra fatto e finzione»²¹. Estremi sempre nettamente rifiutati, va detto, da Eco, che reagì narrativamente con *Il pendolo di Foucault* (1988) e teoricamente con *I limiti dell'interpretazione* (1990). Se però allora la semiosi illimitata e il paradigma indiziario di Carlo Ginzburg (che gioca un ruolo fondamentale nell'indagine del *Nome della rosa*) erano quantomeno funzionali a incrinare un senso comune basato sul realismo ingenuo, come dice Giglioli oggi invece «indifferenza tra realtà e finzione,

¹⁷ A. SCURATI, *M. Il figlio del secolo* cit., p. 341.

¹⁸ Ivi, p. 342.

¹⁹ Cfr. G. SIMONETTI, *Scurati, un Mussolini pieno di cliché*, in «Il Sole 24 ore», 4 marzo 2019, <https://www.ilsole24ore.com/art/scurati-mussolini-pieno-cliche-AE0VJNdG>.

²⁰ D. GIGLIOLI, *Bologna, dicembre 1976. Dams: guida dello studente*, in D. SCARPA (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, vol. 3, Einaudi, Torino 2012, pp. 939-943, a p. 941.

²¹ H. WHITE, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, Carocci, Roma 2006, p. 103.

relativismo, scetticismo, nichilismo [...] sono moneta corrente nel discorso dei media»²². Un senso comune che strutturerebbe in qualche modo anche le sperimentazioni di genere del nuovo romanzo storico italiano, a cui è senz'altro ascrivibile Scurati.

L'evoluzione transmediale della narrazione storica letteraria sembrerebbe allora assecondare questo immaginario, da una parte attraverso il trattamento di un mondo ricostruito attraverso la documentazione come fosse un universo finzionale, un *database* di storie e personaggi non più sottoposti alla condizione della verosimiglianza; e dall'altra mediante una derealizzazione causata dell'adozione di stilemi di genere volti ad assecondare una nicchia di mercato. Una situazione che presenta evidentemente delle ambiguità: da una parte, infatti, è difficile non intravedervi il sacrificio dell'idea stessa di verità storica, di differenziazione tra fatti e finzioni, a scopi di marketing; ma, dall'altra, si può riconoscere alla diffusione massiccia consentita dai nuovi media il potenziale educativo di uno stimolo all'approfondimento storico da parte dei fruitori attivi, che può spingerli per esempio a una ricerca per verificare quanto della narrazione che li cattura è fattuale e quanto invece è finzionale. È necessario allora monitorare le evoluzioni di queste nuove forme di mitopoiesi lavorando quanto possibile per una loro ricezione attiva e non narcotizzata; affinché il mito stesso possa essere veicolo di emancipazione e non di assoggettamento, secondo la costitutiva vocazione pedagogica che ha nella nostra tradizione il componimento misto di storia e di invenzione.

²² D. GIGLIOLI, *Bologna, dicembre 1976* cit., p. 942.

GIULIA FALISTOCCO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA)

WATCHMEN: DAL FUMETTO ALLA SERIE TELEVISIVA

Il rapporto tra fumetti e serie TV è diventato sempre più centrale nell'industria televisiva: oltre alle numerose produzioni provenienti dal Giappone e dalla Corea, anche negli Stati Uniti e in Europa la serialità televisiva si offre come forma privilegiata in grado di trasporre ed esaltare le potenzialità narrative del fumetto. L'intervento intende proporre come caso di studio Watchmen, miniserie a fumetti scritta da Alan Moore e illustrata da Dave Gibbons, incentrata su un gruppo di supereroi. Nel 2009 l'opera è stata trasposta in film diretto da Zack Snyder e, successivamente, dieci anni dopo ha dato vita alla serie prodotta da HBO e ideata da Damon Lindelof. L'obiettivo è quello di analizzare analogie e differenze tra le varie trasposizioni, ponendo attenzione in particolare al rapporto tra fumetto e serie che si costituisce come espansione narrativa a metà strada tra spinoff e sequel. Oltre alle modalità di racconto l'intervento si concentra sui cambiamenti intercorsi a livello di trama: dalla parodizzazione dei prodotti fumettistici DC, alle strategie per attualizzare le vicende dei supereroi, funzionali a rappresentare le tensioni sociali.

La rivoluzione digitale ha sancito relazioni medialità¹ basate sulla fluidità tra le forme artistiche, in cui i prodotti audiovisivi assumono una funzione egemonica, rappresentando un campo in costante evoluzione, con a sua volta una pluralità di fuochi. Uno di questi è senz'altro rappresentato dal fumetto²

¹ Riguardo all'evoluzione del rapporto tra i media e, in particolare, al rapporto tra letteratura e arti audiovisive, si veda M. FUSILLO, *L'immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini, Cosenza 2018. Fusillo è tornato a riflettere sulla categoria di transmedialità nella sezione di «Between» curata insieme a H.J. Backe e M. Lino. Cfr. M. FUSILLO *et al.*, *Transmediality/ Intermediality/ Crossmediality: Problems of Definition*, in «Between», XX (2020), pp. 1-190.

² Sulla centralità del fumetto nel sistema mediale contemporaneo è incentrato il volume G. BENVENUTI *et al.* (a cura di), *Bande a parte 2: fumetto e transmedialità*, Morellini, Milano 2018; e quello precedente L. QUAGLIARELLI, S. COLAONE (a cura di), *Bande a parte: grafic novel, fumetto, letteratura*, Morellini, Milano 2016.

che oggi occupa uno spazio portante nell'immaginario contemporaneo, capace di influenzare gli altri media con il suo repertorio di storie, icone e stili. Che si tratti di storie serializzate, oppure di narrazioni maggiormente organiche come le *graphic novel*, l'universo dei *comics* dà vita a mondi fantastici, eppure ancorati alla realtà, pronti a tramutarsi in universi transmediali, ecosistemi narrativi³, così come li ha definiti Guglielmo Pescatore, in grado di raccontare tanto il presente, quanto il passato.

Dal mondo dei fumetti ha avuto origine l'invasione dei supereroi, un fenomeno che negli ultimi vent'anni ha conosciuto un incredibile successo con decine e decine di trasposizioni cinematografiche e televisive. A partire dalla trilogia di Bryan Singer incentrata sugli X-Men (2000), seguita da quella di Sam Raimi dedicata a Spiderman (2002), questi personaggi trapassano i confini delle strisce disegnate con una tale pervasività da rendere manifesto il nostro desiderio verso nuove figure eroiche, in un mondo che sembra aver smarrito il suo senso di comunità. Forse si potrebbe far risalire il fenomeno a prima ancora, alla saga di *Batman* inaugurata dal dittico di Tim Burton (1992, 1995), oppure, se delimitiamo il campo d'osservazione a determinate caratteristiche, a *Unbreakable* di M. Night Shyamalan (2000), nel quale il regista non traspone nessun opera nello specifico, ma con evidenti finalità metanarrative riflette sulla funzione archetipa dei personaggi dei fumetti, incentrando la storia nel nostro mondo anziché nella gotica Gotham o in qualche altra città immaginaria. Shyamalan ha inoltre ripreso il racconto in anni recenti con i film *Split* e *Glass*, dimostrando che anche una storia apparentemente conclusa può riaprirsi e continuare a anni di distanza a confrontarsi con un contesto storico mutato. Senza dimenticare le esigenze economiche legate all'industria culturale, le espansioni medialì comunicano la volontà di mettere al vaglio del presente personaggi che hanno ancora il potenziale di raccontare il nostro mondo e i conflitti sociali. Il fenomeno *superhero comics* costituisce un punto d'osservazione interessante e, forse proprio per la sua diffusione, privilegiato, per osservare le modalità con cui le storie vengono riadattate e si espandono nel corso degli anni e come, nonostante siano storie fantastiche, si relazionano con il nostro contesto storico e sociale, manifestando l'elasticità in grado di rappresentare la realtà e l'inconscio collettivo.

Negli ultimi anni il mondo dei supereroi viene spesso associato con i Marvel Studios che dopo l'acquisizione della Disney hanno dato vita a più di venti film e numerose serie TV, monopolizzando le sale cinematografiche

³ Per una definizione di ecosistema narrativo rimando a C. BISONI *et al.*, *Il concetto di ecosistema narrativo e i media studies: un'introduzione*, in ID., V. INNOCENTI (a cura di), *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, Mucchi, Modena 2013, pp. 11-26; e a G. PESCATORE, *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie Tv*, Carocci, Roma 2021.

con effetti discutibili soprattutto sul piano finanziario-produttivo. In un panorama così vasto e vitale ci sono però anche altre storie, in cui la figura del supereroe è assunta come dispositivo perturbante, in grado di dare voce ai problemi e alle aporie delle società contemporanee. Questo è il caso di *Watchmen*⁴ miniserie a fumetti scritta da Alan Moore e disegnata da Dave Gibbons, pietra miliare nell'evoluzione del genere fumetto⁵, grazie al suo universo complesso, in stretto rapporto con la realtà storica degli anni Ottanta, con le ansie e le paure dei lettori dell'epoca. Il fumetto esce tra il 1986 e il 1987, per un totale di 12 capitoli, ed è edito da una delle case editrici più prestigiose, la DC Comics, che da decenni pubblica storie di celebri supereroi: proprio l'universo DC rappresenta la base di partenza ripresa e parodiata da Moore. I vigilanti, i Watchmen, come da tradizione, sono tutti coperti da una maschera che ne protegge l'identità, ma rispetto al classico prototipo superomistico non hanno speciali poteri sovranaturali, eccetto il Dr. Manhattan, una specie di Superman con la pelle blu, che in seguito ad un incidente nucleare è in grado di manipolare la struttura atomica della materia. Tutti gli altri sono uomini e donne che per senso del dovere, oppure per egotismo si impegnano a combattere il crimine: come Gufo Notturmo, parodia di Batman, Spettro di seta, unica donna del gruppo, Ozymandias che si auto proclama uomo più intelligente del mondo e Rorschach, paranoico, isolato e complottista. La storia di Watchmen è ambientata in una realtà alternativa alla nostra, nella quale la comparsa dei vigilanti ha alterato e modificato il corso degli eventi storici. Si tratta in sostanza di un'ucronia che dà origine a un mondo cupo segnato dalla violenza e dalla decadenza, nel quale il controllo sociale e il mantenimento dell'ordine è affidato a un gruppo di individui a volte abietti e pericolosi. Ambientata nel 1985, la storia procede per flashback raccontando le vicende dei personaggi a partire dalla creazione del primo gruppo di vigilanti (Minutmen) poco prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, fino al loro ingresso negli apparati statali: grazie al loro intervento gli Stati Uniti escono vincitori dalla guerra del Vietnam, Richard Nixon viene rieletto presidente per ben cinque volte e si riesce a mantenere l'equilibrio tra le due superpotenze atomiche. Lo *status quo* però dura poco, non solo perché nel 1977 dopo violenti scioperi della polizia, stufa di essere affiancata dai Watchmen, questi vengono messi fuori legge; ma anche perché a complicare ulteriormente la situazione interviene l'invasione dell'Afganistan da parte dell'URSS e la successiva minaccia di aggressione al Pakistan. Gli anni

⁴ A. MOORE, D. GIBBONS, *Watchmen*, Panini Comics, Modena 2020.

⁵ Daniele Barbieri parla proprio di rifondazione del genere supereroi operata da Moore e Gibbons. Cfr. D. BARBIERI, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci, Roma 2014.

Ottanta sono per Moore un'epoca di crisi, sporca e degradata, in cui l'umanità sembra arrivata al crepuscolo, e il lento deteriorarsi dei valori sociali e umani è foriero della minaccia atomica. La corsa al nucleare, infatti, che le due potenze hanno portato avanti con ancora più solerzia rispetto al nostro mondo, vista appunto la presenza di Manhattan, determina settimane di attesa per l'imminente escalation (che corrispondono appunto allo svolgersi degli eventi del fumetto). Tra omicidi e complotti, l'apocalisse atomica viene sventata da Ozymandias che progetta di costruire un alieno artificiale con lo scopo di unire tutti i Paesi della Terra contro la minaccia esterna, distraendoli dalle loro faide. Come disse Ronald Reagan, solo la minaccia aliena sarebbe stata in grado di unire tutti i popoli e fargli dimenticare le divisioni economiche, politiche e ideologiche, Ozymandias quindi mette in atto il suo piano, con il consenso degli altri viglianti (tranne di Rorschach), testimonianza però, più che di un onesto tentativo di portare pace, di una *hybris* senza confini da parte di chi si considera una divinità in grado di disporre delle vite delle persone. Il gigantesco mostro tentacolare distruggerà praticamente tutta New York, ponendo fine alla guerra nucleare.

Se la base di partenza è simile a tanti altri prodotti presenti sul mercato dell'epoca, il risultato è dirompente, in grado di innovare prepotentemente il fumetto rivisitando il genere superomistico: operazione simile a quella compiuta da Frank Miller in *Batman the Dark Knight*, uscito sempre nel 1986. Moore, infatti, decostruisce la funzione eroica dei suoi personaggi proiettandoli in coordinate spazio-temporali ben precise, quelle della Guerra fredda, e alle prese con problemi etici e quotidiani, dotandoli di profondità psicologica. Riprendendo un tipico immaginario di evasione, l'autore lo stravolge infarcendolo di paranoia, violenza e cinismo, per dare corpo a una sferzante critica sociale, che riflette sui limiti dello Stato, sulla crisi delle democrazie e sull'intervento del singolo: «Chi guarda i guardiani» è la citazione di Giovenale con cui si conclude *Watchmen*.

Grazie al grande successo del fumetto a partire dagli anni Novanta, quando nasce il filone cinematografico *comics*, ci furono i primi tentativi di trasposizione: si ricordano ad esempio quelli del regista Terry Gilliam che però tra problemi produttivi e le resistenze di Alan Moore⁶ non riuscirà a portare a termine il progetto. Bisogna aspettare il 2009 per avere la versione cinematografica di *Watchmen*, quando a dirigere il film viene chiamato Zach Snyder, specializzato nella realizzazione di pellicole tratte da opere grafiche. I risultati sono in parte deludenti: non solo la complessità

⁶ Alan Moore ha disconosciuto tutti i film tratti dalle sue opere, come *V per Vendetta* e *La leggenda degli uomini straordinari*, poiché fortemente avverso alla spettacolarizzazione cinematografica hollywoodiana, che avrebbe, come in parte è successo, contaminato il potenziale politico dei fumetti.

del fumetto viene solo scalfita, ma inoltre viene modificata parte della trama, già fortemente ridotta, puntando a un effetto di profondità ideologica che in realtà banalizza il messaggio di Moore. Nel finale Ozymandias usa come pretesto pacificatore l'esplosione di alcuni reattori nucleari dando la colpa al Dr. Manhattan: una variazione che in parte affievolisce l'estro del piano, snaturando la personalità del dottore. *Watchmen-film*, eccetto la variazione finale, è una trasposizione piuttosto fedele che poco aggiunge rispetto all'opera originale, anzi depotenzia le dinamiche sociopolitiche e psicologiche delineate da Moore.

Nonostante il mancato successo del film, il fumetto ha conservato nel corso degli anni la sua attrattiva, rimanendo un cult indiscusso nel panorama fumettistico e un modello di riferimento per contenuti di vario genere⁷. Non stupisce quindi che in tempi recenti abbia ispirato una trasposizione televisiva, la miniserie omonima, realizzata da Damon Lindelof, importante showrunner che si è distinto con opere di successo come *Lost* e *The Leftovers*. In entrambi i casi, «il nucleo narrativo» di queste serie «è costituito dall'avvento di una minaccia alla stabilità della comunità e dal conseguente scatenarsi della violenza», elementi che sono presenti anche in *Watchmen-serie*, che dimostrano la capacità dei prodotti televisivi di rappresentare il reale e in particolare società «attraversate da traumi, che stentano a ricomporsi, frantumate da eventi drammatici, terrorizzate dalla minaccia di un'alterità spesso ignota»⁸. Lindelof prosegue la storia, in modo da sfruttare le potenzialità offerte dalla transmedialità, non limitandosi ad adattare il fumetto⁹, ma rielabora la trama all'insegna della sensibilità estetica contemporanea che predilige una struttura complessa¹⁰, con un incrocio di numerose linee narrative, e attualizzando le vicende al contesto sociopolitico del nuovo millennio¹¹. *Watchmen-serie* è quindi il sequel del fumetto e prende le mosse nel 2019, trentaquattro anni dopo la distruzione di New York. Questa volta, a dividere a filo di lama la società non troviamo più la Guerra fredda, ma, in ottemperanza all'epoca Trump, le discriminazioni etniche e le violenze

⁷ Pires de Figueiredo riporta anche contenuti You Tube, musicali e espansioni fumettistiche, in C.A. PIRES DE FIGUEIREDO, *Adapted into multiple media: what happens when adaptations meet transmedial franchises*, in «Interfaces», XLVII (2022), <http://journals.openedition.org/interfaces/5199>.

⁸ M. COVIELLO, *Riscrivere le proprie storie. Il viaggio di Sister Night in Watchmen*, in «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», VII (2021), pp. 202-211, a p. 203.

⁹ M. FUSILLO et al. (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espansive: intermedialità, transmedialità, virtualità*, il Mulino, Bologna 2020.

¹⁰ A questo proposito si veda J. MITTELL, *Complex TV*, minimum fax, Roma 2015.

¹¹ Per un approfondimento delle questioni sociali trattate in *Watchmen* e della centralità del trauma storico nella trasposizione seriale rimando agli interventi del volume D. MORTON (a cura di), *After Midnight. Watchmen After Watchmen*, University Press of Mississippi, Jackson 2022.

operate da gruppi xenofobi e razzisti. Sotto la presidenza di Robert Redford inizia una grande campagna risarcitoria nei confronti degli afroamericani, che coinvolge in particolare la zona di Tulsa, luogo d'ambientazione della serie, dove nel 1921 fu distrutto il quartiere Greenwood, con l'uccisione di circa trecento persone e la successiva decadenza di quella che era definita la Wall Street Nera¹². Attraverso quest'evento storico per lungo tempo obliato, che proprio la serie ha permesso di riportare all'attenzione di tutti, Lindelof prosegue l'intreccio tra fatti e finzione, collocandosi sempre all'interno del genere ucronico, finalizzato a rielaborare la figura del supereroe. L'apparente aria di progresso lascia intravedere di nuovo tensioni e pulsioni apocalittiche che trovano la loro origine nella lunga storia di sopraffazione della minoranza nera. Per contrastare le riforme politiche di Redford nasce una costola ancora più aggressiva del Ku Klux Klan, chiamata il Settimo Cavalleria, entrata in possesso del diario che Rorschach scrive nel 1985, nel quale rivela la verità sul mostro alieno che ha distrutto New York. Paranoia, complotto e razzismo sono quindi le componenti di gruppi sempre più numerosi e sempre più pericolosi, espressione di un populismo che rigetta lo Stato, le sue leggi e il suo controllo. La tensione crescente trova come oggetto dell'odio razziale il corpo di polizia, che viene pertanto autorizzato ad agire a volto coperto: così nonostante i vigilanti siano ancora proibiti dal 1977, tra le schiere delle forze dell'ordine ricompaiono i Watchmen. Rispetto al fumetto, il panorama geopolitico mondiale quasi scompare per rappresentare da dentro un Paese che sta implodendo e che, nonostante abbia lasciato nel passato la minaccia nucleare, prosegue imperturbato la decadenza iniziata negli anni Ottanta. Il sogno americano, a cui ora vogliono partecipare anche le minoranze etniche e gli emarginati, è però un coacervo di rabbia, risentimento e rivendicazione: l'origine della stortura va ricercata nel passato, nel percorso biografico del primo vigilante, un afroamericano (si scopre nella serie) che per tutta la vita ha tenuta segreta la sua identità, non solo per agire indisturbato, ma sottrarsi all'odio razziale. Le numerose linee narrative trovano nel finale un punto di fuga che ricongiunge i destini dei personaggi, senza risolvere tutte le questioni, in modo da lasciare aperta nel futuro una possibile espansione.

In origine, il mondo di *Watchmen-fumetto* si radica nell'atmosfera degli anni Ottanta: quando sembra che il tempo stia per scadere i nostri vigilanti, più contraddittori che eroici, sono spinti a un ultimo gesto che chiama in gioco prima di tutto le loro vite, il loro trascorso, contro un presente che rischia di frantumarsi metaforicamente, quanto letteralmente sotto la

¹² Sempre sulle questioni etniche si incentra la recensione di E. NUSSBAUM, *Not All Heroes. Damon Lindelof's mind-bending Watchmen*, in «The New Yorker», 9 dicembre 2019, pp. 76-77.

minaccia atomica. A trent'anni di distanza, quel mondo continua a scricchiolare a causa di una continua tensione sociale: contro il razzismo imperante, i vigilanti sono ancora una volta una risposta fragile difronte a un sistema che ha perso il senso di comunità e che impone controllo e paura, abdicando a pochi individui mascherati un potere smisurato. Il rapporto tra opera originale e opera derivata poggia su dinamiche affettive di ripresa diretta, quanto su alterazioni che attualizzano la storia e ribaltano situazioni del fumetto: come lo scontro tra Ozymandias e il Dr. Manhattan, due opposte visioni del mondo – il primo egotico, incarnazione di una suprema ragion di Stato, il secondo razionale e distaccato dalle sorti dell'umanità – questa volta in aperto attrito tra loro. Lindelof lavora tra le intercapedini del fumetto, colmando aspetti della trama non esplicitati da Moore, attraverso una rilettura razziale: un'operazione di ampliamento delle vicende dei vigilanti che risponde alla nostra fame di storie¹³, dietro cui si cela però una fame di realtà¹⁴. Senza l'afflato patriottico e superomistico, tipico di tanti *superhero comics*, *Watchmen* fumetto, film e serie creano un universo transmediale nel quale lo scandaglio della società si lega a personaggi complessi, un intarsio di storie che riflette sul rapporto tra individuo e collettività. Le tangenze tra testo e contesto, tra immaginazione e fatti, sebbene manipolate mediante un'ambientazione ucronica e fantastica, si mantengono salde nel ricordare al lettore-spettatore che la storia che hanno davanti agli occhi parla del nostro mondo e delle tensioni che lo percorrono.

In conclusione, gli ecosistemi narrativi sono un campo aperto e plurimo, a cui concorrono scrittori, registi, fumettisti, showrunner, ognuno con un grado di autorialità diverso. Gli universi trasmediali, in alcuni casi vere e proprie saghe per il grado di coerenza interna, manifestano un contatto saldo con la realtà storica: un discorso che può essere valido anche per altre narrazioni, non solo per *Watchmen*, che ha in questo caso una funzione esemplificativa; storie che modulate nel corso del tempo, attraversano varie epoche dando conto dei cambiamenti intercorsi nel nostro modo di vivere e di relazionarci con il desiderio per i supereroi, spesso meno eroici di quanto apparentemente vorremmo.

¹³ J. GOTTSCHALL, *L'istinto di narrare: come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

¹⁴ D. SHIELDS, *Fame di realtà*, Fazi, Roma 2010.

GABRIELLA GUGLIUZZA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

LA LETTERATURA “AUMENTATA”. RIFLESSIONI SU *SHERWOOD RISE* (D. MILLER, D. MOORHEAD, 2013)

L'invenzione della realtà aumentata (augmented reality, AR) ha messo in discussione il rapporto tra realtà fisica e finzione letteraria più di quanto abbia fatto l'introduzione della realtà virtuale. In letteratura, l'autore di ipertesti può avvalersi della AR per una narrazione interattiva transmediale in diversi formati (sito web, quotidiano a stampa, musica, email, QR code ecc.) invitando il lettore a interagire, tramite il medium di riferimento, con la realtà fisica che lo circonda per avanzare nella lettura. Nel mio intervento intendo indagare le conseguenze dell'uso di questa evoluzione tecnica sul rapporto tra realtà e finzione nella letteratura e le ricadute della interattività sul concetto di autorialità, apportando di volta in volta esempi rilevanti.

Sherwood Rise inserisce la realtà aumentata nell'ipertesto narrativo digitale. Questo lavoro inizia come ricerca post dottorato di David Miller e Dave Moorhead sovvenzionata dal progetto dell'UNESCO *Il futuro dei libri* e sostenuta dall'università del Bedfordshire. Di David Miller sono l'idea di fondo, le illustrazioni e la realizzazione tecnica di *Sherwood Rise*. Dave Moorhead si è occupato della sceneggiatura. Il software usato da David Miller per *Sherwood Rise* è Junaio, ritirato dalla rete nel 2015. Di conseguenza, *Sherwood Rise* non è più disponibile online né esistono, a conoscenza di chi scrive, versioni offline disponibili¹.

Moorhead è partito da una narrazione di cinque pagine che poi ha ampliato con essenziali cenni al carattere e alla vita dei personaggi. Dalle descrizioni di Moorhead, Miller ha creato le illustrazioni, aggiungendo il suo contributo alla definizione dei personaggi. Creata la storia, Miller ha preparato la

¹ D. MILLER, *Sherwood Rise – the Augmented Book* in *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, <https://elmcip.net/creative-work/sherwood-rise-augmented-book>, 2014.

sceneggiatura suddividendola in “strati” o “livelli” narrativi per dare al lettore un’esperienza più possibilmente vicina ai libri gioco o, più precisamente, agli *if books*². È lo stesso effetto che si trova in opere di narrativa ipertestuale riconducibili al sottogenere della narrazione interattiva (parente delle prime avventure testuali digitali come *Adventure*³); in queste è potenziato l’aspetto ludico della narrazione e le scelte dei lettori arrivano a cambiare diversi aspetti del mondo o persino l’intreccio. I libri gioco, alla fine di ogni capitolo, offrono due o più scelte su come far procedere la storia, indicando per ognuna la pagina da cui proseguire. Ne sono una realizzazione i libri della collana “Choose your own adventure”⁴ della casa editrice statunitense Bantam Books o, più recentemente, l’italiano *Cosa pensavi di fare? Romanzo a bivi per umanisti sul lastrico* di Carlo Mazza Galanti, pubblicato da Il Saggiatore nel 2020.

Sherwood Rise è molto simile, si potrebbe dire, ai videogiochi di questi anni che per intrattenere maggiormente il giocatore accompagnano l’esperienza di gioco a una narrazione più o meno elaborata. Propriamente nel campo della letteratura, esistono anche le *interactive fiction* che si differenziano perché hanno, rispetto alla narrativa a cui siamo abituati, connaturati elementi ludici. Al di là dell’interessante somiglianza, *Sherwood Rise* si inserisce meglio tra le *interactive fiction* se si fa riferimento alla differenza, fondamentale, che Katherine Hayles evidenzia tra le due: nei videogiochi «l’utente interpreta per configurare»⁵ la storia, essendo l’obiettivo principale di questi prodotti l’esperienza ludica, mentre nei secondi il lettore «configura»⁶, mette insieme i pezzi per poter interpretare, essendo d’interesse la narrazione⁷.

Negli ultimi anni il confine tra mondo digitale e reale è diventato decisamente più sfumato: basti pensare ai progressi della realtà virtuale e aumentata. Non sono mancati esperimenti ipertestuali anche in questi campi, con testi che vengono proiettati nel mondo esterno utilizzando la realtà virtuale o quella aumentata. Nel caso della realtà virtuale, il lettore viene “trasportato” in una dimensione alternativa a quella fisica, dove fa esperienza sia dell’opera che dell’universo digitale in cui è immersa attraverso l’utilizzo di appositi schermi.

² A. WEEDON *et al.*, *Crossing Media Boundaries: Adaptations and New Media Forms of the Book in Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* cit., p. 12.

³ Per ulteriori approfondimenti si veda la voce «Avventura testuale» in *Wikipedia, L’enciclopedia libera*, https://it.wikipedia.org/wiki/Avventura_testuale.

⁴ Per ulteriori approfondimenti, si veda la voce «Choose your own adventure» in *Wikipedia, The free encyclopedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Choose_Your_Own_Adventure.

⁵ N.K. HAYLES, *Electronic Literature: What is it?*, <https://eliterature.org/pad/elp.html>, 2 gennaio 2007 (traduzione mia).

⁶ *Ibidem* (traduzione mia).

⁷ *Ibidem*.

Per la realtà aumentata il principio è lo stesso; la differenza sta nel supporto digitale che diventa una “finestra” attraverso la quale osservare quanto è intorno. In questo modo lo schermo, per esempio del cellulare, rivela elementi (immagini, suoni, testi) della realtà circostante nascosti all’occhio nudo. Diversamente dalla realtà virtuale, il lettore non viene trasportato altrove, piuttosto scopre qualcosa in più sul mondo in cui vive ogni giorno.

Facendo il punto, *Sherwood Rise* parte dal genere della *interactive fiction* digitale, che usa la tecnologia dell’ipertesto, e arricchisce l’esperienza tramite la realtà aumentata. Pubblicata online nel 2013, *Sherwood Rise* è la prima *augmented novel* (da *augmented reality*), come sono chiamate le opere di narrativa che si avvalgono della realtà aumentata. Il racconto di *Sherwood Rise* è interattivo e transmediale: usa siti web, blog, quotidiani a stampa, musica, e-mail, fumetti, QR code⁸...

L’ipertesto è l’espressione tecnologica di un pensiero “analogico” che si manifesta per associazioni, richiami, digressioni. Risponde alla necessità, quando in un’argomentazione ci sono elementi troppo diversi tra loro e rispetto al discorso principale, di restituire la complessità del pensiero inserendo percorsi non lineari entro o ai margini di un discorso lineare; e permette anche di raccogliere una grande quantità di informazioni e di legarle tra di loro. L’ipertesto si presenta come una rete dove l’unità minima è la lessia, la cui estensione non è predefinita (può essere tanto di una parola quanto un intero paragrafo). Le lessie sono legate tra loro dai link, fili di una struttura reticolare che, aperta, permette di attraversare tutte le lessie secondo diversi (se non infiniti) percorsi. Le parole che, in una lessia, contengono i link sono dette “parole sensibili” e si distinguono nel testo perché solitamente di colore diverso (e quindi facilmente individuabili) o perché il cursore muta in una manina quando ci si passa sopra. Nel caso di *Sherwood Rise* vengono usati dei QR code che a volte sono chiaramente individuabili, altre invece vanno scovati per ottenere informazioni aggiuntive o per avanzare nella storia.

L’ipertesto nel suo utilizzo letterario si distingue per la sua struttura flessibile e non gerarchica, la quale richiede la collaborazione attiva del lettore a ogni singolo atto di lettura per la creazione di una narrazione coerente. L’ipertesto si presenta come un universo che, nella sua vastità, può raccogliere tutte le storie possibili o tutte le varianti di un racconto. Si può avanzare scegliendo una strada anziché un’altra per quella particolare esperienza di lettura, senza che si possa definire una vicenda tra le tante come “principale” o un solo significato come “vero”. Propone una sfida al

⁸ M. DAVID, *Sherwood Rise – the Augmented Book* cit.

lettore: entrare nel suo labirinto, esplorarlo fino a raggiungere la consapevolezza che il mondo contemporaneo è più complicato di quanto appare e che non si muove su un solo piano. Di fronte alla complessità del reale non sono utili le semplificazioni che confermano un'unica e comoda rappresentazione del mondo, perciò alla letteratura non si può chiedere una soluzione certa. Quello che la letteratura può invece offrire è l'esorcizzazione della resa inattiva al mondo: in una realtà frammentata e mutevole, cambiare continuamente punto di vista è fondamentale per recuperare l'orientamento e vivere liberamente⁹.

Quella usata spesso negli ipertesti e in particolare in *Sherwood Rise* è la narrazione transmediale. Secondo la definizione di Jenkins, la narrazione transmediale è un processo dove gli elementi che compongono l'intreccio vengono distribuiti tra diverse piattaforme con lo scopo di permettere al lettore di creare una narrazione coerente con qualsiasi numero e qualunque dei pezzi riesca a raccogliere¹⁰. Interessante è notare che i media utilizzati non sono neutri perché, nel contribuire praticamente all'avanzamento della narrazione, aggiungono significato alla stessa.

Per spiegare come funziona tecnicamente *Sherwood Rise*, con l'indulgenza del lettore per la loro qualità, mi avvalgo delle grafiche create dallo stesso Miller (fig. 1). La prima cosa che si è invitati a fare è scaricare l'applicazione. Una volta avviato *Sherwood Rise*, il fruitore riceverà via e-mail ogni ventiquattro ore, per quattro giorni consecutivi, un'edizione del quotidiano *The Truth* da stampare. Inquadrando con la fotocamera del tablet o dello smartphone i QR code riportati sul giornale, sullo schermo appaiono uno o più "strati" di informazioni che la realtà aumentata sovrappone al testo giornalistico, rivelandone supposte lacune o falsità (fig. 2). Al lettore viene chiesto di aspettare un giorno tra un'edizione e l'altra del giornale, tuttavia se nel frattempo ha dato ascolto ai messaggi dei *Merry Men*, un gruppo di hacker sovversivi, riceverà anche da loro mail contenenti link, documenti o informazioni aggiuntive rispetto a quanto detto dai giornali. I *Merry Men* chiederanno ogni volta di aspettare un numero variabile di ore per la successiva rivelazione o, a volte, di raggiungere precisi luoghi e inquadrarli con la fotocamera del dispositivo per scovare le informazioni che celano¹¹.

Ispirato alla crisi finanziaria del 2013 nel Regno Unito e all'*Occupy movement*, l'opera situa nella contemporaneità la vicenda di Robin Hood, con

⁹ I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in ID., *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, p. 97.

¹⁰ H. JENKINS, *Transmedia 202: Further Reflections*, https://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html, 31 luglio 2011 (traduzione mia).

¹¹ D. MILLER, *Sherwood Rise – the Augmented Book* cit., p. 111.

il dissenso degli strati più poveri schiacciati dalle élites e la rivolta sociale rappresentati dai *Merry Men*¹² (fig. 3). Nel clima di rivolta i *Merry Men*, guidati da Robin Hood, spronano e guidano le proteste nel loro mondo mentre tentano costantemente di farsi ascoltare dal lettore per ottenere il suo sostegno alla causa (fig. 4).

Per le immagini, Miller si è ispirato alla *graphic novel* e al fumetto. Si è avvalso anche di animazioni per avvicinarsi allo humor politico del «Punch»¹³. Lo stile delle illustrazioni è “sporco”, dai contorni sfumati e incerti. Quello invece del giornale imita un quotidiano a stampa tradizionale: pulito e dai tratti netti. L’opposizione tra questi sottolinea la differenza di status e contenuto tra le due linee di realtà presentate che, a seconda dell’interpretazione del lettore, possono essere considerate verità o finzione.

La realtà aumentata infrange la continuità del testo stampato (con i QR code che interrompono la lettura degli articoli con informazioni aggiuntive), inserendo così nell’atto di lettura l’interattività. La realtà aumentata diventa parte integrante dell’esperienza di lettura poiché senza quella non può procedere. Agendo come un decifratore, la realtà aumentata immette nella narrazione anche la molteplicità delle voci dei personaggi che offrono versioni alternative di quanto scritto nel quotidiano¹⁴. È resa perfettamente, grazie alla realtà aumentata, la tensione dello scontro tra le notizie a disposizione di tutti (il giornale che riporta, pare, esclusivamente quanto la politica decide di comunicare) e quelle offerte dagli hacker sulle condizioni della popolazione, così come il potere dirompente delle informazioni sulla coscienza del lettore/cittadino (fig. 5). L’interazione del fruitore con quanto è nascosto e di conseguenza il suo livello di supporto verso i *Merry Men* aggiorna il database e determina la versione di *The Truth* che riceverà il giorno successivo. Per ogni giorno, ci sono tre versioni del giornale.

Maggiore è la collaborazione del lettore con i *Merry Men*, maggiore la quantità di informazioni aggiuntive che riceve dagli hacker. Miller nel suo schema (fig. 6) ha rappresentato il modo in cui i nodi dell’ipertesto sono legati tra di loro, in pratica come il lettore, a seconda delle sue scelte, ogni volta può arrivare a uno dei tre finali. Tre strade per tre livelli di coinvolgimento con i *Merry Men*. Nel primo percorso, il lettore decide di ignorare Robin e i suoi compagni, dando credito solo a quanto scritto sul giornale. Il successivo

¹² A. MONTEVERDE, *A Transmedial Story experience: The Augmented Book Sherwood Rise*, <https://www.annamonteverdi.it/digital/a-transmedial-story-experience-the-augmented-book-sherwood-rise/>, 2018.

¹³ A. WEEDON *et al.*, *Crossing media boundaries* cit., p. 120.

¹⁴ D. MILLER, *Sherwood Rise: An Experiment in Augmented Reality, Mobile Phones and the Future of the Book*, <https://elmcip.net/creative-work/sherwood-rise-experiment-augmented-reality-mobile-phones-and-future-book>, 2016.

rispecchia un iniziale coinvolgimento, seguito dal definitivo rifiuto della causa degli hacker; invece l'ultimo segue al completo sostegno della rivolta.

Alla conclusione di ogni incontro con Robin, al fruitore viene chiesto se vuole sostenere la loro causa rispondendo sì, no o forse. Il passaggio da un nodo all'altro è calcolato tramite un determinato valore affidato a queste risposte¹⁵ (fig. 7).

L'obiettivo di *Sherwood Rise* nell'ambito della ricerca post dottorato degli autori era esplorare il rapporto con le notizie, come vengono lette ed elaborate, misurare fin dove si è disposti a lasciarsi coinvolgere nelle vicende di altri e a scavare pur di conoscere una possibile verità alternativa.

Per evitare che il lettore si confondesse o si annoiasse dal continuo passaggio tra media diversi per dipanare la trama, è stato fondamentale per Miller e Moorhead creare tensione attraverso lo scontro tra la staticità della storia raccontata dai giornali stampati e la dinamicità offerta dalla realtà aumentata con la sua capacità di inserirsi nel mondo fisico circostante offrendo una molteplicità di controstorie a quella del quotidiano¹⁶. Nell'esplorare il futuro del libro, come chiesto dal progetto dell'UNESCO, Miller e Moorhead hanno creato un ipertesto che esce dal suo spazio di soli dati per entrare, grazie alla realtà aumentata, nel mondo fisico.

La fruizione del tipo di opere di cui si sta discutendo conta quindi sull'interazione, a tutti i livelli, del suo lettore. Per collaborare alla costruzione dell'opera, questi viene sollecitato immediatamente a passare da una lettura "passiva" a una "attiva". Nella narrativa tradizionale la storia è tutta nelle pagine di un libro, stabile seppur passibile, com'è qualsiasi opera letteraria, di più interpretazioni e per il lettore non c'è molto da fare se non aprire il volume e collaborare quanto necessario alla creazione del senso dell'opera. Si è parlato perciò, in questo caso, di lettore "passivo". Nel momento in cui l'ipertesto non impone una narrazione predefinita (anzi, ne offre persino molteplici) il lettore viene spinto a passare da una lettura passiva a una attiva tramite lo scontro nella sua mente tra il suo orizzonte d'attesa e l'effettiva esperienza che fa del testo. In *Sherwood Rise* il processo è accentuato e velocizzato dalla realtà aumentata e solidificato dalla struttura ipertestuale.

Quindi senza il lettore, di fatto, non c'è storia che esista. Continuamente stimolato a intervenire sul testo affinché la narrazione possa procedere e una trama (tra le tante possibili) esistere, si crea tra lettore e autore la relazione che Landow definisce di «collaborazione autoriale»¹⁷. Con le azioni che è

¹⁵ A. WEEDON *et al.*, *Crossing Media Boundaries* cit., p. 118.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ G.P. LANDOW, *Hypertext 2.0*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1997, trad. it. di P. Ferri, *L'ipertesto. Nuove tecnologie e critica letteraria*, Mondadori, Milano 2003, p. 142.

chiamato a compiere, il lettore lavora effettivamente alla creazione del testo, assumendo su di sé una parte della funzione dell'autore.

Ma, per quanto il lettore abbia un ruolo fondamentale come parte attiva del processo creativo, resta comunque al massimo un coautore. In queste forme l'autore crea solo l'illusione della totale libertà inventiva e dell'infinità delle scelte possibili. È un gioco di prospettiva essenziale per il godimento estetico, ma non è una realtà fattuale. Infatti nell'ipertesto la struttura è sì mobile, ma i nodi non possono essere legati tra di loro completamente a caso perché l'autore durante la programmazione deve inserire degli algoritmi che se da una parte permettono il funzionamento dei link, dall'altra fanno inevitabilmente da filtro, consentendo la presentazione solo di un determinato numero e di specifici nodi alla fine di ogni lessia. In teoria una struttura rizomatica¹⁸ che permetta di collegare ogni punto con qualsiasi altro è possibile, ma di fatto ancora non è stata (almeno digitalmente) realizzata.

Il cuore della narrazione di *Sherwood Rise* è lo scontro tra realtà e finzione. I numeri del quotidiano *The Truth* e le incursioni dei *Merry Men* con la realtà aumentata impostano questa opposizione: entrambe le parti dicono di essere detentrici della verità e indicano l'altra come menzognera. Sta al fruitore decidere come interpretare le informazioni che ottiene e imprimere all'una e all'altra parte il marchio di verità o menzogna, realtà o finzione.

La relazione tra realtà e finzione e la loro determinazione nella narrazione vengono resi ulteriormente problematici dal fatto che si intrecciano con il rapporto tra la realtà esterna fisica del lettore (dove si trovano anche i giornali, sottolineiamo, stampati) e la realtà aumentata proiettata nella realtà fisica, una “finzione” virtuale, ma forse portatrice di una “verità” nascosta. La realtà aumentata crea l'illusione che la finzione digitale e quindi, in questo caso, la narrazione entri nel mondo fisico, nel fattuale, istigando costantemente lo scontro (la frizione tra la percezione della realtà fisica esterna e ciò che mostra la realtà aumentata) tra ciò che appare e ciò che è, sia fisicamente che metaforicamente, nel confronto tra quanto sostenuto da *The Truth* e dai *Merry Men*.

Sherwood Rise è stato disponibile online dal 2013 fino al 2015, quando è stato archiviato assieme al programma Junaio. Ha avuto poco tempo per avere una prolungata risonanza nella produzione letteraria, ciononostante ne ha avuta abbastanza da far sì che venissero pubblicate opere che rendono allo stesso modo la realtà aumentata parte integrante del processo narrativo. Di opere simili, le più recenti sono del 2021: adattamenti di classici come

¹⁸ Si veda per ulteriori approfondimenti G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980, trad. it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Salerno 2017.

Il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde o *Frankenstein* di Mary Shelley¹⁹. Queste produzioni appaiono concentrate maggiormente negli Stati Uniti e nel Regno Unito, tuttavia qualche esempio simile è presente anche in Italia, come gli *extended book* di Morellini Editore²⁰.

Il lavoro di Miller e Moorhead ha suscitato forte interesse nell'ambito del progetto UNESCO che l'aveva sovvenzionato. Ne è seguita una profonda riflessione sulla transmedialità nella letteratura odierna, su come sia ormai fondamentale e inalienabile apportatrice di significati ulteriori.



Fig. 1



Fig. 2

¹⁹ A cura di Nik Maguire, pubblicati indipendentemente e distribuiti online.

²⁰ Si veda per ulteriori approfondimenti al riguardo la pagina ufficiale con il catalogo completo di *extended book* di Morellini Editore: <https://www.extendedbook.it/morellini-editore>.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

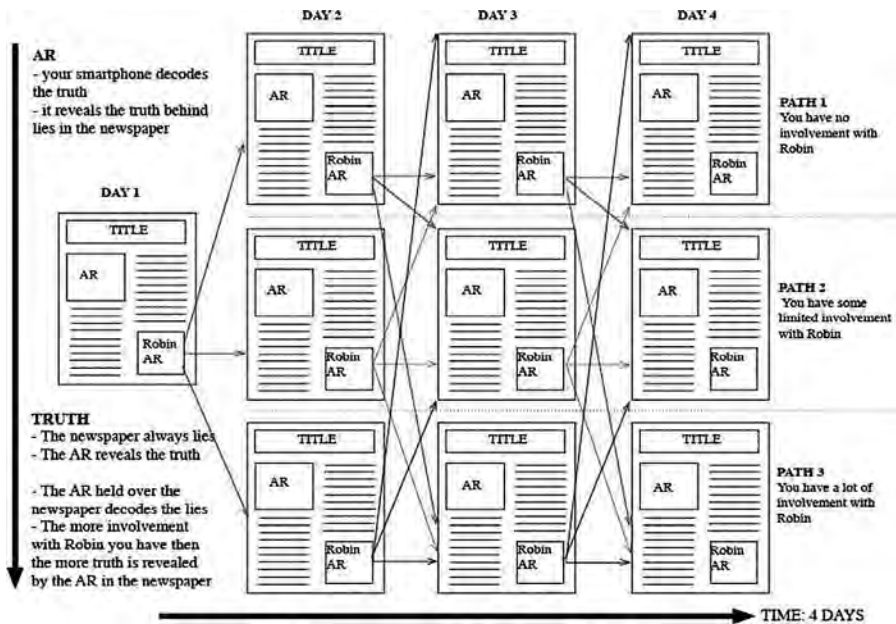


Fig. 6

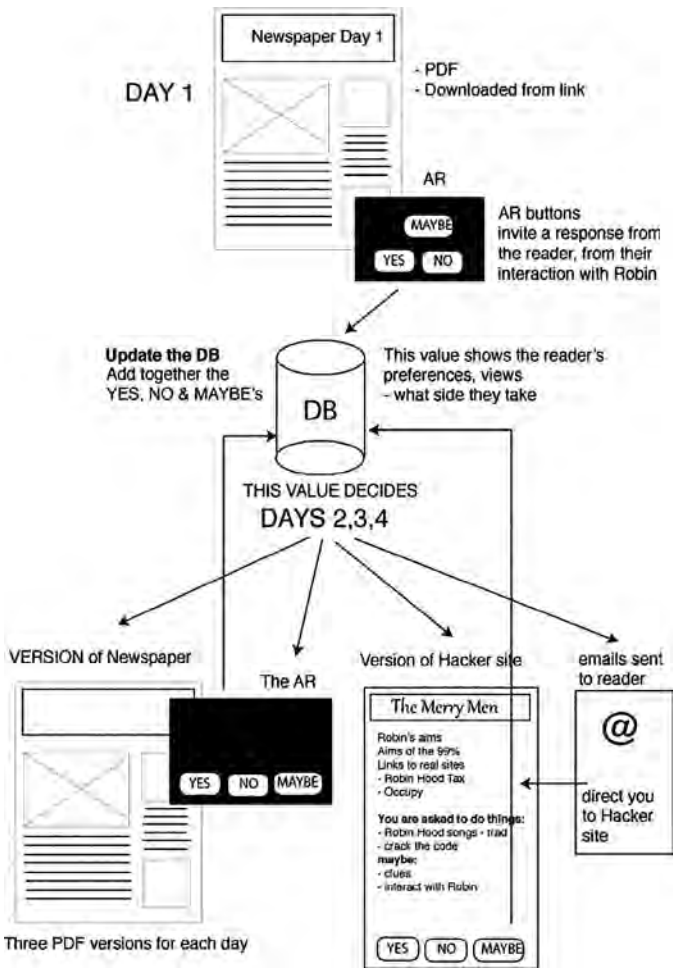


Fig. 7

FRANCESCA MEDAGLIA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

DA *TWIN PEAKS* A *LOST*. REALTÀ VS. FINZIONE
NELLE NARRAZIONI TRANSMEDIALI

*Il saggio si propone di analizzare la questione dell'alterazione della barriera tra realtà e finzione all'interno delle narrazioni transmediali appartenenti al nuovo panorama mediatico internazionale. Al centro dell'intervento, dal punto di vista teorico, si situerà dunque il transmedia storytelling, per come viene caratterizzato dagli studi più in generale di Jenkins e, più in particolare, per l'ambito seriale e televisivo, oggetto privilegiato di questo intervento, di Sepinwall. Dagli anni Novanta del Novecento in poi, vi è stata una sorta di rivoluzione televisiva, che ha condotto a quella che Mittell definisce come “tv complessa” e che ha reso le serie televisive dei prodotti di crescente spessore. Nel corso del tempo, le serie televisive, con la loro acquisita complessità, sono riuscite a diventare la forma di narrazione culturalmente egemone, in grado di manipolare la barriera tradizionalmente presente tra realtà e finzione. In questo senso si prenderanno in considerazione alcuni prodotti seriali in particolare, quali *Twin Peaks*, *Montalbano* e *Lost*, che presentano le tipologie paratestuali principali della modernità transmediatica e che promuovono una profonda mescolanza tra mondo fittizio e realtà circostante.*

Spesso le narrazioni e la realtà circostante sono apparse come separate: in realtà, la linea che convenzionalmente le divide risulta essere molto più effimera di quanto si possa pensare, soprattutto in relazione allo *storytelling transmediale* derivante dal nuovo panorama mediatico internazionale, ma anche in relazione alla fluidità dei romanzi contemporanei: a tal proposito risulteranno interessanti alcuni esempi, di ambito sia italiano che internazionale, indagati in ottica comparatistica ai quali si accennerà all'interno di questo contributo.

In merito al panorama mediatico internazionale, è bene sottolineare che, a partire dagli anni Novanta del Novecento circa, la pressione dei nuovi media ha condotto ad una sorta di rivoluzione del *medium* televisivo, per cui

le serie tv si sono andate via via “complicando”¹, per utilizzare la nozione di complessità teorizzata da Mittell². All’interno di questo panorama riformato, le serie tv hanno acquisito alcune caratteristiche ricorrenti, quali: essere originale, cioè cercare nuove vie narrative; avere una complessità testuale che si nutra di riferimenti metatestuali; avere una costruzione narrativa che abbia memoria di sé; avere un pubblico attivo, che non sia cioè solo spettatore, bensì partecipi attivamente alla creazione del mondo della serie stessa attraverso mezzi diversi³; rifiutare le trame autoconclusive e, infine, dare vita a storie continuative che spazino tra i generi⁴.

Le caratteristiche appena elencate hanno reso le serie televisive prodotti di crescente spessore, tanto che attualmente l’egemonia della serialità televisiva rispetto all’apparato cinematografico e romanzesco è diffusa e accettata⁵. Ciò è avvenuto in quanto il mezzo televisivo, in seguito all’avvento delle nuove piattaforme di distribuzione (Sky, Netflix, Prime, ecc.), ha iniziato a presentare una serie di vantaggi, rispetto agli altri media, per quel che concerne la narrazione: la televisione si è dimostrata in grado di «raccontare storie lunghissime, permettere ai personaggi di evolversi lungo un ampio arco di tempo e, poiché entrava in casa del telespettatore anziché costringerlo a uscire, creava con lui un legame di maggiore intimità»⁶. Tutto ciò è stato possibile proprio grazie all’evoluzione tecnologica, che ha consentito il verificarsi di un grande cambiamento nell’ambito della fruizione della televisione e dei suoi prodotti di livello più elevato, rendendo più semplice per il pubblico di massa comprendere serie televisive che in precedenza sarebbero apparse come troppo difficili e problematiche⁷.

Di conseguenza, a partire dal XXI secolo, la forma di narrazione culturalmente egemone è quella che pertiene alla serialità televisiva⁸. Le serie tv si sono dimostrate abili nel raccontare storie molto lunghe attraverso archi temporali multiformi, che hanno consentito ai personaggi di evolversi

¹ Con ciò non si intende che le serie tv precedenti non fossero complesse, bensì si focalizza l’attenzione su questo termine per il tipo di caratteristiche che Mittell gli assegna: J. MITTELL, *Complex tv. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, minimum fax, Roma 2017, *passim*.

² *Ibidem*.

³ B. MAIO, *La terza Golden Age della televisione. Autorialità, generi, modelli produttivi*, Sabinae, Roma 2009, p. 16.

⁴ J. MITTELL, *Complex tv* cit., p. 47.

⁵ A. SEPINWALL, *Telerivoluzione. Da Twin Peaks a Breaking Bad, come le serie americane hanno cambiato per sempre la tv e le forme della narrazione*, Rizzoli, Milano 2014, p. 8.

⁶ *Ivi*, p. 36.

⁷ *Ivi*, p. 39.

⁸ S. CALABRESE, G. GRIGNAFFINI (a cura di), *La bottega delle narrazioni. Letteratura, televisione, cinema, pubblicità*, Carocci, Roma 2020, p. 78.

e, in certi casi, di autonomizzarsi⁹, alterando la barriera tradizionalmente presente tra realtà circostante e finzione narrativa. Le narrazioni televisive seriali, dunque, sono diventate più veloci e composite, in quanto si «lavora sull'estensione, ovvero sull'ampliamento dello *storyworld* che ruota intorno alla matrice originaria e al quale si aggiunge qualcosa di nuovo e diverso a ogni suo spostamento di medium. Ogni ampliamento diventa, quindi, una nuova emanazione testuale che aggiunge comprensione e profondità al testo originario»¹⁰. Di conseguenza, ogni singolo prodotto diviene una porta d'accesso all'insieme della complessità narrativa nella sua totalità¹¹, aumentando l'ampiezza della fruizione. Ciò che le narrazioni contemporanee producono a livello transmediale è un vero e proprio universo immaginativo articolato in differenti *storyworlds*, i quali passano da un *medium* all'altro creando dei *franchise* espansi e complessi¹².

Tutto ciò è reso possibile e amplificato dalle “spinte” che caratterizzano l'epoca della convergenza mediatica nella quale siamo immersi e che provengono, contemporaneamente, da lati opposti¹³. Oggigiorno è certamente cambiato il modo di narrare per la presenza di spinte *grassroots* derivate da un approccio *bottom-up* e, spesso contemporaneamente, dalla compresenza di un approccio *top-down*.

La rivoluzione narrativa della nuova modernità mediatica ha reso possibili delle derivazioni paratestuali e degli universi espansi, nonché delle narrazioni romanzesche che, con la fluidità del loro *storytelling*, hanno condotto ad un'alterazione della linea che tradizionalmente separava realtà e finzione, consentendo una serie di interferenze attanziali che hanno ulteriormente amplificato tale situazione¹⁴.

In tal senso, un primo esempio, all'interno dell'ambito più prettamente letterario, è rappresentato da *Riccardino* (2020) di Andrea Camilleri, l'ultimo capitolo delle vicende che hanno per protagonista il Commissario Montalbano e che fu scritto dall'autore alcuni anni prima della sua morte, avvenuta il 17 luglio 2019. Nel romanzo sembra che la barriera tradizionalmente

⁹ Sulla questione dell'autonomia del personaggio e dell'assottigliamento delle differenze tra persona e personaggio, si vedano: G. BOTTIROLI, Sei personaggi in cerca d'autore: *il punto di vista ontologico*, in «Enthymema», XVII (2017), pp. 237-245, a p. 242; F. MEDAGLIA, *Autore/personaggio: interferenze, complicazioni e scambi di ruolo. Autori e personaggi complessi nella contemporaneità letteraria e transmediale*, Lithos, Roma 2020, pp. 85-106.

¹⁰ V. MALLAMACI, *Tv di serie. Analisi delle pratiche e dei temi che hanno cambiato un medium*, Viola, Roma 2018, p. 47.

¹¹ H. JENKINS, *Convergence Culture*, New York University Press, New York 2006, p. 95.

¹² M. GIOVAGNOLI, *Il transmedia storytelling*, in S. CALABRESE, G. GRIGNAFFINI (a cura di), *La bottega delle narrazioni* cit., pp. 139-160, a p. 139.

¹³ H. JENKINS, *Convergence Culture* cit., p. 18.

¹⁴ Cfr. F. MEDAGLIA, *Autore/personaggio* cit., *passim*.

presente tra realtà e finzione venga del tutto alterata tramite l'interferenza tra i ruoli attanziali: è come se Montalbano avesse, in qualche modo, raggiunto una vita del tutto autonoma e, al tempo stesso, Camilleri fosse divenuto un personaggio al pari di quelli da lui creati. Già a partire dalla trama, apparentemente piuttosto semplice e lineare, diviene fin da subito possibile comprendere come l'interferenza tra i ruoli attanziali – ulteriormente posta in evidenza dalla citazione nel romanzo da parte di Camilleri di Pirandello¹⁵ – conduca ad una autonomizzazione del personaggio e a un ingresso nel mondo irrealistico letterario da parte dell'autore.

Il romanzo è puntellato da una serie di dialoghi diretti tra il personaggio Montalbano e l'autore Camilleri, che si sentono più volte via telefono, in particolare riguardo al dipanarsi della trama. Da tali telefonate emergono non solo problematiche relative alla narrazione e al loro reciproco ruolo, ma anche tutta un'altra serie di questioni¹⁶: la prima risiede nel fatto che Camilleri e Montalbano non sono più separati, ma 'abitano' entrambi un piano intermedio situato tra realtà e finzione.

L'autore è entrato nella sua opera a tutti gli effetti come personaggio e, dunque, ne subisce in qualche modo le stesse norme: il dialogo tra autore e personaggio sembra farsi sempre più paritetico, al punto tale che è il personaggio a rovesciare il potere di creazione che precedentemente veniva di norma attribuito all'autore. Tale nuovo posizionamento autoriale conduce ad una nuova tipologia di *storytelling*, in cui la dimensione narrativa appare alterata da una narrazione di tipo complesso, legata alla riflessione metaletteraria.

Oltre al dialogo-duello tra l'autore e il personaggio, un'altra questione affrontata all'interno di questo romanzo è quella tra il personaggio letterario e quello televisivo¹⁷. L'interferenza che si presenta all'interno del romanzo non è dunque solo quella tra l'autore e il suo personaggio, ma anche quella tra il personaggio letterario e il suo doppio televisivo: il Montalbano letterario sente di partire svantaggiato nella competizione con il suo doppio televisivo, proprio a causa del mezzo cui pertiene¹⁸.

Non è certo la prima volta, però, che si pone la questione relativa al rapporto tra personaggio letterario e personaggio televisivo in Camilleri, anzi,

¹⁵ La citazione di Pirandello, tra i molti autori siciliani a cui Camilleri, come è noto, si sente legato, risulta particolarmente interessante: infatti, proprio Pirandello è stato autore di molteplici opere in cui si realizza un'interferenza dei ruoli attanziali, come ad esempio i suoi racconti, all'interno dei quali il piano divisorio tra autore e personaggi appare fortemente alterato: tale è il caso di *Personaggi* (1906), *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui con i personaggi* (1915).

¹⁶ A. CAMILLERI, *Riccardino*, Sellerio, Palermo 2020, pp. 120-121.

¹⁷ Ivi, p. 37.

¹⁸ *Ibidem*.

a tal proposito, risulta di un certo interesse un altro romanzo nel quale, almeno idealmente, il Montalbano della pagina scritta e il personaggio televisivo si incontrano, ovvero *Acqua in bocca* (2010), scritto a quattro mani da Camilleri e Lucarelli.

Tralasciando l'analisi generale dell'opera¹⁹, ciò che qui interessa è che questo romanzo è corredato da una serie di immagini, che mirano a sottolineare alcuni momenti chiave dello svolgimento della storia: vengono incluse due cartelle informative con le foto di Montalbano e dell'Ispettrice Grazia Negro²⁰. *Acqua in bocca* vede, quindi, come volti dei personaggi, quelli degli attori che li hanno interpretati nelle serie televisive. È interessante notare come negli altri romanzi di Camilleri, Montalbano, rispetto all'attore che lo interpreta nella serie televisiva, sia più vecchio e con folti capelli e baffi²¹, mentre qui l'identificazione fra l'ispettore Montalbano e l'attore Luca Zingaretti, al contrario, sia totale²².

In realtà, però, la prima opera di Camilleri che vede il realizzarsi di una chiara interferenza dei ruoli attanziali e della conseguente alterazione della linea che separa realtà e finzione è *Montalbano si rifiuta* (1999). Per ammissione dello stesso Camilleri questo racconto breve è una sorta di manifesto²³, in cui il personaggio Montalbano decide di telefonare al suo autore Camilleri per lamentarsi del racconto in cui, suo malgrado, è stato inserito²⁴. Ciò che emerge è una scrittura che autonomizza il protagonista: Montalbano, infatti, seppur sia stato posto da Camilleri all'interno di una storia che non gradisce, è libero di ribellarsi al suo autore. Il protagonista Montalbano risulta essere piuttosto netto in ciò che ritiene opportuno o meno: non vuole essere parte di una storia così cruenta e avvisa il suo autore che, se vuole iniziare a scrivere racconti come questi, dovrà trovare un altro personaggio con cui collaborare. Camilleri e Montalbano, dunque, sono posti sullo stesso piano, in uno spazio a metà tra la realtà e la finzione, appositamente creato per consentire loro di dialogare pariteticamente.

In ambito più marcatamente seriale e transmediale, un ulteriore esempio di alterazione della convenzionale barriera tra realtà e finzione, raggiunta

¹⁹ Rimando al mio contributo F. MEDAGLIA, *L'importanza del segno visivo all'interno della pagina scritta: il caso di Acqua in Bocca di A. Camilleri e C. Lucarelli*, in R. GASPERINA GERONI, F. MILANI (a cura di), *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD (Bologna, 22-24 giugno 2017), Edizioni ETS, Pisa 2019, pp. 359-366.

²⁰ A. CAMILLERI, C. LUCARELLI, *Acqua in bocca*, minimum fax, Roma 2010, pp. 64-65.

²¹ A. CAMILLERI, *La danza del gabbiano*, Sellerio, Palermo 2008, p. 6.

²² In merito all'evoluzione del Commissario Montalbano nel corso del tempo, si veda anche S. CALABRESE, *La fiction e la vita. Lettura, benessere e salute*, Mimesis, Milano 2017, pp. 88-89.

²³ A. CAMILLERI, *Racconti di Montalbano*, Mondadori, Milano 2008, p. VII.

²⁴ Ivi, p. 391.

grazie a una paratestualità di tipo espansivo, è rappresentato dalla serie televisiva *Twin Peaks*, ideata da David Lynch e Mark Frost, le cui due stagioni andarono in onda sul canale televisivo ABC, dall'8 aprile 1990 al 10 giugno 1991. A queste due serie centrali si è aggiunto un primo paratesto *Twin Peaks – Il ritorno*, la serie-evento del 2017: creata sempre da Lynch e Frost è una sorta di *sequel*, trasmesso dalla rete via cavo Showtime, che racconta quanto avviene venticinque anni dopo il finale della serie originale e si ricollega anche al film *prequel* intitolato *Fuoco cammina con me* del 1992. Per quel che concerne la struttura narrativa, la serie ne mostra una a *puzzle*, in cui a partire da un mistero centrale – ovvero la morte di Laura Palmer – la narrazione si espande internamente, attraverso trame multilineari, ed esternamente, attraverso le sue declinazioni transmediali e paratestuali²⁵. A questo nucleo narrativo costituito dal corpo centrale, dal *prequel* e dal *sequel* si aggiunge il paratesto *Diario segreto di Laura Palmer* (1990), un libro canonicamente integrato scritto da Jennifer Lynch. Il *Diario* è un paratesto autorizzato che rientra nel canone di *Twin Peaks* e che, dunque, ne espande i confini narrativi e li approfondisce, rimanendo sempre all'interno della visione dei creatori della serie²⁶. Tale opera è un paratesto diegetico soggetto al principio di estraibilità di Jenkins relativamente alla transmedialità²⁷, in quanto è un oggetto appartenente al mondo fittizio della narrazione che viene immesso nel mondo reale²⁸, rompendo la divisione tra l'universo narrativo e la realtà circostante.

Infine, un ultimo esempio che merita attenzione è la serie *Lost*, creata da J.J. Abrams, D. Lindelof e J. Lieber e prodotta in collaborazione da ABC, Bad Robot Productions e Grass Skirt Productions dal 2004 al 2010 per un totale di sei stagioni, con i suoi numerosi paratesti. Non si può non partire da *Lostpedia*, l'enciclopedia creata da Kevin Croy, apparsa per la prima volta il 22 settembre 2005, e implementata grazie al lavoro dai fan. *Lostpedia* fornisce sinossi dettagliate degli episodi, biografie dei personaggi, oltre a tutta una serie di altre informazioni specifiche relative alla serie, nonché

²⁵ V. MALLAMACI, *Tv di serie* cit., pp. 36-37.

²⁶ Sempre all'interno del canone, oltre a questo paratesto, ne rientrano altri, ovvero: *Le vite segrete di Twin Peaks* (2016) e il suo seguito *Twin Peaks. Il dossier finale* (2017), entrambi scritti da Mark Frost, nonché *Welcome to Twin Peaks: Access Guide to the Town*, una guida della cittadina come fosse stata pubblicata dalla Camera di Commercio. A questi si aggiungono anche *Diane... - The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper*, un audiolibro scritto da Scott Frost e recitato da Kyle MacLachlan, contenente nuovi messaggi dell'agente Cooper alla sua assistente e *The Twin Peaks Gazette*, inviato ai membri del fan club ufficiale di *Twin Peaks* al fine di fornire loro eventuali anticipazioni sugli episodi.

²⁷ H. JENKINS, *Transmedia 202: Further Reflections*, in «Confessions of an Aca-Fan», 2011, http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html.

²⁸ J. MITTELL, *Complex tv* cit., pp. 488-489.

include informazioni sugli ulteriori paratesti di *Lost*, inclusi romanzi, l'ARG (alternate reality game) *Lost Experience* e altri contenuti web. In aggiunta a ciò, la narrazione della serie dai molteplici apparati paratestuali viene integrata anche con *trailer*, *puzzle*, spot pubblicitari, libri, web video e siti web, come ad esempio il sito della compagnia aerea fittizia Oceanic Airline – la compagnia dell'aereo che precipita nell'isola nella prima stagione –, il quale dà la possibilità ai giocatori di trovare nuovi indizi. Tutti questi paratesti concorrono a mescolare la realtà con la finzione, trasportando il mondo fittizio di *Lost* in quello reale. A tal proposito, però, il paratesto certamente più interessante risulta essere quello integrato ed espansivo *Bad Twin* (2006), un'estensione transmediale letteraria.

Nella serie la narrazione espansa dai paratesti e una serialità di tipo complesso hanno consentito lo sviluppo di un sistema di *storytelling* con personaggi dal respiro corale, consentendo la rappresentazione, lungo un ampio arco narrativo, della singolarità di ogni personaggio nella sua evoluzione e crescita²⁹.

Da ciò prende le mosse il paratesto letterario da essa derivato, *Bad Twin*, ufficialmente scritto da Gary Troup, uno dei passeggeri del volo Oceanic 815, colui che viene risucchiato dalla turbina durante il primo episodio della serie: il romanzo è incentrato su Paul Artisan, un investigatore privato che viene assunto da Clifford Widmore, un membro di alto profilo della dinastia Widmore, per scovare il suo gemello, Alexander. Alexander è sempre stato descritto come il gemello cattivo, ma nel corso dello svolgimento del romanzo Paul scopre che la famiglia Widmore è ben più complessa di quanto possa apparire ad uno sguardo superficiale. In generale è più facile che i paratesti transmediali contemporanei siano più di tipo esperienziale che testuale e questo romanzo canonicamente integrato costituisce, dunque, un'eccezione. In aggiunta a ciò, *Bad Twin* concorre all'alterazione della barriera che separa realtà e finzione, considerando che trasporta nella realtà circostante uno dei personaggi della serie e lo rende un autore di un romanzo contemporaneo³⁰. La presenza di un testo come questo, nonché delle numerose estensioni transmediali derivate da *Lost*, permette di comprendere come la serie televisiva utilizzi «la transmedialità per espandere il proprio universo narrativo verso l'esterno»³¹: dal punto di vista narrativo, in relazione ad un uso centrifugo dell'apparato transmediale, nella serie sono stati inglobati diversi generi, stili e attrattive³².

²⁹ E. PIGA BRUNI, *Romanzo e serie TV. Critica sintomatica dei finali*, Pacini, Pisa 2018, pp. 49-50.

³⁰ Chi ha materialmente scritto il romanzo è Laurence Shames.

³¹ J. MITTELL, *Complex tv* cit., p. 507.

³² Ivi, p. 499.

Alla luce di quanto fin qui evidenziato, appare chiaro come i paratesti transmediali di *Lost*, così come quelli di *Twin Peaks*, siano incentrati sull'esplorazione e sull'espansione del tessuto narrativo e concorrano all'abbattimento della tradizionale linea separatoria presente tra realtà e mondo finzionale, agendo in particolare sui principi della transmedialità di Jenkins, primo tra tutti il principio di estraibilità. In conclusione, la fluidità dello *storytelling* contemporaneo e delle narrazioni transmediali di tipo espansivo risulta funzionale all'alterazione della canonica divisione tra realtà e finzione, da un lato attraverso l'alterazione dei ruoli attanziali, dall'altro tramite l'uso del principio dell'estraibilità attraverso i paratesti di tipo espansivo.

10.

RACCONTARE I FATTI E FILMARLI:
LETTERATURA E CINEMA

CARMINE ACETO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL MOLISE)

IL CASO MORO TRA NARRAZIONE LETTERARIA E RACCONTO CINEMATOGRAFICO

*Nel contesto culturale italiano, la rappresentazione cinematografica e letteraria degli anni di piombo si è sviluppata progressivamente attraverso convergenze di fondo riferite al metodo narrativo scelto dai diversi autori che, con le loro opere, ne hanno colto le tensioni. In diverse occasioni, prendendo le mosse da un'analisi articolata della realtà, gli autori addirittura anticiparono, nelle loro narrazioni, sviluppi politici e sociali, come accade in *Todo modo* (1974), di Leonardo Sciascia, e nella trasposizione cinematografica dello stesso romanzo realizzata nel 1976 da Elio Petri. La narrazione letteraria e filmica ha caratterizzato l'indagine su alcuni degli episodi più difficili della storia del terrorismo italiano, primo fra tutti quello riferito al rapimento e all'uccisione di Aldo Moro. La strage di via Fani e il successivo omicidio di Moro rappresentarono i momenti che maggiormente colpirono l'opinione pubblica e che, inevitabilmente, si sono fatti, tra l'altro, materia narrativa e occasione di analisi. Un'analisi che ha lavorato molto sull'ibridazione dei generi e *L'affaire Moro* (1978) di Sciascia, così come il film di Mauro Bolognini, *Buongiorno notte* (2003), rappresentano alcuni degli esempi più eclatanti in tal senso, riuscendo a dare spazio a forme di ricerca e indagine, tra parola e immagine, che dialogano per suggerire nuove possibilità interpretative.*

Nel contesto culturale italiano, la rappresentazione cinematografica e letteraria degli anni di piombo si è sviluppata progressivamente attraverso convergenze di fondo riferite al metodo narrativo scelto dai diversi autori che, con le loro opere, ne hanno colto le tensioni. In diverse occasioni, prendendo le mosse da un'analisi articolata della realtà, gli autori addirittura anticiparono, nelle loro narrazioni, sviluppi politici e sociali, come accade in *Todo modo* (1974), di Leonardo Sciascia, e nella trasposizione cinematografica dello stesso romanzo realizzata nel 1976 da Elio Petri. La narrazione letteraria e filmica ha caratterizzato l'indagine su alcuni degli episodi più difficili della

storia del terrorismo italiano, primo fra tutti quello riferito al rapimento e all'uccisione di Aldo Moro. La strage di via Fani e il successivo omicidio di Moro rappresentarono i momenti che maggiormente colpirono l'opinione pubblica e che, inevitabilmente, si sono fatti, tra l'altro, materia narrativa e occasione di analisi. Un'analisi che ha lavorato molto sull'ibridazione dei generi e *L'affaire Moro* (1978) di Sciascia, così come il film di Mauro Bolognini, *Buongiorno notte* (2003), rappresentano alcuni degli esempi più eclatanti in tal senso, riuscendo a dare spazio a forme di ricerca e indagine, tra parola e immagine, che dialogano per suggerire nuove possibilità interpretative.

In effetti, la rappresentazione del terrorismo attraverso canoni narrativi capaci di fungere da strumenti di approfondimento non solo esclusivamente storici, ha fatto registrare, soprattutto nel periodo di massima espansione della lotta armata in Italia, un sostanziale silenzio, almeno fin quando un evento porta in superficie le incongruenze interpretative che fino a quel momento avevano fortemente condizionato lo sviluppo di un discorso letterario e cinematografico aperto ed oggettivo. L'episodio scatenante è proprio il rapimento di Aldo Moro.

La rinuncia a un intervento immediato nel periodo di massima recrudescenza della lotta armata in Italia, che invece caratterizza in quegli anni la cinematografia tedesca (pensiamo solo a *Germania in autunno* del 1978, prodotto e diretto da una cooperativa di autori che raggruppava la *nouvelle vague* del cinema dell'epoca) è correlata a un rapporto difficile e ambiguo del cinema italiano nei confronti della politica. Un rapporto intessuto di complicità e di solidarietà, per via di un orientamento prevalentemente di sinistra dei suoi operatori, ma anche di compromessi quasi inconfessabili con il mondo della produzione, con la morale cattolica e per molti anni persino con la censura. Da questo bilanciamento tra ideologia e opportunità deriva un progressivo allontanamento da questioni sociali che possano prestarsi a interpretazioni politiche. C'è però un momento in cui l'imbarazzo diventa remora, una fase di passaggio dal linguaggio reticente alla scelta del silenzio: lo spartiacque è rappresentato dalla vicenda Moro¹.

Il rapimento dello statista democristiano, oltre a rappresentare, in maniera cristallizzata, l'attimo preciso nel quale lo Stato e con esso i suoi cittadini avvertono il pericolo diventare estremo, ha comportato, per reazione se non proprio per scelta, l'inibizione anche da parte della letteratura e della cinematografia della ricerca di modalità di racconto adatte ad esprimere compiutamente ciò che la società stava vivendo.

¹ P. VARVARO, *Moro e dintorni. Suggestioni e rimozioni storico cinematografiche*, in *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa*, a cura di L. Peretti e V. Righi, Postmedia, Milano 2014, p. 23.

La rinuncia a un ruolo di testimonianza è simboleggiata dal film che ha rappresentato l'ultimo esempio di vitalità del cinema politico: *Todo Modo* di Elio Petri. Uscito nelle sale nel 1976 e successivamente considerato come una premonizione della tragedia Moro, il film viene ritirato dalla circolazione e quasi mai trasmesso dalle reti televisive².

In questo senso, la capacità di Leonardo Sciascia di cogliere in anticipo ciò che la realtà stava portando a maturazione e compimento, mostrata nel 1974 attraverso le pagine di *Todo Modo*, aveva sdoganato la narrazione dal fantasma incombente della realtà, utilizzando un meccanismo che peraltro non accennava minimamente, in quel caso, a un atto finale di tipo politico, ma rappresentava l'omicidio finale come un momento catartico e purificatore dell'intera classe dirigente radunata presso il convento. Il romanzo scritto da Sciascia è ambientato nell'antico eremo di Zafer divenuto poi albergo, dove il protagonista del romanzo, un famoso pittore, fa la conoscenza del direttore dell'albergo, Don Gaetano, prete molto colto e devoto, che l'informa dell'imminente arrivo d'importanti vescovi, cardinali, industriali e uomini politici per svolgere i loro annuali esercizi spirituali.

La trama del film di Elio Petri che dal testo di Sciascia prende il via, parla, invece, chiaramente di un centinaio di "notabili" del partito che da trent'anni governa l'Italia che si riuniscono in un albergo-convento, costruito nel sottosuolo di una pineta, mentre nel resto del paese infuria un'epidemia. Anche in questo caso gli ospiti del convento si ritrovano tutti insieme per seguire un corso di esercizi spirituali condotto da un severo gesuita, don Gaetano. Ciò che legò il testo scritto da Sciascia a quello che rappresentò il rapimento Moro fu la creazione di una suggestione identificativa creata a posteriori, a causa o per merito, da Gian Maria Volontè, interprete del film di Elio Petri, che risultò determinate per la realizzazione di una simbiosi su più livelli tra realtà, suggestione letteraria e susseguente libera interpretazione cinematografica di un testo.

Gian Maria Volontè interpreta il ruolo di protagonista assumendo le sembianze di Aldo Moro. Alla fine della storia la morte di Moro si configura come atto conclusivo di una tragedia funzionale alla sopravvivenza del partito. L'imbarazzo postumo non è dunque contenuto nel racconto, bensì nella sua rappresentazione cinematografica, vale a dire nell'inevitabile identificazione del Moro di Volontè con quello reale, prigioniero delle Brigate Rosse e vittima del senso dello Stato; nella coincidenza di un esito grottesco con un evento reale³.

² *Ibidem.*

³ Ivi, p. 24.

Ma nel solco del genere fantapolitico, se ben analizziamo quanto viene riportato dalle fonti informative dell'epoca, vanno a scorrere anche alcuni degli eventi che caratterizzano i giorni del rapimento che inizia, sin da subito, a divenire un racconto comune delle ansie e delle paure vissute da una nazione che fino a quel momento aveva evitato di fare i conti, anche a livello letterario e cinematografico, con ciò che la lotta armata allo stato e alle istituzioni rappresentava.

Moro veniva avvistato ovunque e nelle circostanze più improbabili, spesso da solo e pienamente libero di muoversi. Moro alla guida di un'auto di grossa cilindrata nel traffico di Roma. Moro al volante di un autotreno sull'Autostrada del sole. Moro in una cabina telefonica a Mantova. Moro libero. La politica e l'informazione ufficiale erano per la fermezza, ma l'inconscio collettivo sembrava auspicarsi la trattativa⁴.

Basti pensare al ricorso ai sensitivi.

Stiamo parlando della seduta spiritica in cui, il 2 aprile del 1978, un gruppo di accademici ed economisti democristiani riuniti per un pranzo domenicale in una villa a Zappolino, in provincia di Bologna, affermò di aver ricevuto dagli spiriti dei defunti Luigi Sturzo e Giorgio La Pira indicazioni sul luogo dove si trovava Aldo Moro, rapito quel 16 marzo. Come fu possibile che queste persone (Romano Prodi, appunto, e poi Mario Baldassarri, Alberto Clò e altri nove adulti tra amici e consorti) mettessero in scena una storia che faceva acqua da tutte le parti e che Cossiga definì, in seguito, "un'onesta baggianata" finalizzata, evidentemente, a trasmettere informazioni senza essere costretti a rivelare la loro fonte?⁵

Il libro *La seduta spiritica*, di Antonio Iovane, pubblicato da minimum fax nel 2021, si preoccupa di ricostruire quell'episodio come un racconto-inchiesta con l'intento non di fornire un'ulteriore possibile soluzione al giallo, ma bensì rilevare, attraverso la narrazione, le tante ambiguità contenute in un episodio storico così drammatico, alcune delle quali sfociano evidentemente nel grottesco.

In sé l'evento del rapimento di Moro è diventato, nel corso del tempo, un esempio di memoria collettiva popolare che ha agevolato una rilettura anche in chiave strettamente personale e intimistica, dal punto di vista narrativo, di un episodio appartenente alla storia contemporanea del nostro paese. Infatti, da quel 16 marzo del 1978, data del rapimento di Aldo Moro e della strage di Via Fani, una delle domande generazionali sulle quali si

⁴ WU MING, *Ufo 78*, Giulio Einaudi, Torino 2022, p. 159.

⁵ M. GARACCI, *Via Gradoli e la seduta spiritica dei professori*, in «Micromega», 19 aprile 2021, <https://www.micromega.net/via-gradoli-e-la-seduta-spiritica-dei-professori/>.

sono basate molte delle ricostruzioni letterarie di quell'episodio è: "Dov'eri quando hanno rapito Moro?", un interrogativo che si estende poi per l'intera durata del sequestro, in principal modo nel racconto fatto di quei lunghi giorni e periodi. Questo il ricordo che ha di quei giorni l'attore Valerio Mastrandrea, che all'epoca aveva sei anni:

Era il giorno dopo il rapimento di Moro. Io e mio cugino abitavamo a via Mario Fani. In linea d'aria saranno stati cinquecento metri, non di più, anche se non c'era ancora una strada che collegava quella zona dove vivevo. Ci eravamo trasferiti da poco. Il cortile di casa nostra era diviso da quello di un altro caseggiato da un muro, che noi scavalcavamo arrampicandoci su un tronco d'albero, per andare a giocare con i bambini che stavano di là. Fatto sta che quel giorno si fanno le sei di sera e quando proviamo ad arrampicarci sul tronco per tornare indietro, non ci riusciamo. Quindi io e mio cugino ci troviamo allo sbocco dell'altro cortile su una strada che però non è la nostra. Comincia a fare buio, ci perdiamo, perché non conosciamo ancora bene il quartiere. Cominciamo a camminare mano nella mano piangendo tutt'e due. Eravamo terrorizzati e continuavamo a ripeterci che dovevamo stare attenti perché avevano rapito Moro. Ancora mi ricordo le macchine della polizia che passavano. Finché una signora ci blocca, vedendoci in lacrime, e ci aiuta. Ci porta a una cabina del telefono, dove all'epoca c'erano gli elenchi telefonici, si fa dire il cognome di mia madre, la chiama, e lei ci viene a prendere. Fine⁶.

L'esigenza di parlare, di dire cose ancora non dette, magari anche attraverso un punto di vista diverso da quello che la faceva all'epoca da padrone, emerge sin dai primi giorni del rapimento Moro, quando si inizia ad ammettere che la vera curiosità è sul dialogo che si sta presumibilmente instaurando tra Moro e i suoi carcerieri.

Se Moro potesse parlare con i suoi sequestratori, meglio con gli organizzatori del suo sequestro, non ci sarebbe da parte sua un rifiuto, ci sarebbe il bisogno di ragionare, di aiutare a ragionare, la disperata volontà di non dare partita vinta alla violenza e al terrore⁷.

Ed è sulle parole, sulla interpretazione di quelle di Moro come di quelle dei suoi carcerieri, che si sviluppa un nuovo quadro narrativo che, a seconda dei casi, tende a mettere più o meno in dubbio la sincerità di ciò che arriva dalla prigione del popolo alla stampa e quindi alla società.

Moro era prigioniero, ed era come se parlasse con tutti. Era scomparso e non era mai stato così presente, né così sincero con i suoi interlocutori, amici e nemici. E più

⁶ WU MING, *Ufo 78* cit., p. 115.

⁷ C. BO, *Il segno della coscienza*, in «Corriere della Sera», 18 marzo 1978.

diceva le cose come stavano, più si cercava di screditare le sue parole, per negarle, attribuendole ai sequestratori o alla confusione mentale⁸.

Scritto da Leonardo Sciascia nel 1978, praticamente a caldo e poco dopo i tragici eventi legati al rapimento e all'uccisione di Aldo Moro e degli uomini della sua scorta, *L'affaire Moro*, rappresenta una nuova e più acuta modalità interpretativa con la quale viene riportato al centro di ogni analisi su eventi e personaggi il rispetto del linguaggio e delle parole. Sciascia, rileggendo le lettere scritte da Aldo Moro nella prigione del popolo come veri e propri documenti d'interesse storico e sociale, riesce a riportarne in superficie quella trama di correlazioni e di fatti che pongono nella giusta dimensione le volontà e i pensieri espressi da Moro in quei giorni.

Era stato un «grande statista»; e ora altro non era che un uomo (parole sue, nella prima lettera della «prigione del popolo»: e saranno, fin oltre la conclusione della vicenda, le più citate) «sotto un dominio pieno e incontrollato»⁹.

Le forme narrative quando entrano, come nel caso del rapimento e dell'uccisione di Aldo Moro, in così forte correlazione con la storia, devono assumersi il compito di fare da setaccio alle tante costruzioni misteriolgiche o semplicisticamente complottistiche e lo possono fare ancorando il tutto proprio alle parole. Lì dove *l'affaire Moro*, attraverso l'analisi circostanziata e filologica delle lettere di Moro presupponeva che dietro l'intera storia, così come andava raccontata, vi fosse un enigma politico, il film di Giuseppe Ferrara *Il caso Moro* (1986) che dal libro di Sciascia prende spunto, ha immaginato vi fosse, invece, una deriva complottistica nella quale i brigatisti perdono la loro struttura di personaggi consapevoli e si avviano a essere considerati ulteriori strumenti di un grande burattinaio.

Per Ferrara *Il caso Moro* si tramuta nella compiuta articolazione di un disegno politico guidato da logge massoniche e servizi segreti deviati, in cui il ruolo dei brigatisti si risolve in quello di comprimari inconsapevoli, se non semplice manovalanza, mentre Moro paga il prezzo di una politica di apertura ai comunisti non condivisa dai poteri occulti. Una simile spirale interpretativa non deforma la cronaca di quei giorni, ma altera il senso complessivo della vicenda¹⁰.

Da qui in poi, la scelta di raccontare la vicenda di Moro e del suo rapimento attraverso una narrazione rivolta tutte verso l'intimismo dei suoi rapitori,

⁸ WU MING, *Ufo 78* cit., p. 215.

⁹ L. SCIASCIA, *L'affaire Moro*, Adelphi, Milano 2022, p. 33.

¹⁰ P. VARVARO, *Moro e dintorni* cit., p. 28.

tralasciando invece di porre in risalto quello che poteva essere il reale punto di vista di Moro in quei giorni drammatici, ha caratterizzato in maniera forte sia le forme narrative letterarie che, ancora di più, quelle cinematografiche, basti pensare al film *Buongiorno Notte* (2003) di Marco Bellocchio.

Il terrorismo dei teoremi storiografici rientra così nei ranghi del privato. Come spesso accade in cinema e letteratura, si utilizza un punto di vista di parte, in questo caso quello di Anna Laura Braghetti, una delle carceriere di Moro (la sceneggiatura parte dal suo *Il prigioniero*, scritto con Paola Tavella). L'uso delle memorie di parte non è privo di insidie, in quanto le confessioni letterarie di un protagonista penalmente perseguibile si muovono sempre sui confini della memoria reticente, in cui è difficile distinguere tra silenzi e menzogna¹¹.

Si arriva così a scegliere di sviluppare una narrazione prima letteraria, partendo proprio dal testo *Il prigioniero* di Anna Laura Braghetti e Paola Tavella del 2003 e poi cinematografica unilaterale della vicenda storica, incentrata sulla versione dei fatti dei brigatisti, accantonando analisi politiche e responsabilità sociali, e per farlo, per accentuare e rimarcare un senso di distanza, si utilizzano, principalmente nel campo cinematografico, strumenti metalinguistici.

Vedi ancora, in questo senso, *Buongiorno notte*, in cui l'appartamento dei brigatisti è dominato dallo schermo televisivo e dalle notizie dei telegiornali. È come se, di nuovo, gli autori italiani non potessero guardare al fenomeno del terrorismo se non con un altro filtro, un obiettivo mediatore (cannocchiale, macchina fotografica, telecamera, televisore)¹².

A ben vedere le ragioni per rendere ancora attuale e moderno il discorso narrativo intorno a questo caso storico esistono tutte e anzi trovano maggior vigore dal necessario ampliamento delle note e della conoscenza storica di certi passaggi, conoscenza che non può più restringere il suo viluppo focale solo su una parte dei personaggi della storia.

Raccontare questa storia, dunque, è ancora un esemplare esercizio di lucidità e di logica che può essere condotto grazie a quella letteratura tradizionalmente ritenuta campo dell'invenzione poetica e che invece si rivela testimonianza di verità contro i compromessi della storia, sopravvivenza di una lucciola nell'oscurità¹³.

¹¹ Ivi, p. 30.

¹² V. ZAGARRIO, *Segreti e segrete. La rappresentazione degli anni di piombo nel cinema italiano*, in *Immagini di piombo. Cinema, storia e terrorismi in Europa* cit., p. 52.

¹³ M. GARACCI, *Via Gradoli e la seduta spiritica dei professori* cit.

FRANCESCO AMORUSO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

RACCONTARE IL REALE TRAMITE LA POESIA
NE *IL POSTINO* DI MASSIMO TROISI. UN RACCONTO
DI INQUADRATURE E INCLINAZIONE CONNOTATIVE

Troisi e Radford, ne Il Postino, indagano la poesia dei sentimenti (le metafore) e dell'impegno civile (il reale), tramite le figure di Mario e Neruda che sono accostati e distanziati tramite inclinazioni e inquadrature che gerarchizzano i ruoli fino a un abbraccio finale che li riaccorda sullo stesso piano. Le voci reali registrate da Neruda e le astrattezze pendolari di Mario reggono «l'ordinamento dei fatti» (Bazin) e ridanno in immagini qualcosa dello stile di Skarmeta, dimostrando come finzione e realtà continuino a offrirsi come sintesi del linguaggio figurato con cui l'uomo cerca da sempre di compensare (Barenghi) la difficoltà di inquadrare «la pluralità, le contraddizioni dell'essere umano» (Morin). E se il cinema è diretta proiezione del veduto (Casetti) ed è altresì capace di cinematografare la letteraturizzazione del reale, ovvero di rendere visibile l'indicibile (Donnarumma) dei rapporti umani, ne Il Postino, è «l'esperienza diretta delle emozioni» a «spiegare la poesia ad un animo disposto a comprenderla».

Fin dalla prima lettura di Skarmeta, l'immedesimazione con Mario Jimenez è totale, per i fazzoletti sporchi dietro cui nasconde una certa indolenza al lavoro fisico, mista a una buona dose di ipocondria, e per il «lunghissimo tentativo di combattere l'idea secondo la quale i poeti mentono»¹, come dirà con accezione però negativa anche donna Rosa, adirata per le eccessive ambizioni amorose del Postino verso sua nipote Beatrice².

Su certa pigrizia stereotipata, Troisi ci ha giocato spesso con un ampio ventaglio di umanità raccontata sempre con sarcasmo: dal soldato indolente di alcuni sketch de *La Smorfa* a Vincenzo di *Scusate il ritardo* che con poche linee di febbre resta allettato come quasi morente.

¹ H. BLUMENBERG, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in *Nachabmung und Illusion*, a cura di H.R. Jauss, Fink, München 1964, pp. 11 e 20.

² «No, la poesia non mente», 1:01:50.

Lungo un «compromesso genialmente affabulatorio»³ in cui l'autobiografia è mediata «attraverso “il filo rosso” del racconto»⁴, recuperando quello che altrimenti resterebbe «un semplice fenomeno biologico»⁵, tutti i personaggi di Troisi, che pone «se stesso al centro della storia, non solo in senso autobiografico, ma soprattutto come punto di riferimento della narrazione, come filo conduttore»⁶, diventano varietà del particolare, in un fruttuoso «processo di trasfusione della personalità, o in un senso più profondo, della vita dell'autore dentro il personaggio»⁷.

Questo aspetto di aderenza tra personaggio, persona e personalità, il fatto di apparire sincero e giusto⁸ è alla base del successo di Troisi, nonostante l'uso del dialetto avrebbe potuto restringere il pubblico al bacino meridionale. Come sostiene Carolina Stromboli, che ha a lungo lavorato sul “parlato” dell'attore, «il coinvolgimento personale nei rapporti, le inquietudini della comunicazione, con conseguenti dosi di problematicità e insoddisfazione»⁹ se da un lato si fanno «specificità di stile», dall'altro sembra il peso generazionale di cui Troisi pare abbia voluto farsi carico in maniera del tutto spontanea.

A dispetto della pigrizia ostentata per scherno, come l'ironica ammissione a Gianni Minà di aver deciso di fare l'attore per il piacere condiviso con alcune dive italiane di svegliarsi dopo mezzogiorno, fin dagli anni del Teatro Spazio, Troisi dimostra come «la carriera di un artista sia un continuo autosacrificio»¹⁰.

È nota la faticosa genesi del lavoro e i tentativi di persuadere¹¹ sia l'amico produttore Gaetano Daniele ad acquistare i diritti del romanzo sia Radfond affinché lo dirigesse nel suo ultimo film.

Prima dell'inizio delle riprese, fissate per settembre del 1993, Massimo si sottopone a un check-up a Houston, per capire il motivo di certe stanchezze. Il responso è drammatico: ha bisogno di una nuova operazione a causa di una valvola messa nel 1976 che, deteriorandosi, aveva danneggiato anche l'altra. A conclusione dell'intervento, durato quattro ore, e durante

³ M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002, p. 178.

⁴ I. TASSI, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 57.

⁵ *Ibidem*.

⁶ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, Venezia 1996, p. 118.

⁷ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, Bompiani, Milano 1967, p. 141.

⁸ Sul significato di onestà e “giustizia”, cfr. in W. BENJAMIN, *Il Narratore. Considerazione sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

⁹ N. DE BLASI, *La scelta dialettale*, in *Massimo Troisi, un napoletano moderno*, a cura di C. Stromboli, N. De Blasi e P. Bianchi, Cesati, Firenze 2020, p. 47.

¹⁰ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro* cit., p. 73.

¹¹ Per una più approfondita parabola si rimanda al lavoro di M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore*, Marsilio, Venezia 1996.

il quale ha un infarto, gli annunciano la necessità di un trapianto. Massimo però vuole fare il film con il suo cuore, dice agli amici, se ne sarebbe parlato dopo. Dopo una lunga convalescenza le riprese iniziano il 14 marzo 1994 e dureranno undici settimane.

Certi meccanismi narrativi si basano sul recupero, sulla capacità di rileggere il proprio passato come fosse «una cassetta di attrezzi [...] dove si trovano tante cose diverse, che possono essere usati in tanti diversi modi, per tanti diversi scopi»¹². Troisi, per tutta la vita, ha dovuto fare i conti col ticchettio di un cuore a tempo, per questo ne *Il Postino* la biografia sembra premere con insistenza sulla finzione, fino a internuclearsi alle vicende di Mario Jimenez.

È nota la differenza sostanziale tra libro e film: in *Skàrmeta* è Neruda a morire, nel 1973 nella clinica Santa Maria, subito dopo il golpe di destra che porta all'assassinio di Allende.

Non si vuole esagerare dicendo che Troisi abbia voluto raccontare la sua morte, ma se da un lato è bene ricordare che, in chiave totalmente ironica, a mo' di prodomo, nel 1982, lo aveva già fatto con *Viva Troisi, Morto Troisi!*, dall'altra è evidente «lo scambio di persona»¹³. Massimo è un tutt'uno con Mario, lo riconosce come fratello fino a diventare egli stesso poeta, poeta più di Neruda al punto da ribadirlo nel titolo: *Skàrmeta* lo aveva intitolato *l'Ardiente Paciencia*, ma per tutti era noto come *Il Postino di Neruda*. E «poiché è inevitabile che gli uomini pensino il mondo a partire da sé»¹⁴, Troisi provvede all'ultimo e decisivo editing: barra via Neruda, mette al centro del *sugo* il postino.

Troisi vuole raccontare la sua storia, la vuole rendere drammaticamente coerente al vero, più reale del vero; poiché, se «le trame non sono una copia, ma un'interpretazione del mondo umano» e «se consideriamo la vita umana dal punto di vista dell'infraquotidiano»¹⁵, l'unico modo per rendere le trame realistiche, tendenti al vero, è necessario che il postino nasca, cresca e muoia:

nella distesa informe di ciò che esiste, questa serie di segni isola un individuo particolare, si situa in uno spazio e in un tempo, lo immagina come dotato di uno squilibrio originario che, alla fine, è destinato a placarsi oggettivamente. La trama è il trattino che collega le due date e i due luoghi: quella linea racchiude ciò che per noi viventi è essenziale¹⁶.

¹² M. BARENGHI, *Poetici Primati, saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 109.

¹³ M. HOCHKOFLE, *Massimo Troisi. Comico per amore* cit., p. 229

¹⁴ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, p. 55.

¹⁵ Ivi, pp. 63-64.

¹⁶ *Ibidem*.

Ma i personaggi si danno veraci e tangibili, perché Troisi raccoglie tutti i biografemi¹⁷, mettendo da parte tutte le cose che lo colpiscono, i gesti, gli atteggiamenti, le parole, inserendole poi tutte tutte nella storia¹⁸.

L'adattamento del romanzo era stato affidato allo sceneggiatore Furio Scarpelli che conosceva bene gli anni Cinquanta, periodo in cui Troisi e Radford decidono – ecco la seconda differenza fondamentale – di ambientare le vicende. Il dopoguerra italiano, – in un luogo-crisi tra Procida e Salina in piena egemonia democristiana – con brogli, furberie e promesse della politica corrotta a fare da sfondo alla storia di Mario, Pablo e Beatrice sarà sembrata coerente con gli anni tumultuosi del Cile degli anni Settanta, periodo in cui si svolgono le vicende di Skàrmeta. E però realtà e finzione si ingarbugliano, mostrano capo e coda sovrapponibili: nella realtà, davvero Neruda era stato in esilio a Napoli, precisamente a Capri nel 1952. Il cortocircuito è evidente, la realtà è già dentro la finzione che va soltanto ri-messa nel *suo* ordine: riscrivere significa interferire, colpire il modello e renderlo «compatibile con la [*propria*] corrente ideologica o poetica»¹⁹, e siccome la sceneggiatura di Scarpelli non convince totalmente, Massimo e Michael la riscrivono con l'aiuto di Anna Pavignano compagna di lavoro di tutta una vita di Troisi.

Che, a differenza dei film con Scola, dove si sarebbe “limitato” a sporcare i dialoghi facendoli più suoi, lasciandosi totalmente dirigere dal regista, ne *Il Postino*, come ricordano i titoli di testa è chiara la collaborazione, la partecipazione attiva.

Per la morte prematura, Troisi non vedrà il girato, né siederà in sala montaggio, ma il racconto imperlato tra filmico e profilmico, inclinazioni di sguardo e attimi prolungati di silenzio hanno troppo del vissuto dell'autore per non sottolineare come «ancora una volta vita privata e finzione sembrano confondersi l'una con l'altra»²⁰.

Quello di Mario è un racconto di formazione, declinato attraverso i codici più propriamente cinematografici che si affidano «all'interpretazione dei segni visibili»²¹, in un'artificialità capace di restituire sul grande schermo l'esatto rapporto intercorso tra Troisi, che in più occasioni ha raccontato di aver iniziato scrivendo poesie, e il mezzo cinematografico come espressione poetica del reale. Troisi e Radford indagano la poesia dei sentimenti, del

¹⁷ Cfr. R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Einaudi, Torino 1977.

¹⁸ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore* cit., p. 116.

¹⁹ A. LEFEVERE, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London 1992, p. 11

²⁰ M. HOCHKOFER, *Massimo Troisi. Comico per amore* cit., p. 92.

²¹ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo* cit., p. 69.

paesaggio, che si fa metafora boschiva e marina del mondo, e dell'impegno civile, prolungamento di un reale che preme sulla storia maggiore, portando «i propri accenti e le proprie espressioni»²² tramite le figure di Mario e Neruda che sono accostati e distanziati con inclinazioni e inquadrature connotative che gerarchizzano i ruoli fino a un abbraccio finale che li riaccorda sullo stesso piano. «Non c'è storia senza metamorfosi»²³ e allora da portatore di lettere a ordinatore del mondo narrabile tramite le lettere, Mario pare voler ribadire che anche la «bellezza si scopre con fatica»²⁴, facendo cronotopicamente su e giù con la bicicletta, allenando i polpacci più di quanto avrebbe fatto standosene in barca a ritirare chino le sue *reti tristi*²⁵. E se «il mondo esterno è mimesi della deformazione reale, o deliberata disgregazione di un ordine apparente, propedeutica alla creazione di una nuova realtà»²⁶, raccontare significherà allora credere che «l'arte liberi le cose, gli uomini e le loro azioni da queste contingenze senza valore, da questi particolari comuni, da questi volgari ostacoli, da queste accidentali miserie»²⁷. Si vuole cioè ribadire con convinzione che la poesia, nella sua etichetta contenitrice molto estendibile, inglobante generi e modi di affacciarsi sulle cose del mondo, attraverso i suoi artifici retorici, sia capace di restituire i fatti esterni «meno reali e tuttavia più veri»²⁸, poiché è sempre l'esperienza diretta delle emozioni» a «spiegare la poesia ad un animo disposto a comprenderla», come dirà Neruda-Noiret a Massimo-Mario che si interroga sul senso delle metafore.

Il film inizia con Mario rinchiuso nella sua stanzetta in «un'oscurità dolce e riposante»²⁹, è a letto, si gira tra le dita una cartolina che si fa analesi ipotipotica del futuro prossimo. C'è una piccola luce rossa, un faro interno che si contrappone a quello portuale di cui non risente il richiamo. Di fianco, una finestra spalancata. Dall'alto della sua torre-casa vede tornare i pescatori. La distanza fisica è allegorica. Mario non ha la vocazione del mare, giustifica la sua assenza col padre che, con poche parole, scopre gli altarini: «non ti è mai piaciuto fare il pescatore», gli dice, per poi invitarlo a trovarsi un lavoro, uno qualsiasi. Sull'isola è intanto arrivato Neruda. A raccontarcelo è la *Settimana Incom*, cinegiornale italiano, distribuito settimanalmente nei cinema dal 1946 al 1965, nato per contrastare il monopolio dell'Istituto Luce.

²² M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 166.

²³ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo* cit., p. 57.

²⁴ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro* cit., p. 129.

²⁵ P. NERUDA, *Poesie*, a cura di G. Bellini, Nuova Accademia, Milano 1960.

²⁶ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita* cit., p. 89.

²⁷ L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Mondadori, Milano 2006.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ M. PROUST, *La strada di Swann*, trad. it. di N. Ginzburg, Einaudi, Torino 1963, p. 15.

È la storia grossa che viene registrata per entrare nelle vite degli isolani, tra i quali un Mario che osserva trasognante, dal basso verso l'alto, in posizione mesmerizzata, in balia delle suggestioni dello spettacolo filmico³⁰, il poeta del popolo e dell'amore al quale, assunto come postino, consegnerà la copiosa corrispondenza. Mario è affascinato dalla sua capacità di conquistare l'amore delle donne tramite la poesia e assumerà da subito verso di lui un atteggiamento di riverenza. Il percorso in salita, per raggiungere il cuore e la stima del poeta, si mostra fin dalla prima panoramica sulle colline accompagnata dalla colonna sonora di Bacalov. Non c'è storia senza metamorfosi abbiamo detto, e neppure è possibile l'azione senza il desiderare e allora, Mario, dopo aver raggiunto la cima di una collina-Olimpo al cui vertice risiede il dio-Neruda, all'entrata della villetta-tempio, si mostra al poeta subito in posizione ancora desiderante. L'indispensabile educazione sentimentale del nostro eroe mostra da subito dove pende il cuore e in che modo pesi guardare il poeta dritto negli occhi. Si potrà pensare che a motivare questo sguardo dal basso verso l'altro sia una sostanziale differenza di altezza tra i due attori, ma i sei centimetri che separano Noiret (185 cm) e Troisi (179 cm) sono troppo pochi per non essere una scelta autoriale l'insistere sull'inclinazione dello sguardo ma soprattutto delle inquadrature. Con il potenziale di espressione del mezzo cinematografico, con tutta la sua officina di attrezzi ed effetti, Radford e Troisi tengono figurato (il sentimento di devozione del postino) e realtà (lo scarto di altezza) in una perfetta sintesi del linguaggio artistico tramite cui l'uomo cerca da sempre di compensare³¹ la difficoltà di inquadrare «la pluralità, le contraddizioni dell'essere umano»³², ovvero il suo cuore ingarbugliato.

Anche di fronte allo specchio³³, per trovare coraggio e parole giuste con cui rivolgersi a Neruda per chiedergli un autografo, Mario pare guardarsi dal basso verso l'alto, in un'allegorica anticipazione dello scambio dei ruoli. Un primo accenno di metamorfosi si ha quando è la scala di piani a riscrivere le gerarchie. Mario varca un primo confine, entrando nel cortile dov'è seduto il poeta. Poi gli resta «inchiodato come una lancia», muto e immobile, guardandolo, questa volta, dall'alto verso il basso, ma il poeta, vicinissimo all'obiettivo, appare ingigantito, trionfo sul suo trono. È la scena in cui il postino viene a fare conoscenza della metafora, dopo aver citato alcuni versi della raccolta *Odi elementari*. Neruda sorride, si alza, ristabilisce le

³⁰ Cfr. R. EUGENI, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Vita & Pensiero, Milano 2002.

³¹ Cfr. in M. BARENGHI, *Poetici Primati, saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, Macerata 2020.

³² E. MORIN, *Sull'estetica*, Raffaello Cortina, Milano 2019, p. 104.

³³ Come già aveva fatto anni prima con *Ricomincio da tre*, per reprimere un attacco di gelosia.

altitudini, entra in casa, spiega il ruolo delle metafore nella poesia, mentre Mario tiene le spalle alla telecamera, si avvicina alla soglia, poi entrambi, il primo in casa, il secondo poco fuori l'uscio, guardandosi negli occhi, sembrano disegnare un secondo limen a cui Mario potrà avvicinarsi lentamente. Subito dopo anche se il raccordo sullo sguardo sarà questa volta rovesciato, non solo la testa resta come a guardare in alto, con gli occhi però rivolti ancora in basso, ma a dividerli è la disposizione degli oggetti dello sfondo, in particolare una finestra. È ancora presto per il rovesciamento dei ruoli, tuttavia, a seguire, vediamo il postino nell'unica scena in cui non deve pedalare e si lascia spingere dalla forza d'inerzia della discesa. L'ambiente ripreso è lo stesso di quello percorso in salita poco prima: è un doppio visivo con inversione di segno; i registi vogliono che guardiamo al differente nella somiglianza: la strada di Mario non è più in salita, il percorso di crescita è quello giusto.

E quando Massimo raggiunge Noiret sulla spiaggia, subentra un nuovo ravvicinamento. I due si siedono di fianco, si guardano negli occhi da posizione ravvicinata. Neruda spiega a Mario l'importanza di una poesia di resistenza, della lotta per la dignità. Sull'isola non arriva l'acqua potabile diretta. La politica elargisce promesse disattendendole all'indomani dei voti. Non è la prima volta che il poeta, di fronte alle incertezze di Mario, lo scuote dall'incanto di una poesia essenzialmente d'amore: «Molto meglio dire male qualcosa di cui si è convinti, che essere poeta e dire bene quello che vogliono farci dire gli altri», aveva detto, riferendosi non necessariamente alla politica.

Seduti a riva di mare, il loro sguardo ravvicinato è un nodo per intrecciare nuove esigenze. Mario scopre la metrica, il sentirsi come «sbattuti» dal mare e intuisce il nodo stretto che c'è tra amore e umanità. Finita la scolarizzazione del cuore, Neruda si alza e ritorna a giganteggiare. Ma nemmeno di fronte a Beatrice Mario cambia atteggiamento. Resta ancora avvinghiato alle sue timidezze. Una carrellata a sinistra sfrutta un pilastro per dividere il tempo e il piano in due attimi. Prima Troisi guarda dritto negli occhi la Cucinotta, poi ne è subito avvinto.

Mario è innamorato, chiede addirittura a Neruda di scrivere una poesia per Beatrice. Il poeta si arrabbia, si allontana, cerca distanze, fino a mettersi a guardare indispettito l'orizzonte.

Solo alla fine deciderà di accompagnarlo nell'osteria in cui lavora Beatrice alla quale il poeta chiede una penna. Sul quaderno che aveva regalato a Mario, perché le riempisse con le metafore, mentre si è convinti stia scrivendo ispirato dalla bella Beatrice, e compiacere così il desiderio del postino, in realtà scopriamo una dedica all'*amico e compagno*: amore e politica, poesia e realtà, affetti e impegno civile sul quaderno vuoto da riempire, quasi a dire

di dover ricordare che la parola resta «un mezzo di sopravvivenza, anche intellettuale, piuttosto che un cammino di condivisione»³⁴.

Quando Donna Rosa scopre che un certo Mario Ruoppolo si aggira intorno alla nipote, sale fin su, alle porte del Poeta (e tra parentesi qui non ci viene mostrato come ci arriva: è visibile solo l'ascesa formativa degli eroi), interrompe la danza passionale con la moglie, Matilde, e lo minaccia di prendere il postino a colpi di schioppettate. In questa occasione Neruda scopre che Mario si è appropriato delle sue poesie per riusarle³⁵ e dedicarle, «sibilanti come un pugnale, incisive come un canino»³⁶, a Beatrice: una nuova distanza si interporrà tra i due. È in questa occasione che Mario gli chiederà di tirarlo fuori da questo guaio, che è stato lui a insegnargli «a usare la lingua non solo per attaccare francobolli!»³⁷, che non ha nulla da rimproverargli, visto che «la poesia non è di chi la scrive, è di chi ne ha bisogno»³⁸, riscrivendo Eliot.

Di nuovo fianco a fianco in chiesa per il matrimonio, durante la cerimonia, Mario torna a guardare dal basso verso l'alto Neruda che si congeda dagli isolani: contento di aver dato «un contributo» alla felicità di Mario, annuncia che il mandato di arresto è stato revocato, lui e Matilde possono tornare in Cile.

La scena di commiato in casa Neruda è un compendio di sguardi, ricordi, variazioni sulla scala di piani che arrivano a mettere i due protagonisti al centro dell'inquadratura, ma col postino a mezzobusto e lo sguardo decentrante e il poeta in piano medio, centrato, con una leggera torsione del busto, tanto pantagruelico da sembrare su uno scalino-piedistallo.

E invece, nel momento dei saluti, dopo aver indagato la poesia dei sentimenti, del paesaggio, che si fa metafora boschiva e marina del mondo, e dell'impegno civile, prolungamento di un reale che preme sulla storia maggiore, scopriamo che è tutta scena, cioè che Mario e Neruda, dopo essere stati accostati, al massimo affiancati, e comunque distaccati per tutto il film, sono sullo stesso piano, come uomini, come compagni, come poeti. Si riaccordano così sullo stesso piano, senza distanziatori sul fondale, con un abbraccio finale che tiene insieme tutto.

Il postino morirà proprio quando si sarà definitivamente avvicinato anche alla politica. Aveva scritto un'ode a Neruda che avrebbe recitato, durante un comizio del partito comunista, salendo su di un palco, forse come ultima

³⁴ L. IRIGARAY, *Essere due*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 76.

³⁵ Cfr. in V. SPINAZZOLA, *Teoria e insegnamento della letteratura*, apparso in *Pubblico* 1978. *Rassegna annuale di fatti letterari*, il Saggiatore, Milano 1978.

³⁶ M. RADFORD, M. TROISI, *Il Postino*, 1994.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

e allegorica celebrante ascesa del rovesciamento tra i due, ma i manifestanti verranno caricati dalla polizia coinvolgendo mortalmente Mario. La scena è confusa, c'è un parapiglia e una voce fuori campo invita i compagni alla calma. La morte è appena accennata, forse per pudore, forse per omaggiare ataviche ed antropologiche radici rituali. Ne veniamo a conoscenza perché raccontata, in un freudiano ricongiungimento tra Eros e Thanatos, da Beatrice.

Il film si chiude con i suoni fatti in presa diretta con il registratore di Pablo Neruda simbolicamente fissato al carrozino di Pablito, il figlio di Mario e Beatrice che porta il nome del poeta.

Il postino, ormai Poeta delle *correspondence* ha imparato a riconoscere la foresta di simboli che si cela dietro il reale e si incarica di rivelarla a tutti i poeti del mondo e cioè all'umanità tutta, come voce della «natura vista attraverso una cultura»³⁹, baby talk primordiale che si fa «surrogato del contatto fisico»⁴⁰ della scrittura capace di svelare l'inesauribile segreto dei rapporti tra le cose. E tra una panoramica del mare e finti *found footage* bianco e nero della polizia che carica i manifestanti, resta un poeta, piccolo piccolo, di fronte all'immensità del mare o della vita. Poi, i titoli di coda.

E se «il compito del poeta non è dire ciò che è accaduto, ma ciò che potrebbe avere luogo secondo verisimiglianza e necessità», facendo della poesia qualcosa di più «filosofica e seria della storia»⁴¹, anche le voci reali registrate da Neruda, prima, e Mario a conclusione del film concorrono alla ricostruzione e all'«ordinamento dei fatti»⁴². Mario, in prima istanza, ancora in piena educazione, non aveva avuto che il nome di Beatrice Russo da sussurrare al registratore. Passerà su diverse delusioni (sul fallimento elettorale del Partito Comunista e la rottura degli accordi elettorali, a vittoria ottenuta, da parte dei democristiani; sulle rabbie della zia di Beatrice e sull'allontanamento obliante di Neruda) per riconoscere che

la mente del poeta è un ricettacolo che raccoglie e conserva innumerevoli sensazioni, frasi, immagini, che restano lì finché non sono presenti tutte le particelle atte a unirsi per formare un nuovo composto⁴³.

Il giorno dopo la fine delle riprese, è il 4 giugno del 1994, Troisi verrà trovato morto nella sua casa romana dalla sorella. Il cuore aveva detto tutto.

³⁹ Cfr. E. GOMBRICH, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985, p. 200.

⁴⁰ Cfr. D. FALK, *Lingua madre. Cure materne e origini del linguaggio*, trad. it. di P. Dossena, Bollati Boringhieri, Torino 2011.

⁴¹ ARISTOTELE, *Poetica*, 9, 1451a36-1451b11.

⁴² A. BAZIN, *Il realismo del cinema italiano e la tecnica del romanzo americano. Che cos'è il cinema?*, Garzanti, Milano 1973, p. 300.

⁴³ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro* cit., pp. 76-77.

GIULIO CIANCAMERLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “LA SAPIENZA” DI ROMA)

IL TEMPO E LA VOCE. *GLI ULTIMI DIECI MINUTI*
DI BRUSATI, DE CÉSPEDES, DE FELICE

Ispirato alle Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana (1952), Gli ultimi dieci minuti è un breve segmento drammatico nella partitura disimpegnata del film a episodi Cento anni d'amore (Lionello De Felice, 1954). L'intervento mira a illustrare come la scrittura per la visione, firmata da Alba de Céspedes, Lionello De Felice e Franco Brusati, e la messa in scena utilizzino i documenti paraletterari come fonte storica e insieme come spunto narrativo per sviluppare un racconto cinematografico che contamina l'impianto realista con modalità espressive differenti, anche distanti tra loro.

È ampiamente riconosciuto quanto la settima arte abbia mantenuto un legame strettissimo non solo con la produzione letteraria mondiale ma anche con la Storia, in tutte le sue accezioni. Se è palese che «non c'è momento della storia del passato o un classico letterario che non venga preso a soggetto per una riduzione cinematografica»¹, è altrettanto evidente che le opere filmiche, in quanto insieme di strutture e processi, stabiliscano (proprio come il resto del sistema delle arti) un campo di tensione tra almeno due epoche: «una è quella in cui sono ambientati [...] l'altra è quella in cui vengono realizzati»². Per quanto la relazione tra le discorsività chiamate in causa sia andata a complicarsi nel corso dei decenni, questo legame primigenio non si è mai allentato.

Il nesso letteratura-cinema-storia è tanto complesso quanto studiato e si annoda a non poche questioni cruciali come, tra le altre, la costruzione di identità (nazionali, sociali, di genere), la valutazione delle diverse gradazioni

¹ In questi termini si esprime Brunetta a proposito del cinema delle origini: G.P. BRUNETTA, *Intellettuale cinema e propaganda tra le due guerre*, Patron, Bologna 1972, p. 19.

² A. CRESPI, *Storia d'Italia in 15 film*, Laterza, Bari-Roma 2018, p. IX.

documentarie insite nelle immagini e nel loro accostamento, il confronto con gli statuti stessi del racconto, fino ad approdare alla “frontiera” che collega e separa “fatto e finzione”. Il dibattito è antico ma tutt’altro che concluso, si rimanda ai numerosi lavori di studiosi e studiosi di varie discipline³ per entrare nel merito di un caso che ben esemplifica il quadro appena accennato.

La presenza della Storia e della letteratura nel cinema italiano è così pervasiva da configurarsi come elemento rilevante persino in una pellicola apparentemente poco significativa come *Cento anni d’amore* (Lionello De Felice, 1954). L’opera rientra a pieno titolo nel filone della commedia a episodi, o meglio nella declinazione del film brillante a episodi autoconclusivi di derivazione letteraria: *Cento anni d’amore* si colloca nel solco di questo specifico sotto-genere, ben codificato e distinto dal comune film a episodi, che replicava con poche variazioni la formula del prototipo *Altri tempi – Zibaldone n. 1* (Alessandro Blasetti, 1952). Fatte salve le peculiarità di ogni titolo, infatti, era questa una delle vie più battute dalla commedia episodica italiana dei primi anni Cinquanta. Una via che presenta caratteristiche riconoscibili: trame brevi desunte da testi letterari di noti scrittori italiani del presente e del passato più prossimo, spesso adattate per lo schermo ad opera di narratori contemporanei; intrecci semplici o semplificati; il ricorso a un discreto numero di attori famosi, diretti da registi che sceglievano una messa in scena priva di enfasi. Talvolta i film si presentavano nella forma di macrotesto con cornici appena accennate, più spesso i segmenti si susseguivano senza soluzione di continuità, accomunati dal medesimo tema (tuttavia questi potevano anche essere del tutto scollegati tra loro). Vale la pena ricordare che contribuirono all’affermazione di questo filone non pochi scrittori come Bassani, Campanile, Flaiano, Pratolini e Moravia, giusto per citare gli autori coinvolti al tavolo di sceneggiatura di *Tempi nostri – Zibaldone 2* (Alessandro Blasetti, 1954), seguito del capostipite.

Anche *Cento anni d’amore* è articolato in una serie di episodi dalla struttura narrativa lineare tratti da opere brevi di Guido Gozzano (*Garibaldina*), Gabriele d’Annunzio (*Pendolin*), Guido Rocca (*Purificazione*), Marino Moretti (*Nozze d’oro*), dello stesso Lionello De Felice (*Gli ultimi dieci minuti*) e di Oreste Biancoli (*Amore 1954*), adattate da un nutrito gruppo di sceneggiatori⁴ al servizio di interpreti famosi⁵.

³ In particolar modo ai contributi proposti dalla rivista «Cinema e storia» (Rubbettino).

⁴ Oltre ai nomi già citati degli autori viventi nel 1954 Giorgio Prosperi, Leonardo Benvenuti, Franco Brusati, Alba de Céspedes, Giuseppe Marotta, Vittorio Nino Novarese, Fabrizio Sarazani, Vincenzo Talarico, Gino Visentini, Roberto Redi, Serge Veber, Fabio Rinaudo e – non accreditati – Suso Cecchi D’Amico e Eduardo De Filippo.

⁵ Aldo Fabrizi, Franco Interlenghi, Carlo Ninchi, Vittorio De Sica, Giulietta Masina, Ernesto Mirante, Gabriele Ferzetti, Maurice Chevalier, Eduardo e Titina De Filippo.

Fin dal titolo sono evidenziate altre due caratteristiche piuttosto comuni ma non necessarie alla definizione del genere. La presenza della Storia che, considerato il portato dei momenti selezionati (il Risorgimento, la Grande Guerra, il ventennio fascista, la Resistenza), supera la mera funzione di sfondo e diventa se non il motore principale dell'azione, un elemento fortemente correlato alla fabula. E la tematica amorosa: il film voleva presentarsi come una raccolta «di racconti d'amore tratti dalla novellistica italiana della seconda metà dell'800 e del 900 fino ai giorni nostri [...], storie note, accettate dal pubblico attraverso un'accoglienza sempre felice»⁶.

Niente di particolarmente originale, quindi. Tuttavia, se *Cento anni d'amore* risulta un caso di studio degno di nota è soprattutto, a mio avviso, grazie all'episodio *Gli ultimi dieci minuti* (scritto da De Felice, de Céspedes e probabilmente da Franco Brusati) che mette in scena, appunto, gli ultimi dieci minuti di vita di un partigiano: l'incontro con sua moglie in carcere appena prima di essere giustiziato. È un frammento destabilizzante nel contesto di evasione proprio del filone e soprattutto nel clima di ottimismo consolatorio che pervade tutto il film e si configura come momento di confronto con molteplici modelli letterari e filmici.

La mancata conservazione della seconda fonte storico-cinematografica, la sceneggiatura, e di altre testimonianze significative rende necessario ricorrere all'archivio come strumento di indagine per recuperare almeno i dati essenziali, ad oggi reperibili in luoghi di conservazione diversi⁷. Se ad un vaglio approfondito pare che l'archivio letterario di Alba de Céspedes, custodito dalla Fondazione Mondadori di Milano, non conservi documenti relativi a questa scrittura cinematografica, le carte ministeriali depositate presso l'Archivio di Stato di Roma consentono invece di ricostruire le evoluzioni di una sceneggiatura alquanto instabile. Il testo per lo schermo infatti è cambiato più volte: alcuni fatti storici erano inizialmente associati a certe novelle poi sostituite con altre ritenute più adatte, ma è proprio l'episodio resistenziale quello che più ha faticato a trovare una propria

⁶ Cito dalla lettera di presentazione inviata dalla casa di produzione Cines alla Direzione Generale dello Spettacolo, Roma, 2 luglio 1953, interna al fascicolo *Cento anni d'amore*, Archivio Centrale dello Stato, Ministero del Turismo e dello spettacolo, Direzione generale dello spettacolo, Archivio Cinema, Lungometraggi 1953-1959, b. 89. Le carte relative alla censura preventiva di questo fascicolo sono state digitalizzate dal progetto di Mostra virtuale permanente «Cinecensura» promosso dalla Direzione Generale per il Cinema del MIC in collaborazione con la Cineteca Nazionale e sono raggiungibili al seguente link: <https://cinecensura.com/lungometraggi/cento-anni-damore/>.

⁷ Ringrazio Nubia Scroccarello e Cristina De Carolis (Archivio Centrale dello Stato), Debora Demontis, Laura Pompei e Alberto Blasetti (Biblioteca Luigi Chiarini, Centro sperimentale di cinematografia), Anna Lisa Cavazzuti, Tiziano Chiesa, Marco Magagnin, Arianna Gorletta e (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori) per il sostegno scientifico nella ricerca.

forma. Non è possibile entrare nel dettaglio, ma è opportuno considerare alcuni passaggi.

In un primo momento la Cines sottopone alla censura preventiva i racconti che intende adattare, esclusa la storia da ambientare negli anni della Resistenza. Poco più tardi si apprende che in assenza di un testo adeguato sarebbe stato il regista stesso a scrivere un racconto *ad hoc*. Quindi De Felice consegna alla Commissione censura un soggetto intitolato *Addio '44* che presenta una certa oscillazione ideologica: in questa prima versione il condannato a morte «non si capisce, volutamente, se sia un resistente o un fascista» e sua moglie si «sacrifica» concedendosi a un altrettanto non ideologicamente connotato «capitano», nel vano tentativo di salvarlo. Tuttavia, nonostante l'ambiguità di fondo, il documento segnala come l'episodio sia «ispirato ad una delle "Lettere dei condannati a morte"»⁸, la ben nota raccolta di lettere di partigiani⁹. I primi materiali diffusi alla stampa presentano una seconda variante in cui il protagonista è ancora un generico «prigioniero»¹⁰, ma il personaggio del capitano è sostituito con la figura positiva di un cappellano che sostiene la donna nel suo dolore.

Quando i documenti iniziano a isolare il nome di Alba de Céspedes dal lungo elenco di autori e la associano a questa storia – creando non poca confusione circa l'attribuzione della materia narrativa – il soggetto trova la sua forma definitiva:

Siamo in piena guerra civile. Un partigiano, condannato a morte, ha un ultimo colloquio con sua moglie. Lei non capisce il suo sacrificio, non capisce perché sacrifichi lei, la famiglia, l'amore, per non voler fare qualche nome. I 10 minuti scadono, la fermezza di lui ha aperto uno squarcio nella coscienza di lei: ora finalmente anche lei si rende conto del valore del suo sacrificio. Anche quello è amore¹¹.

⁸ Presidenza del Consiglio dei Ministri. Direzione Generale dello Spettacolo, Revisione cinematografica preventiva, *Appunto*, Roma, 1° ottobre 1953.

⁹ *Lettere dei condannati a morte della Resistenza italiana. 8 settembre 1943 - 25 aprile 1945*, a cura di P. Malvezzi e G. Pirelli, Einaudi, Torino 1952. In questa sede si farà riferimento alla più recente edizione Einaudi del 2020.

¹⁰ Cfr. «Gli ultimi dieci minuti» di Lionello De Felice, in «*Cento anni d'amore*». *Pressbook*, Cines, Roma [1953], s.n.p.

¹¹ L. M. [Lucio MANDARA], *Il film di cui si parla. 100 anni d'amore*, in «L'Araldo dello Spettacolo», 28 dicembre 1953, s.n.p. La biblioteca Chiarini conserva una corposa rassegna stampa raccolta in due voluminosi faldoni. La lettura della rassegna restituisce il livello di sovrapposizione delle trame: persino mentre il film era in sala alcune testate descrivono la sinossi delle versioni di De Felice. Cfr. *Materiale documentario Rassegna stampa 1953-1954* (Cines), Biblioteca Luigi Chiarini, Inventario 114794 Collocazione 2 11 011 06 01; Inventario 114783 Collocazione 2 11 011 06 02.

I cambi di prospettiva sono significativi: con la rimozione del terzo personaggio viene meno anche la sua funzione, il «prigioniero» ora è un «partigiano», senza possibili equivocità, e la vera protagonista del segmento è sua moglie.

A complicare ulteriormente la vicenda, il nome di Franco Brusati è indicato da alcune recensioni¹² come co-autore dell'episodio. Il suo lavoro, però, non è documentato adeguatamente¹³, Brusati è presente in tutti i documenti ministeriali senza una collocazione precisa, alcuni “segnali” nelle carte farebbero pensare a una generica revisione della sceneggiatura, motivo per cui mi limiterò a tenere conto della sua presenza con la consapevolezza che anche in questo caso i fili delle singole scritture sono inestricabili.

Se De Felice era propriamente un uomo di cinema¹⁴ e Brusati si muoveva (ancora per il momento) in un ambito più genericamente culturale, quando Alba de Céspedes è chiamata a collaborare al film *Cines* la sua figura autoriale presenta una fisionomia complessa. Era stata la giovane scrittrice e giornalista di successo che con *Nessuno torna indietro* (1938) aveva ottenuto il consenso della critica e la grande fama internazionale, tanto da trovarsi a sceneggiare il proprio romanzo con figure del calibro di Luigi Chiarini, Umberto Barbaro e poi Alessandro Blasetti. Era stata Clorinda, la partigiana che parlava dalle frequenze di Radio Bari, e aveva ideato «Mercurio», una delle prime riviste politico-culturali dell'immediato dopoguerra, di cui era stata anche «direttore». Era consulente editoriale per Mondadori, aveva vissuto lunghi periodi fuori dall'Italia e, soprattutto, si era confermata autrice raffinata e apprezzata dal grande pubblico con due romanzi che si erano rivelati dei veri e propri casi letterari: *Dalla parte di lei* (1949) e *Quaderno proibito* (1952). Era quindi un'intellettuale cosmopolita, attiva nel tessuto culturale della giovane Italia repubblicana, promotrice di dibattiti non solo letterari ma anche civili e politici. Non disdegnava però la contaminazione con forme culturali considerate meno “alte” – soprattutto in relazione all'universo cinematografico¹⁵ – trovando il modo di inserire anche in questo tipo di

¹² LAN [Arturo LANOCITA], *Rassegna cinematografica. Cento anni d'amore*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1954, p. 4.

¹³ Non viene citato nell'archivio digitale a lui dedicato: <http://www.francobrusati.com>.

¹⁴ De Felice aveva esordito come aiuto di Blasetti e come sceneggiatore per poi passare dietro la macchina da presa con un film di guerra dai risvolti spionistici, *Senza bandiera* (1951); a questo erano seguiti la biografia romanzata del cantante Luciano Tajoli e un melodramma italo-francese, *L'età dell'amore* (1953): tre film dall'impianto commerciale che avevano incassato discretamente. Dopo *Cento anni d'amore* realizzerà *I tre ladri* (1954) con Totò e Gino Bramieri e farà delle incursioni nel cosiddetto cinema di genere.

¹⁵ Per una ricognizione del rapporto di de Céspedes con il cinema si veda L. CARDONE, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di L. Cardone e S. Filippelli, Iacobelli, Pavona di Albano Laziale 2011, pp. 70-92.

esperienze istanze etiche, sociali e politiche, quando non dichiaratamente emancipazioniste¹⁶.

Introdotta dal dipinto *Los fusilamientos del tres de mayo* di Francisco Goya¹⁷, *Gli ultimi dieci minuti* è un corpo estraneo a *Cento anni d'amore*, turba l'equilibrio della pellicola sia per il cambio di toni che per la messa in scena. Lo stacco rispetto al resto del film è netto: dopo la serie di farse, scherzi e melodrammi innocui, quando non mistificatori, le vicende della Resistenza – ancora così recenti – esigevano un registro diverso. Questa necessità era stata identificata fin dalle prime stesure del soggetto e non viene intaccata né dalle varie riscritture né dal rapporto di scarto/corrispondenza tra la finzione cinematografica e le lettere dei condannati a morte.

Al contrario di quanto era stato dichiarato, l'episodio mette in scena non una specifica lettera quanto il momento che precede la scrittura: l'ultimo incontro, il congedo, che in quelle lettere è il momento maggiormente rievocato. Ma è il testo filmico così come si presenta a offrire l'occasione di riflessioni di più ampio respiro. La materia resistenziale, tipica delle esperienze cinematografiche neorealiste, prendeva le mosse da un ipotesto – testimonianza storica e insieme modello paraletterario – che conteneva necessariamente dei narratori tutt'altro che impersonali. La distanza dal 'grado zero' del racconto – che non può certo identificare univocamente la gamma di esperienze differenti riunite sotto l'insegna del neorealismo – si manifesta in tutte le fasi di elaborazione: la modalità enunciativa si basa infatti sulla scrittura di dialoghi estremamente sorvegliati, sulla centralità degli attori professionisti, sulla messa in scena e su un montaggio "visibili". Eppure, non sono poche le allusioni al cinema del nuovo realismo (l'elemento più evidente è la cella che rimanda con evidenza alla prigione di *Roma città aperta*).

Il regista colloca la vicenda in uno spazio artefatto, simile a una quinta teatrale, e l'ambiente, che nel cinema neorealista è un elemento sensibile, viene qui concepito come uno spazio indefinito, delimitato da grate che separano un "dentro" e un "fuori" ugualmente grigi e astratti. De Felice limita all'essenziale i tagli di montaggio, accumula *long take*, sincronizza brevi movimenti di macchina con quelli più ampi dei protagonisti che si avvicinano e si allontanano tra di loro, passando dal buio alla luce, come se fossero su un palcoscenico, secondo un approccio antinaturalistico.

¹⁶ Pochi mesi dopo questa esperienza scriverà i dialoghi del film *Le amiche* (Michelangelo Antonioni, 1955) e in questo caso sarà più evidente il processo di riscrittura-adattamento di un testo "dalla parte di lei". Cfr. V.A. MIRSHAK, *Engendering Fidelity: The Film Adaptation of Pavese's Tra donne sole, Watching Pages, Reading Pictures. Cinema and Modern Literature in Italy*, a cura di D. De Pau e G. Torello, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2008, pp. 184-197.

¹⁷ Si ricorda che il dipinto rappresenta la resistenza delle truppe madrilene all'armata francese durante la guerra d'indipendenza spagnola.

Ancora più interessante è la gestione del tempo diegetico, quel «tempo breve eppure spaventosamente lungo, in cui si toglie all'uomo il suo più intimo bene»¹⁸, che finisce per coincidere (o quasi) con la durata della narrazione, gli ultimi dieci minuti del titolo. Se da un lato si suggerisce che per i due personaggi quegli istanti stiano passando molto velocemente, l'uso dei *long take* trasmette la sensazione opposta a chi guarda: il tempo sembra dilatarsi.

È quindi questa prospettiva squisitamente cinematografica a sottolineare la “fanzionalità” del racconto mentre sul versante opposto opera l'elemento strutturale del dialogo che si configura come funzione referenziale dei fatti testimoniati dalle lettere. La “questione privata”, intima, tra Anna e Carlo – questi i loro nomi – si staglia sullo sfondo della Storia, posta come esempio di una condizione universale. Il dramma storico si declina nelle forme della piccola tragedia umana, una delle tante, affidata quasi completamente al tessuto dialogico: i personaggi parlano e si muovono, non fanno altro, e si autodefiniscono solo attraverso la propria voce. Le parole che pronunciano assumono il ruolo di unico elemento portatore di significato, nascondono e rivelano i fatti, scandiscono i minuti.

La riscrittura narrativa delle piccole vicende raccontate nelle lettere dei condannati a morte e il loro adattamento per il linguaggio dello schermo mescolano la “voce della storia” con l'invenzione letteraria, di De Felice e soprattutto di de Céspedes. È importante segnalare, infatti, che *Gli ultimi dieci minuti* stabilisce una forte corrispondenza con il sistema letterario dell'autrice: i tratti distintivi dei protagonisti rimandano alla caratterizzazione di Alessandra e Francesco di *Dalla parte di lei*; la finestra – uno dei simboli ricorrenti nella narrativa decéspediana – si manifesta per tutta la durata dell'episodio; i dialoghi paiono generati dalla stessa spinta etico-morale propria degli altri suoi interventi e si inseriscono in una più ampia progettualità politico-culturale.

L'episodio è quindi frutto di un attento lavoro sul linguaggio e su una scrittura rigorosa quanto eclettica e a suo modo “sperimentale”: la rielaborazione cinematografica delle testimonianze storiche accoglie codici, linguaggi e tecniche diverse, anche lontane tra loro. I riferimenti più evidenti rimandano alle esperienze neorealiste di Rossellini quanto alla popolare ondata *mélo* di quegli anni e persino a una certa teatralità che farebbe pensare al *Kammerspiel*.

¹⁸ E.E. AGNOLETTI, *Prefazione*, in *Lettere di condannati a morte della Resistenza italiana* cit., p. XI.

Gli ultimi dieci minuti è uno di quei casi in cui la narrazione di parole e di immagini rimane in tensione tra fattualità e finzione, ma in questo caso le istanze meramente documentarie sono scartate a favore di un racconto propriamente cinematografico e di un “patto narrativo” più tradizionale, sul bordo tra letteratura e cinema. È il filtro deformante impresso alla realtà narrata che fornisce la chiave di accesso – e di lettura – a una vicenda che faticava a trovare il modo migliore di essere raccontata e che, secondo Brusati-de Céspedes-De Felice, non poteva limitarsi ad essere unicamente una “cronaca”. Perché, nonostante il rispetto e la sensibilità, anche morale, verso la testimonianza storica, se è vero «che ci sono cose che solo la letteratura può dare con i suoi mezzi specifici»¹⁹, lo stesso può dirsi anche per il cinema.

¹⁹ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Garzanti, Milano 1988, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, p. 629.

ANNA D'AMBRA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI "FEDERICO II" DI NAPOLI)

TRA NONFICTION E FICTION:
OVERSEAS DI SUNG-A YOON

Le protagoniste sono future collaboratrici domestiche filippine in una scuola per la cura della casa. Qui imparano il lavoro pratico, ma anche come tutelarsi dalle angherie dei padroni e superare la solitudine. Il lungometraggio è considerato dalla stessa regista un documentario, ma appare vicino al tipo del docufilm. Nel primo caso la finzione è pressoché nulla, mentre nel secondo i confini tra realtà e fiction (o meglio nonfiction) si fanno più labili. Le tecniche utilizzate nel film, dal monologo alle "metascene", lasciano credere che vi sia stato l'intervento della regia nella costruzione filmica. L'obiettivo è quello di comprendere come i modi del cinema di finzione sono inseriti nella narrazione documentaristica e a quale scopo, come si mescolano la realtà e l'invenzione e con quali procedimenti.

Overseas è un film documentario belga di Sung-a Yoon, presentato al Locarno film festival nel 2019. Tutto il lungometraggio, girato nelle Filippine, mostra la formazione ai lavori domestici di donne che, al termine del periodo di apprendimento, si sposteranno a lavorare presso ricche famiglie fuori dal proprio paese. Il centro di formazione, in cui è ambientato quasi tutto il film, è una grande casa con spazi adibiti all'apprendimento della pratica del lavoro e un'aula in cui vengono affrontati i problemi che tale attività comporta. Altri ambienti sono dedicati alla vita in comune. Sono poche le scene al di fuori di questi luoghi, e tutte condensate nella parte finale: le file agli uffici per l'impiego e gli ultimi momenti nostalgici prima della partenza, nelle proprie case o lungo il tragitto verso il nuovo futuro lavorativo.

Si tratta della modalità documentaria che Bill Nichols definisce "performativa"¹, ovvero in cui la rappresentazione mira a generare empatia nello

¹ B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2010, trad. it. di A. Arecco, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014, pp. 188 e sgg.

spettatore e a fargli conoscere un dato di realtà inducendolo a calarsi nei panni dei protagonisti.

Il documentario è un genere che si potrebbe pensare come totalmente referenziale, al polo opposto del tipo della finzione filmica, ma, quando si comincia a vedere *Overseas*, ci si trova subito catapultati in una scena che pare essere lontana dalle rappresentazioni tradizionali di tipo documentario. Una delle protagoniste è intenta alla pulizia del pavimento, intorno alla tazza da bagno, all'interno degli spazi del centro adibiti a "scenografia" per la simulazione delle attività praticate. L'operazione si protrae per quasi cinque minuti fino a quando la donna non comincia, prima indistintamente e poi in modo sempre più chiaro, a piangere. Sembra improbabile che la donna, sola, possa soffermarsi per così tanto tempo sullo stesso punto solo per simulare la pulizia e che al momento del pianto nessuno intervenga in suo aiuto. È una scena realizzata per rappresentare metaforicamente la fatica e la noia del lavoro delle domestiche, ma anche la loro solitudine e sofferenza; si tratta insomma di una scena-chiave del film. Ancora, la rappresentazione dei pensieri, tipica della finzione nella forma del monologo, è presente in più scene in cui le protagoniste raccontano una propria esperienza, pregano, oppure mostrano la propria tristezza per la prossima partenza. In tutto il documentario le donne, non attrici, ma vere domestiche, non parlano e non guardano mai verso la telecamera che pare non essere presente, e ciò vorrebbe comunicare allo spettatore l'impressione di cogliere la naturalezza dei momenti sottratti all'intervento della regia. A tal proposito si potrebbe pensare che *Overseas* rientri nella categoria del *mockumentary*, come è emerso durante i lavori del convegno. La questione è interessante. A partire dall'omonimo studio di Cristina Formenti si può dire in breve che il *mockumentary* assume una finzione e la mostra in modo veridico ovvero come se fosse reale. Nel saggio si spiega come in tale stile narrativo sono messe in evidenza delle marche, o tracce, che ad un occhio esperto indicano la presenza della finzione: sonoro non congruente come digetico, componente narrativa forte, inserimento di sequenze mentali ecc. che pure sono presenti in *Overseas*, ma il *mockumentary* è usato consapevolmente dai registi, che ambiscono al riconoscimento del segno, del "mock", da parte del pubblico più avveduto, e in effetti se così non fosse dovremmo pensare che il regista voglia raccontare il falso facendolo passare per vero, che sia dunque un mistificatore:

In generale il *mockumentary* non è [...] da intendersi solo come uno dei possibili stili cui fare ricorso per raccontare la finzione, quanto come «il modo di essere»²

² C. METZ, *L'énonciation impersonnelle, ou, Le site du film*, Méridiens Klincksieck, Paris 1991, p. 186, trad. it. di A. Sanna, *L'enunciazione impersonale o il luogo del film*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

che un prodotto audiovisivo deve adottare per poter instaurare una riflessione meta-cinematografica sulle pratiche documentaristiche stesse. Infatti, «il *mockumentary*, oltre a essere un film di finzione, è anche sempre un metadocumentario», ovvero «un prodotto che s'interroga sul carattere epistemico del documentario»³.

Sung a-Yoon invece, nonostante certe scene appaiano artefatte, rifiuta decisamente l'ipotesi di un intervento finzionale⁴.

Questo documentario, pur restando tale, esibisce cioè un parziale sconfinamento nelle forme della fiction. La regista usa le tecniche già osservate: assenza di interazione con le protagoniste, monologhi, musiche. Il caso della donna che piange non è l'unico del suo genere e la regista gioca sul rapporto tra realtà e finzione. Le donne, nel percorso della loro formazione, sono preparate non solo ai lavori domestici, ma anche alla gestione degli eventuali abusi. Per questo vengono inscenate delle violenze o situazioni in cui le lavoratrici subiscono umiliazioni. Sono le stesse domestiche a vestire i panni delle o dei padroni e a simulare i soprusi. Lo spettatore però non è mai preavvisato, ma solo dopo che si sono svolte scopre che si trattava di un esercizio volto a imparare a gestire i momenti di tensione e paura. Per chi guarda, l'essere catapultati in queste situazioni senza preavviso risulta straniante e destabilizzante, solo successivamente si accorge che si tratta di una finzione. L'obiettivo della rappresentazione della violenza, fisica o psicologica, è ancora una volta ottenere l'empatia dello spettatore, indotto a mettersi nei panni delle protagoniste. Non basta il racconto dei fatti, ma è necessario che la narrazione, con le sue tecniche, coinvolga personalmente il pubblico. È la stessa regista a spiegare in una sua intervista:

Quand le spectateur entre dans le film, on ne sait pas très bien en fait exactement où on se situe. J'aime bien commencer un film, sans être directement dans une information très précise où on retombe directement sur le pieds, mais que on vive quelque chose de façon "sensationnelle", disons. Enfin au niveau de la sensation, au niveau visuel, au niveau de l'emotion...Et qu'ensuite, les réponses arrivent petit à petit⁵.

Rimane da chiedersi perché la regista preferisca non dare informazioni previe lasciando che arrivino a poco a poco attraverso il medium della

³ A. BELLAVITA, *Perché dire una bugia quando si può dire la verità? (1981-2023)*, in «Segnocinema», CIL (gennaio-febbraio 2008), p. 28.

⁴ Al riguardo si veda l'intervista di Murtaza Vali, particolarmente incalzante sul tema del rapporto con la finzione nel documentario, al link: <https://www.youtube.com/watch?v=bn661g00Lq4>.

⁵ Da un'intervista al Brussels International Film Festival 2020 a Sung-a Yoon su *Overseas*. L'intervista è visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=GjJKrsiBjJM> (cit. min. 0:38).

sensazione, dell'emozione. La scelta potrebbe essere puramente "estetica"⁶, volta ad attrarre il pubblico, a soddisfare il suo gusto, a rendere più fruibile la visione del film. Ma forse si può supporre uno scopo ulteriore della finzione.

Si pensi alla fluidità dei movimenti tra fiction e nonfiction nella mimesi documentaria: i tratti peculiari dell'una e dell'altra non sono individuabili a priori, ma caratterizzano variamente le opere. Il documentario manipola la realtà filtrandola attraverso l'interpretazione che ne dà la regia, interpretazione che, se non è propriamente finzione, è almeno alterazione, lettura personale. È il regista, infatti, a scegliere cosa rappresentare, cosa riprendere, e come, in quale chiave raccontare un fatto. Bill Nichols accosta la figura del regista a quello dell'oratore antico che aveva il compito di persuadere attraverso i suoi argomenti⁷. Gli argomenti potevano essere più o meno validi, accettabili, veri, ma il grado di persuasività dipendeva dalle abilità retoriche dell'oratore. Qui il discorso sul fatto e la finzione si complica, poiché ci si può chiedere se si possa parlare di finzione per quei generi che hanno un effettivo riferimento fattuale. Le donne del documentario esistono così come le loro condizioni di lavoro, eppure ci sono delle scene che appaiono finte o almeno del tutto inverosimili.

Yoon gioca sull'emotività dello spettatore attraverso l'immagine della sofferenza delle donne che partono per cercare un lavoro all'estero. Tra loro la solidarietà umana è forte e si trova anche qualche accenno a possibili riequilibri dei rapporti di forza tra datori di lavoro e dipendenti o ai meccanismi di difesa personale che le protagoniste possono attuare, ma in generale tutto il film fa leva sulla desolazione delle future domestiche per la propria condizione. Si tratta di donne povere, costrette a lasciare il proprio paese e gli affetti per ragioni economiche, andando incontro a un destino nella migliore delle ipotesi di duro lavoro, nella peggiore di soprusi e sfruttamento. In questo mondo, la forma di soccorso rappresentata è quella amicale, il massimo che si può fare nei casi più gravi è rivolgersi alla propria agenzia di lavoro o all'ambasciata. Le donne sono protagoniste passive di un duro destino: non si rivoltano, ma conviene che si adeguino e si rassegnino per guadagnare il denaro necessario alla propria famiglia. Non si parla mai dell'ipotesi di costituirsi in forme sindacali, di rivendicare il diritto a condizioni di lavoro più umane. Le condizioni di lavoro paiono imm modificabili se non per concessione gratuita e caritatevole di chi sta in

⁶ Paolo Giovannetti, nel corso del suo intervento durante la prima giornata del convegno, parlava di «piacere "lettoriale" del fatto finzializzato», formula che nel nostro caso si potrebbe convertire in «piacere "visivo" del fatto finzializzato».

⁷ Cfr. B. NICHOLS, *Introduzione al documentario* cit.

alto, e la scuola di formazione prepara le future domestiche a sopportarle. Le donne sono ritratte come docili e certamente non costituiscono un rischio per l'ordine politico e sociale. Gli spettatori non sanno se esistano forme di rivendicazione politica dei diritti delle lavoratrici d'oltreoceano, nelle Filippine o nei paesi vicini: questo tema viene semplicemente ignorato. Potrebbero esistere, ma in questo documentario non sono presentate. La regista, infatti, non mira a mostrare un contrasto sociale o a suggerire la possibilità di un riscatto, ma a mostrare una sofferenza per generare pietà verso le protagoniste:

Le choix que j'ai fait c'était vraiment d'essayer d'être le plus possible dans le point de vue des ces femmes qui partent. Je me suis dit: «Bon, je peux faire un film plus frontalement dénonciateur». Par exemple je peux être dans quelque chose de beaucoup plus critique. En tout cas j'avais beaucoup des possibilités. En étant vraiment dans le point de vue de ces femmes, je me suis dit qu'à ce moment-là, le spectateur, si je peut espérer que le film ait un impact, que le spectateur puisse se mettre fondamentalement à leur place, les voir comme profondément humaines dans leur singularité, puisse respecter ces femmes. J'ai aussi eu une des femmes, qui joue dans le film, qui est en ce moment à Hong Kong, qui travaille dans une famille, a vue le film avec son employeur à la télé hongkonaise, puisqu'il est passé à la télé, et elle m'as dit que l'employeuse disait: «Oh vous avez vécu des choses tellement difficiles!». Elle avait une forme de reconnaissance, de la situation de sacrificielle et de difficulté dans laquelle son employée se trouvait. Quand j'ai vu ça, quand Daisy m'a dit ça, j'étais tellement heureuse! Je me suis dit que ça pouvait peut-être, au sein de son foyer avec l'employeur, améliorer un peu ses conditions de travail et que si l'employeur ressent de l'empathie pour ce que son employée vit, c'est que, d'une certaine façon, quelque chose c'est passé et le film aura peut-être servi à quelque chose⁸.

La finzione che “usa” l'empatia può produrre sensazioni di dispiacere o di solidarietà nel pubblico evidenziando una condizione sociale gravosa, ma, almeno in questo film, senza mettere in discussione l'ordine che determina un tale squilibrio socio-economico. Sung-a Yoon rivendica una funzione sociale: incoraggiare il miglioramento delle condizioni di vita e di lavoro delle lavoratrici domestiche. In *Overseas* non s'immagina però che siano le lavoratrici ad agire il cambiamento. Le possibilità di emancipazione (come accadeva nella letteratura dell'Ottocento che aveva a cuore le miserie dei contadini) sono lasciate alla benevolenza del pubblico/datore di lavoro. Le

⁸ Da un'intervista al Brussels International Film Festival 2020 a Sung-a Yoon su *Overseas*. L'intervista è visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=GjJKrsiBjJM> (cit. min. 2:37).

domestiche di Sung-a Yoon appaiono come gli operai di cui parla Nichols in un suo studio su uno dei primi documentari di denuncia degli anni Trenta, *Housing Problems*:

gli operai apparivano come se fossero arrivati, con il cappello in mano, a raccontare le loro misere condizioni di vita nella speranza che qualcuno decidesse di fare qualcosa a riguardo⁹.

In *Overseas*, mentre i riferimenti alla realtà legittimano l'aspetto documentario del film, gli elementi finzionali penetrano continuamente i modi della narrazione. Se il documentario nella sua costruzione tecnica può apparirci attuale per la continua ibridazione tra fiction e nonfiction, d'altra parte la prospettiva politica a cui è subordinata la finzione è in sostanza antica, modulata su un tipo antico di contadino o di operaio paziente, personaggio-oggetto.

⁹ B. NICHOLS, *Introduzione al documentario* cit., p. 200.

GIACOMO DE FUSCO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI “FEDERICO II” DI NAPOLI)

L'INETTITUDINE DI DROGO NELLA SINTASSI
E NELL'INQUADRATURA. IL DESERTO DEI TARTARI
TRA BUZZATI E ZURLINI

Giovanni Drogo, protagonista del romanzo di Buzzati Il deserto dei Tartari, è uno dei migliori rappresentanti dell'inefficienza che caratterizza alcuni dei maggiori personaggi letterari del Novecento. La sua impotenza va di pari passo con lo scorrere inesorabile del tempo, che presto ne consuma la vita, trascorsa nella vana attesa di un evento che le possa dare un senso. Tra i modi in cui Buzzati mette in evidenza tale aspetto sembra esserci una precisa scelta sintattica mirata a ridurre al minimo l'azione e persino la presenza di Drogo: soggetti grammaticali o parti attanti della maggior parte dei periodi sono infatti cose inanimate o astratte come la Fortezza Bastiani e le sue mura, la luce che la illumina, il vento che soffia sul nulla del deserto e non ultimo il tempo stesso. È interessante notare che anche nell'adattamento di Zurlini questo aspetto sembra avere una sua traduzione cinematografica: Drogo infatti (Jacques Perrin) compare spesso di spalle o ai margini dell'inquadratura, schiacciato sul fondo della scena come perso nella vacuità dello spazio, «come se il regista [...] avesse voluto rendere evidente la passività del suo personaggio principale, incapace di leggere il mondo e di salvarsi». Tutto ciò rappresenta la costruzione della finzione di un evento: l'arrivo dei Tartari, sempre promesso, è destinato a non compiersi. L'atteggiamento passivo di Drogo è dunque specchio di un evento che non sussiste, di un fatto che in verità è finzione. La sua incapacità di agire va di pari passo con l'impossibilità di compiersi dell'evento, legato all'ipotetica venuta di un nemico appartenente più al mito che alla storia. Anche le sapienti musiche di Ennio Morricone assecondano l'effetto: la musica si fa atonale, non melodica, le note sono dilatate fino a divenire irriconoscibili e ciò perché non c'è da rappresentare nessuna marcia, nessun combattimento, ma la loro finzione, l'infinita attesa destinata a rimanere vana.

Nel 1976 Valerio Zurlini portò sul grande schermo l'adattamento del romanzo capolavoro di Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*. Fu Jacques Perrin – l'attore che avrebbe interpretato il protagonista Giovanni Drogo – a

proporre il film al regista italiano, il quale accettò forte dell'amore per Buzzati e del fascino che esercitava su di lui il paesaggio del deserto. Le iniziali difficoltà legate alla ricerca del luogo dove ambientare le riprese furono superate quando venne individuata una fortezza nell'antica cittadella di Ar-e-Bam, nel deserto dell'Iran¹. Tra deserto e montagne, proprio come descritto nel testo buzzatiano, la fortezza aveva tutte le caratteristiche per ricreare l'ambientazione immaginata dall'autore.

C'era però un problema legato alla luminosità del luogo: Zurlini voleva infatti calare lo spettatore in un'atmosfera d'indefinitezza per restituire il senso di torpore presente nel romanzo. La luce del deserto era invece troppo forte e per questo inadatta allo scopo. Si decise quindi di girare le scene solamente al sorgere dell'alba e all'incombere del tramonto, in modo da ottenere una minor intensità luminosa. Non solo: il direttore della fotografia Luciano Tovoli utilizzò dei particolari filtri atti proprio a ridurre l'intensità della luce. In questo modo si ovviò al problema e il risultato è un ottimo effetto di indeterminatezza e quasi di opacità, che ben si presta a fare da palcoscenico a una storia di lunga e vana attesa come quella del *Deserto dei Tartari*. Sostiene infatti Gili che Zurlini «grazie all'operatore Luciano Tovoli, ha saputo trascrivere sullo schermo una sorta di irrealismo dello spazio costruito su colori quasi astratti, che non ha niente a che fare con un qualsiasi esotismo dei luoghi»².

Soprattutto si ottenne nelle scene esterne una sostanziale monocromia: il colore del deserto, le rovine della cittadella antistante la fortezza e la fortezza stessa insistono tutti sulla stessa gamma cromatica, che va dall'ocra al marrone, passando per il beige. A ben vedere, come ben ha notato Nicoletto³, agiva l'ispirazione della produzione artistica di Ottone Rosai, che sulla quasi monocromia delle sue opere fonda la peculiarità della propria arte.

In questo modo i confini della Fortezza Bastiani (Forte Bastiano nel film) si fondono e confondono con il limitare della sabbia per via della continuità cromatica. Ne risulta come effetto uno spazio amorfo, immerso nel nulla e privo di confini, nel quale nulla sembra poter avvenire o essere mai avvenuto.

¹ Nel 2000 Patrizia Dalla Rosa si è recata di persona a Bam e – conoscendo come pochi altri l'opera ed il pensiero di Buzzati – ha potuto operare una lucida e attenta disamina dei motivi per cui tale location si adattasse perfettamente alle suggestive atmosfere tipiche dello scrittore bellunese. Per approfondire si veda P. DALLA ROSA, *Arg-e-Bam. Viaggio alla Fortezza Bastiani*, in «Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati», VII (2002), pp. 67-81.

² J.A. GILI, *Le désert des Tartares*, in «Ecran», LXXVI (1976), n. 53, pp. 57-58.

³ M. NICOLETTO, *Il narratore Buzzati e il regista Zurlini nel Deserto dei Tartari*, in «Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati», XVI (2011), pp. 11-40.

Il presente studio intende mettere in evidenza il modo in cui la forza del paesaggio emerge e sovrasta, tanto nel romanzo quanto nella trasposizione filmica, il protagonista e gli altri personaggi. È stato infatti notato come in molte scene del film la presenza di Drogo (Perrin) sia in un certo senso relativizzata e “ridotta”:

Costretto ai margini dell'inquadratura, spesso assente dallo schermo, continuamente schiacciato nel fondo, ripreso di spalle mentre guarda, di profilo, in primo piano, dall'alto, dal basso, egli finisce col confondersi con i suoi compagni, smarrirsi nella vastità dello spazio che lo circonda. Come se il regista [...] avesse voluto rendere la passività del suo personaggio principale, incapace di leggere il mondo e di salvarsi⁴.

Analogamente, nel romanzo, la sintassi sembra spesso tesa a togliere a Drogo la sua forza attiva, lasciandolo come in balia degli eventi. Se Drogo rimane nella Fortezza Bastiani, infatti, non è tanto per una sua decisione frutto di un ragionamento, quanto per un moto d'animo improvviso dovuto ad una sorta di allucinazione visiva. «Poi, per quanto fosse inverosimile, le mura, già assediate dalla notte, si alzarono lentamente verso lo zenit, e dal loro limite supremo, incorniciato da strisce di neve, cominciarono a staccarsi nuvole bianche a forma di airone naviganti per gli spazi siderali»⁵. Dopo che, «passò nella mente di Drogo il ricordo della città»⁶, il giovane tenente si rende conto di non voler tornare e rinuncia alla possibilità del congedo medico:

Qui invece avanzava la notte grande delle montagne, con le nubi in fuga sulla fortezza, miracolosi presagi. E dal nord, dal settentrione invisibile dietro le mura, Drogo sentiva premere il proprio destino. «Medico medico» disse Drogo quasi balbettando. «Io sto bene». [...] «Io sto bene» ripeté Drogo quasi non riconoscendo la propria voce. «Io sto bene e voglio restare». [...] «Io non so» disse Giovanni. «Ma non posso partire»⁷.

Nel capitolo successivo viene ribadito che «Un presentimento – o era solo speranza? – di cose nobili e grandi lo aveva fatto rimanere lassù»⁸, ad evidenziare ancor di più la provenienza esterna – e quasi magica – della ragione della scelta di Drogo.

⁴ G. MINOTTI, *Valerio Zurlini*, Il Castoro, Milano 2001.

⁵ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Rizzoli, Milano 1940, p. 62.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 63.

⁸ *Ivi*, p. 66.

Risulta evidente la passività di Drogo, che non conosce nemmeno l'origine e la natura delle proprie volontà. D'altra parte, già dal suo incipit, il romanzo presenta il suo protagonista come incapace di compiere qualsiasi azione, sia pure la semplice manifestazione dei propri sentimenti:

Che cosa senza senso: perché non riusciva a sorridere con la doverosa spensieratezza mentre salutava la madre? Perché non badava neppure alle sue ultime raccomandazioni e arrivava soltanto a percepire il suono di quella voce, così familiare ed umano? Perché girava per la camera con inconcludente nervosismo, senza riuscire a trovare l'orologio, il frustino, il berretto, che pure si trovavano al loro giusto posto?⁹

Ciò che segue è l'inizio del cammino verso la Fortezza Bastiani, cammino che si rivelerà più arduo del previsto: il giovane Drogo sarà costretto a fermarsi più volte per chiedere informazioni e conferme, perdendosi e confondendosi, tanto da mettere persino in dubbio l'esistenza stessa della Fortezza. Quello che doveva essere un semplice spostamento si rivela allora una *quête* esistenziale, della quale il protagonista verrà a capo solo grazie al fortuito incontro con il capitano Ortiz.

Già dai primissimi capitoli, dunque, è evidente la volontà di rappresentare una natura che sovrasta l'uomo, incapace di reagire alle situazioni avverse in cui si trova: «Il buio lo raggiunse ancora in cammino. La valle si era stretta e la Fortezza era scomparsa dietro le montagne incombenti»¹⁰. E ancora:

Ma più svelte di lui, dal fondo, dove romba il torrente, più svelte di lui salgono le ombre. A un certo punto esse si trovano proprio all'altezza di Drogo sul versante opposto della gola, sembrano per un momento rallentare la corsa, come per non scoraggiarlo, poi scivolano su per i greppi e i roccioni, il cavaliere è rimasto di sotto¹¹.

La sua inettitudine iniziale lo segnerà per tutta la vita, incapace com'è di liberarsi dal vincolo della malia della fortezza, dal torpore di quella vana attesa. Non è dunque un caso se la sintassi tende a favorire l'azione delle forze esterne *su* Drogo, relegando quest'ultimo al ruolo di complemento o comunque indebolendo grammaticalmente la sua forza d'iniziativa.

⁹ Ivi, p. 13.

¹⁰ Ivi, p. 16.

¹¹ Ivi, p. 15.

È, questo, un elemento tipico del fantastico novecentesco: «Con il progressivo affermarsi della società di massa, l'individuo si sente in balia di forze che non riesce a controllare, di grandi sistemi sociali, economici, burocratici la cui logica è spesso incomprensibile e assurda, disorienta e intimorisce»¹².

Nei momenti di nostalgia, ad esempio, egli sembra quasi passivo nell'atto di ricordare, come se fosse un evento che si verifica suo malgrado: «Passò nella mente di Drogo il ricordo della sua città, un'immagine pallida, vie fragorose sotto la piovra, statue di gesso, umidità di caserme, squallide campane, facce stanche e disfatte, pomeriggi senza fine, soffitti sporchi di polvere»¹³.

Altre volte, pur presentando Drogo come soggetto, il periodo tende a svincolare sintatticamente i vari complementi, preferendo presentare, ad esempio, quelli che dovrebbero essere dei complementi di termine non al dativo ma al nominativo, come valori assoluti: «Giovanni pensò alla città nel crepuscolo, le dolci ansie della nuova stagione, giovani coppie nei viali lungo il fiume, dalle finestre già accese, accordi di pianoforte, il fischio di un treno da lontano»¹⁴.

In altri casi, partendo dall'esperienza di Drogo, il ragionamento va generalizzandosi, dimenticando il suo iniziale soggetto:

Fino allora egli era avanzato per la spensierata età della prima giovinezza, una strada che da bambini sembra infinita, dove gli anni scorrono lenti e con passo lieve, così che nessuno nota la loro partenza. Si cammina placidamente, guardandosi con curiosità attorno, non c'è proprio bisogno di affrettarsi, nessuno preme di dietro e nessuno ci aspetta, anche i compagni procedono senza pensieri, fermandosi spesso a scherzare¹⁵.

Ancora, forme impersonali sono spesso preferite a quelle che vedrebbero Drogo in posizione di soggetto del periodo, attraverso il frequente uso dell'indiretto libero o costruzioni all'infinito o ellittiche del verbo. «Oh, tornare. Non varcare neppure la soglia della Fortezza e ridiscendere al piano, alla sua città, alle vecchie abitudini»¹⁶; «Oh, la onesta casa; a quest'ora la mamma certo stava dormendo, le luci tutte spente»¹⁷.

¹² S. ZANGRANDI, *Cose dell'altro mondo*, Archetipolibri, Bologna 2016, p. 39.

¹³ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari* cit., p. 62.

¹⁴ Ivi, p. 183.

¹⁵ Ivi, p. 46.

¹⁶ Ivi, p. 26.

¹⁷ Ivi, p. 37.

Persino il finale dolce-amaro, in cui la distanza dalla Fortezza (e dal probabile scontro imminente) è compensata dal riuscire a sorridere di fronte alla morte incombente, presenta un Drogo sì capace di farsi coraggio, ma grazie a una forza quasi misteriosa che sembra a lui estranea:

E dall'amaro pozzo delle cose passate, dai desideri rotti, dalle cattiverie patite, veniva su una forza che mai lui avrebbe osato sperare. Con inesprimibile gioia Giovanni Drogo si accorse, d'improvviso, di essere assolutamente tranquillo, ansioso quasi di ricominciare la prova¹⁸.

Alla passività di Drogo, corrisponde in maniera complementare una grande capacità del paesaggio e degli oggetti di partecipare agli eventi. Essi non sono solo palcoscenico della storia, sono parte di essa, poiché sembrano essere sul punto di agire, quasi in grado di interferire con l'uomo e di influenzarne le scelte. È, d'altra parte, una peculiarità del genere fantastico buzzatiano:

L'azione fantastica viene fatta derivare da una cosiddetta forza misteriosa (sovranaturale o psichica, progetto metafisico o istinto aberrante, lucidità della follia o dell'ebbrezza, giuoco dell'identificazione o bizzarria del destino), che sostituisce il processo di causalità empirica e ragionevole, proprio del racconto realistico, dove gli eventi dipendono dalla volontà dei personaggi o comunque rispondono a un sistema di leggi naturali razionali, comprensibili e conosciute¹⁹.

Addirittura, per certi aspetti la natura risulta avere una sua voce, giungendo quasi al confine con la prosopopea:

Finalmente Drogo capì e un lento brivido gli camminò nella schiena. Era l'acqua, era, una lontana cascata scrosciante giù per gli apicchi delle rupi vicine. Il vento che faceva oscillare il lunghissimo getto, il misterioso gioco degli echi, il diverso suono delle pietre percosse ne facevano una voce umana, la quale parlava parlava: parole della nostra vita, che si era sempre a un filo dal capire e invece mai. Non era dunque il soldato che canterellava, non un uomo sensibile al freddo, alle punizioni e all'amore, ma la montagna ostile²⁰.

È, questa, una concezione che denota una presa di distanza dalla visione antropocentrica della natura propria di altri scrittori del genere fantastico. Nota infatti Polesana:

¹⁸ Ivi, p. 185.

¹⁹ N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Longo, Ravenna 1982, pp. 55-56.

²⁰ Ivi, p. 68.

Maupassant dunque, come del resto anche Poe, non abbandona mai una visione della realtà antropocentrica, nel senso che per lo scrittore francese l'uomo è sempre e comunque il soggetto, il motore di tutto ciò che accade a degli oggetti normalmente inanimati. Buzzati invece riesce a farsi davvero portavoce di una dimensione altra, dimensione che esiste indipendentemente dall'uomo²¹.

Gli oggetti così generano con queste loro azioni delle suggestioni, creano pensieri nella mente del personaggio che, tramite loro, viaggia con l'immaginazione:

La luna, entrando attraverso i vetri, batteva su un tavolo dove c'erano un tappeto, un vaso e alcune statuette di avorio. E questi pochi oggetti visibili facevano immaginare che nel buio, dietro, si aprissero le intimità di un vasto salone, il primo di una interminabile serie, pieni di cose preziose, e il palazzo intero dormisse, di quel sonno assoluto e provocante che conoscono le dimore della gente ricca e felice²².

Il discorso si può estendere anche allo scorrere del tempo, altro grande protagonista del romanzo. Spesso le connotazioni del tempo sono poste a soggetto grammaticale della frase: «Il fiume del tempo passava sopra la Fortezza, scropolava le mura, trascinava in basso polvere e frammenti di pietra, limava gli scalini e le catene, ma su Drogo passava invano; non era ancora riuscito ad agganciarlo nella sua fuga»²³.

Un ruolo di primo piano sembra averlo il vento. Dusi sottolinea come nel film esso abbia un ruolo da protagonista: è la voce del deserto ed ha il potere di trasformare la materia dinamizzando le forme e gli spazi. Inoltre, contribuisce alla creazione dell'atmosfera d'indefinitezza di cui si è già detto, ostacolando la visione nitida con la propria azione: «Il gioco sulla visione nitida e sfocata, sul visibile e l'invisibile, funziona in questo senso come un indizio, per raccontare in altro modo le trasfigurazioni del romanzo di Buzzati»²⁴.

Vi è un riscontro specifico della forza attiva del vento nel romanzo buzzatiano: si tratta del capitolo relativo alla morte di Angustina che, già malato, parte per una spedizione sulle cime delle montagne per posizionare le linee di confine. Il suo abbigliamento, come le sue condizioni di salute, non è adeguato all'impresa, e presto le intemperie ne causeranno la morte, l'unica ad avere una parvenza di eroismo e infatti invidiata dai commilitoni. In questo

²¹ M. POLESANA, *Buzzati e l'animazione degli oggetti*, in «Studi buzzatiani», II (1997), p. 96.

²² D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari* cit., p. 69.

²³ *Ibidem*.

²⁴ N. DUSI, *Il ritmo dell'attesa. Il deserto dei Tartari tra film e romanzo*, in «Studi novecenteschi», XXXV (2008), n. 1, p. 77.

capitolo, il potere del vento è tale che lo si potrebbe quasi considerare “l’assassino” di Angustina. L’intento dell’autore è evidente a più riprese: «Angustina si sedette sopra un sassone con compostezza, sebbene tremasse al vento che gli gelava il sudore»²⁵. Poi ancora: «Angustina si sentiva ghiacciato dal vento. Mentre il capitano si era seduto fra due pietroni che facevano da riparo, lui prendeva l’aria in pieno nelle spalle. “Questa volta mi ammalo” pensava»²⁶. Addirittura il vento sembra non solo agire ripetutamente contro Angustina, ma avere anche una sua natura maligna e una vita propria: «Un vento cattivo saliva dal vallone e lo si sentiva ansimare entro le crepe della montagna»²⁷.

La forza e quasi la vitalità degli agenti atmosferici si rivela dunque uno degli elementi che sovrasta e in certi casi annienta l’uomo. Altre riflessioni sarebbero possibili circa l’animazione degli oggetti e della Fortezza stessa, che d’altra parte voleva essere, nella prima proposta di Buzzati, il titolo del romanzo. Lo scrittore veneto attribuisce chiaramente un grande ruolo da protagonista a questi fattori: come visto presentimenti e allucinazioni “costringono” Drogo a non partire, e ciò si traduce anche in una debolezza sintattica dell’uomo a vantaggio delle forze esterne che su di lui agiscono.

Non si vuole qui sostenere che Zurlini abbia notato e trasposto questo particolare procedimento sintattico-stilistico, ma di sicuro ha voluto riprodurre nella sua pellicola un Drogo incapace di prendere l’iniziativa, passivo rispetto agli eventi. Oltre a essere spesso in disparte o di spalle nell’inquadratura, infatti, Perrin ha un atteggiamento sempre pacato, timido, privo di quella virilità militare che ci si potrebbe attendere.

Drogo, tanto nel romanzo quanto nel film, è un anti eroe, è quasi la parodia di un soldato: se non vi è nessuna battaglia da affrontare, ma solo vana attesa, la funzione stessa del soldato non si assolve. Obbedire ciecamente al regolamento non è sufficiente, e anzi proprio l’esagerata obbedienza alle norme marziali denota una conferma del dato parodico. Il grande scontro non avviene, l’azione è sostituita dal sogno dell’azione. Forse anche per questo il ritmo lento del film tende a mettere in risalto le sequenze di riflessione e le atmosfere oniriche a discapito dell’atto bellico. Nota infatti Vecchi:

Prima dell’azione, qualunque essa sia, troviamo sempre una cadenza meditativa (a volte, addirittura, la plastica immobilità dei personaggi), una cautela gravida di sospensione e, talvolta, di incanto. Questo avviene sempre, a prescindere

²⁵ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari* cit., p. 106.

²⁶ Ivi, p. 107.

²⁷ Ivi, p. 108.

dall'argomento e dai luoghi, nel distacco artigianale di *Le ragazze di San Frediano* come negli scenari attoniti e nella solitudine de *Il deserto dei Tartari*²⁸.

La passività di Drogo emerge tanto dalla sua debolezza sintattica, quanto dalla forza magica dell'ambiente circostante, fatto di paesaggi e oggetti vivi, aventi una loro intenzionalità ed una loro forza agente. Ciò serve a presentare Drogo come un anti-eroe e dare così l'indizio del fatto che il momento di gloria tanto atteso, la battaglia con il nemico, non avverrà mai.

La strategia stilistica e sintattica adottata da Buzzati trova un'ottima traduzione nell'adattamento filmico di Zurlini. Non solo l'inefficienza del personaggio protagonista è resa evidente tramite una sua marginalizzazione dallo schermo, ma anche ritmo e atmosfere restituite allo spettatore ben rispecchiano le sensazioni suscitate dal testo capolavoro dello scrittore bellunese.

La passività di Drogo risulta, in un certo senso, emblematica del titolo stesso dell'opera: quel deserto che è spazio vuoto, privo di qualsiasi forma di vita, da cui dunque non può giungere il nemico sperato. La sua incapacità di agire equivale all'impossibilità di combattere la gloriosa battaglia che darebbe un senso alla sua vita e renderebbe epica la sua esistenza.

L'homme buzzatien se meut dans l'espace d'une dérivation qui le rejette invariablement sur le versant de la passivité: sans noyau, sans mission, sans but, sans achèvement, il dit un regard, la contemplation dissolvante d'une limite, d'un "confine" qui demeure dans l'inaccomplissement de sa virtualité belliqueuse²⁹.

²⁸ P. VECCHI, *Tra vuoto e nulla. Appunti su Il deserto dei Tartari*, in *Elogio della malinconia*, a cura di A. Achilli e G. Casadio, Atti del Convegno di Ravenna (ottobre 2000), Girasole, Ravenna 2001, p. 58.

²⁹ B. LE GOUÉZ, *La quête d'identité chez Dino Buzzati: des figures de l'absence au double je*, in «Cahiers Dino Buzzati», (1990), n. 8, p. 94.

MIRCO MICHELON
(ACCADEMIA DI BELLE ARTI "PIETRO VANNUCCI" DI PERUGIA)

UNA SCONVOLGENTE ATTUALITÀ TRA FATTI E FINZIONI.
CORRUZIONE AL PALAZZO DI GIUSTIZIA DI UGO BETTI
SECONDO OTTAVIO SPADARO E MARCELLO ALIPRANDI

Esiste un sottile fil rouge tra letteratura e cinema che permette di mettere in evidenza tutti quei sottotesti che la parola scritta non sempre riesce a svelare, questo perché si hanno diversi punti di vista, ma tutto con lo scopo/obiettivo unico e comune di rappresentare un realismo che evidenzia più che la realtà umana della vicenda raccontata. Questa étude mira a proporre un discorso sul celebre testo teatrale di Ugo Betti Corruzione al palazzo di giustizia, scritto nel 1944, e alle sue declinazioni filmiche a noi note, ovvero l'omonimo sceneggiato per la Rai del 1966 realizzato da Ottavio Spadaro e l'altrettanta nota versione cinematografica del 1974 diretta da Marcello Aliprandi. Quello che è importante è come sia Spadaro che Aliprandi si affidino al testo di Betti per dare espressione della verità, basando anche la loro linea registica su possibili interpretazioni di fatti reali e storici contemporanei a loro stessi, ma allo stesso cercano di mettere in luce come la finzione teatrale che Betti propone (essa è stata considerata quasi di natura esistenzialista) sia resa, cinematograficamente parlando, un qualcosa che tocca direttamente lo spettatore. Un qualcosa di attuale, fatto di tragedia e di destino che incombe, in tutta la sua ineluttabilità.

Che esista un sottile *fil rouge* tra letteratura e cinema è cosa nota; esso ci permette, più del teatro, di mettere in evidenza tutti quei sottotesti che la parola scritta non sempre riesce a svelare, questo perché si hanno diversi punti di vista, ma tutto con lo scopo (e osiamo dire anche obiettivo, cinematograficamente parlando) unico e comune di rappresentare un realismo che evidenzia più che mai la realtà umana della vicenda raccontata. Questa *étude* mira a proporre un discorso sul celebre testo teatrale di Ugo Betti *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, scritto nel 1944, e alle sue declinazioni filmiche a noi note, ovvero l'omonimo sceneggiato per la Rai del 1966 realizzato da Ottavio Spadaro e l'altrettanta nota versione cinematografica del

1974 diretta da Marcello Aliprandi. Partendo da alcune considerazioni legate alla scrittura bettiana, scandagliando proprio la scrittura del testo oggetto di questo studio, cercheremo di dimostrare come sia Spadaro che Aliprandi si affidino al testo di Betti per dare espressione della verità, basando anche la loro linea registica su possibili interpretazioni di fatti reali e storici contemporanei a loro stessi, ma allo stesso tempo cercano di mettere in luce come la finzione teatrale che Betti propone sia resa, cinematograficamente parlando, un qualcosa che tocca direttamente lo spettatore. Un qualcosa di attuale, fatto di tragedia e di destino che incombe, in tutta la sua ineluttabilità. Il nostro lavoro di analisi tra realtà e finzione parte da alcune considerazioni di Gianluca Cinelli sul testo bettiano – come già detto, scritto nel 1944 e poi rappresentato «per la prima volta nel 1949 dalla Compagnia dell’Istituto Drama Italiano, al Teatro delle Arti di Roma»¹:

Corruzione al Palazzo di Giustizia [...] porta in luce un aspetto caratteristico della riflessione bettiana sull’etica, cioè il rapporto ambiguo fra colpa, corruzione e re-denzione, in parte intriso di cultura religiosa e in parte alimentato dall’esperienza professionale dell’autore come magistrato. Ciò che più colpisce di questo dramma è la natura ambigua della ricerca della verità. Le radici di tale ambiguità sono molteplici. La prima deriva dall’ambientazione del dramma, il Palazzo di Giustizia, il “tempio” dove la legge, officiata nei suoi riti, realizza e conferma l’ideale della giustizia. Ebbene, la corruzione mina tale edificio alla radice, ponendo un dubbio grave non tanto sull’autorevolezza del giudice come istituzione, quanto sulla sua virtù come uomo, sulla sua capacità di resistere alle debolezze e alle tentazioni del mondo. Il giudice è quindi un personaggio chiave di questo teatro, non tanto come colui che emette un verdetto, quanto come quell’uomo che ascolta e assorbe quotidianamente la capacità umana di mentire e imbastire lotte di parole attorno alla verità. La seconda radice dell’ambiguità, connessa con la prima, consiste in una doppia domanda: chi sorveglia sulla virtù del giudice e chi può giudicarlo a sua volta².

Diamo una breve spiegazione della trama proposta da Betti, per poi soffermarci su alcuni aspetti che sottolineano spunti interessanti che si snodano tra fatti reali e finzioni – tipici del linguaggio teatrale, come di quello cinematografico-televisivo, che è poi l’oggetto primo di questa *étude* – in nome di quella sconvolgente attualità di cui abbiamo già fatto cenno precedentemente.

¹ U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, in ID., *Teatro*, prefazione di S. D’Amico, Cappelli, Rocca San Casciano 1955, p. 1086.

² G. CINELLI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia di Ugo Betti. Un dramma dell’ambiguità*, in C. PERISSINOTTO, P. PIREDDA (a cura di), *La riflessione etica nel teatro contemporaneo italiano*, Guida, Napoli 2021, p. 75.

Dentro questo luogo severo che è il Palazzo di Giustizia – risulta molto interessante notare l'uso del maiuscolo che lo rende a tutti gli effetti un personaggio della vicenda, se non addirittura il personaggio principale – viene ritrovato il cadavere di Ludvi-Pol, un losco e potente affarista. L'inchiesta su questo inquietante delitto viene affidata al consigliere Erzi, il “Consigliere inquisitore”, come sottolinea la *Dramatis Personae* della *pièce* bettiana. Il sospetto si concentra in maniera repentina sulla sezione Grandi Cause, «un piccolo, solitario e malfermo scoglio, sul quale piombano da tutte le parti ondate immense, spaventose; e cioè interessi implacabili, ricchezze sterminate, blocchi ferrei manovrati da uomini tremendi»³. L'accusa di corruzione su una parte dei giudici crea un'atmosfera carica di angoscia, di tormento e di dolore e diventa a tutti gli effetti un contagio (e qua citiamo per ora la parola “lebbra”, tanto cara al nostro Betti, che verrà poi spiegata più tardi). In un primo momento tutte le accuse sembrano indicare come colpevole il presidente Vanan che, in preda a una stanchezza fisica ma soprattutto morale, che mostra anche la debolezza dello stesso, è sul punto di confessare; la “lebbra” assume tutto a un tratto i contorni di un gioco mefistofelico di insinuazioni e di tendenziosità, che porta allo svelamento di un altro fatto. Si scopre che esiste una lotta intestina per la successione di Vanan tra il giudice Croz, vecchio e malato, e il giovane Cust, che si nasconde dietro a un rigore morale ipocrita, grazie al quale muove le fila di tutta quanta la vicenda di sospetti che si è venuta a creare nel Palazzo di Giustizia. Proprio Cust svela a Elena, giovane figlia di Vanan, tutti gli aspetti di fragilità e vizio del padre. Sconvolta da tali confessioni la ragazza, che sempre ha creduto nella probità paterna, diventa un'ulteriore vittima del Palazzo di Giustizia, gettandosi nella tromba dell'ascensore. Poco dopo abbiamo un'altra morte, quella di Croz, vinto dal male che lo affligge; egli però muore dopo aver avuto definitivamente le prove della colpevolezza di Cust e a suo modo decide di vendicarsi, accusando se stesso e indicando in Cust il legittimo successore di Vanan. Rimasto solo con la sua vittoria, Cust non riesce a placare il proprio senso di colpa; Erzi si congeda da tutti e soprattutto da Cust con il saluto «Addio Cust. Lascia che il mondo cammini. Essere uomini è questo»⁴. La *pièce* si chiude sulla conclusione del neopresidente del Palazzo di Giustizia «ho un po' paura. Ma so che non può aiutarmi nessuno»⁵ e sullo sfondo una simbolica lunga scala sulla quale lo stesso Cust si avvia, per presentarsi davanti all'Alto Revisore.

³ U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* cit., p. 1097.

⁴ Ivi, p. 1155.

⁵ *Ibidem*.

In questo dramma, Betti sembra voler proporre un orizzonte chiuso nel quale si evince un pessimismo a tratti totale perché, come sottolinea Cust, in fondo «il Palazzo, è un tantino il paradiso dei furbi»⁶; un breve scambio tra il giudice Bata e Erzi evidenziano il pessimismo in questione, il quale assume i tratti della “lebbra” che, in maniera devastante, diventa “contagio” attraverso la forma della corruzione. Quest’ultima si insinua nelle fessure del vivere civilmente, «diventa sistema, mette radici e non si lascia più svellere, perché nel suo miasma resta avvolto con il corrotto e con il corruttore anche il loro giudice. Tanto più se le tre figure vengono a coincidere»⁷. Leggiamo quel che scrive Betti:

- Erzi L'impressione del ministro è che codeste muffe, codesta aria ammorbata, abbiano germogliato in qualche cosa di più: una specie di fiore velenoso (*Un silenzio*)
- Bata Capisco. Ma anche noi giudici: siamo in parecchie centinaia, qua dentro, a far svolazzare le nostre toghe nere e a brontolare le nostre giaculatorie. Sarebbe contro natura se in così grosso convento mancasse qualche cattivo negligente frate.
- Erzi Il ministro non si preoccupa dei frati negligenti. Egli pensa che ben nascosta sotto qualcuna delle tonache di cui avete parlato, debba esservi la piccola rosea pustola della lebbra. Corruzione.
- Bata Corruzione.
- Erzi Noi cerchiamo un lebbroso⁸.

Possiamo ben evincere che Betti afferma una vera e propria crisi del diritto e della giustizia, oramai parte di una sorta di convenzione tra giudici e cittadini; ritroviamo questo pensiero, non nelle vesti di drammaturgo ma di magistrato, in una sua pubblicazione di giuristi:

Vi è un punto della città, un palazzo dalle cui porte, ogni giorno, entra a fiumi la più varia gente che sia dato vedere; le più strane condizioni, i più differenti vestiti. Cotesta gente percorre dei corridoi, entra in certe aule; e lì grida, piange, mente, pronuncia sconsolate o atroci otrepidi parole. A chi sono dirette tutte quelle parole? Ad alcuni altri uomini che ascoltano e non parlano mai, i giudici. Per giorni, per anni, per decine d’anni costoro ascoltano, senza mai aprir bocca, le verità e le bugie che dicono quegli altri. Se è possibile all’esperienza umana superare qualche volta quel povero limite che l’assuefazione segna all’uomo, quante cose mai devono sapere quei silenziosi ascoltatori! Di ciò spesso, quelli che parlano davanti ad essi hanno improvviso sospetto. Li trattiene, per qualche momento, un imbarazzo,

⁶ Ivi, p. 1096.

⁷ G. CINELLI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia di Ugo Betti* cit., pp. 75-76.

⁸ U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* cit., p. 1096.

un rossore, un compianto di sé stessi. Ma subito dopo essi ricominciano a dire le verità e le bugie che la necessità impone loro di dire; e i giudici seguitano ad ascoltarle in silenzio⁹.

Nella “Sezione Studi” della rivista semestrale *L-Jus* del 2020¹⁰ è presente un interessante contributo di Leonardo Giordano dal titolo *Ugo Betti e il suo teatro fra diritto, giustizia e ricerca della verità* ed è il paragrafo 4, dedicato proprio a *Corruzione al Palazzo di Giustizia*¹¹ che suscita la nostra curiosità e ci permette di evidenziare *encore une fois* questo continuo e costante rapporto tra fatti reali e finzioni, ma soprattutto ci dà modo di capire che il marcio della giustizia e del potere risiede nel fatto concreto e reale di non avere più alcun fondamento etico e morale, «spesso risultante da arditi e complessi compromessi tra interessi, tra le forze più influenti e incisive di un corpo sociale»¹². Così facendo e soprattutto agendo «è chiaro che tali interessi e forze potranno prima o poi far pressione, esercitare il loro potere sull’ordinamento giuridico piegandolo a proprio vantaggio, e costruendo di fatto un contesto di corruzione»¹³. Come già evidenziato nella breve trama presentata, l’inquirente Erzi cerca di partire dalla sezione riservata alle Grandi Cause, e proprio in merito il giudice Croz lo avverte, se non addirittura lo incita a proseguire nel proprio intento, proprio per debellare quella “lebbra” già più volte citata in questa *étude*:

Croz Sapete caro Erzi, cosa siamo noi poveretti, noi infelici giudici di questa sezione, sicuro, la sezione delle grandi cause? Un piccolo, solitario e malfermo scoglio sul quale piombano da tutte le parti ondate immense, spaventose; vere schiumose montagne. E cioè interessi implacabili, ricchezze sterminate, blocchi ferrei manovrati da uomini tremendi, insomma forze veramente selvagge, il cui urto... – poveri noi meschini – è qualche cosa... di scatenato, di affascinante, di feroce...¹⁴

Sempre Giordano propone un’interessante analisi ponendo l’attenzione tra “piano orizzontale” e “piano verticale” presente nella drammaturgia di Ugo Betti, ovvero il passaggio tra un tentativo di giustificazione di certe cause sociali e di certi atteggiamenti del sistema ad una più approfondita

⁹ La riproposizione dell’articolo del magistrato Ugo Betti la dobbiamo a S. D’AMICO in *Prefazione* a U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* cit., p. VI.

¹⁰ Nello specifico: «L-Jus. Rivista semestrale di studi del centro Rosario Livatino», 2 (2020).

¹¹ Ci riferiamo a L. GIORDANO, *Ugo Betti e il suo teatro fra diritto, giustizia e ricerca della verità*, L-Jus Fascicolo 2, https://l-jus.it/wp-content/uploads/2021/01/L-JUS_2-2020.pdf, Roma 2020, pp. 129-154.

¹² L. GIORDANO, *Ugo Betti e il suo teatro fra diritto, giustizia e ricerca della verità* cit., p. 144.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* cit., p. 1097.

volontà di scavare a fondo della vicenda, di operare con il bisturi della giustizia e questo ci torna utile per proporre alcuni spunti di riflessione sulla versione televisiva di Ottavio Spadaro e su quella cinematografica di Marcello Aliprandi, di cui ora parleremo ora, proponendole in ordine cronologico.

La versione televisiva in bianco e nero di Ottavio Spadaro viene proposta per la rubrica della Prosa televisiva della RAI sul canale Programma Nazionale l'11 febbraio 1966¹⁵ e riscuote un ottimo successo di pubblico e critica. Fedele alla *pièce* bettiana, Spadaro riesce a esaltare la parola del drammaturgo marchigiano, ma riesce anche a far sì che essa diventi in tutto e per tutto un fatto reale, a darle i contorni di un vero e proprio “processo” dal punto di vista psicologico ma soprattutto umano. Certo è vero che lo stesso Betti ha proposto – servendosi della maniera artificiosa della scrittura teatrale – qualcosa di vero, che sono i temi di corruzione e giustizia, ma Spadaro riesce ad evidenziare e creare un gioco di domande continue, anche attraverso un sapiente gioco di inquadrature e di primi piani (soprattutto sugli sguardi del triangolo Cust-Erzi-Croz, ma anche in parte su quelli di Vanan, della figlia Elena e degli altri giudici). Quello che ci si domanda è come si evolve tutta quanta la trama della vicenda, se veramente quello che ci troviamo di fronte è reale o è un tormento che ci autocreiamo noi stessi: è il caso del finale che, da una parte per Betti prevede il fatto che Cust ascenda a una lunga scalinata per parlare all'Alto Inquisitore (metafora volutamente di natura religiosa) dall'altra prevede per la versione televisiva Cust – magistralmente reso da Tino Buazzelli – molto pesantemente si incammina verso l'oscurità, verso un'autocondanna propria, e diventa a tutti gli effetti un elemento di realtà-finzione, come se l'attore Buazzelli e il personaggio Cust si fondessero e abbandonassero tanto la vicenda teatrale quanto il palcoscenico. Certo il fatto reale fa sì che in

quella corruzione che devasta e divora come una «cancrena» il Palazzo di Giustizia, [ci sia] tanta angoscia, tanto dolore, tanto male, tanta cupa disperazione che ricorda certe atmosfere di Kafka (*Processo, Castello, America*); è altresì vero che [...] si intravede una non banale vibrazione religiosa, un disegno di salvezza, che apre [...] a un senso assoluto e trascendente della verità¹⁶

¹⁵ *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, personaggi e interpreti: Tino Buazzelli (Cust), Glauco Mauri (Croz), Nando Gazzolo (Erzi), Annibale Ninchi (Vanan), Giulia Lazzarini (Elena), Loris Gizzi (Bata), Enrico Glori (Maveri), Gianni Galavotti (Persius), Gustavo Conforti (Malgai), Anna Maria Ackermann (Infermiera), Gerardo Panipucci (Un funzionario) e inoltre Vittorio Bottone, Vanna Nardi e Giuseppe Patruno, regia di Ottavio Spadaro, scene di Nicola Rubertelli, costumi di Guido Cozzolino, luci di Davide Althülern, musiche di Bruno Nicolai.

¹⁶ M. VERDENELLI, *La scrittura in «sala operatoria»*: Corruzione al Palazzo di Giustizia, in Id., *La sofferenza della parola: il teatro di Ugo Betti*, Metauro, Pesaro 2011, vol. II, p. 9.

Altresì è importante sottolineare come Spadaro, attraverso un sapiente gioco registico-visivo, riesca a dare forza a quelle influenze di natura tragica e shakespeariana che sono presenti nel testo bettiano e a quella religiosità – già evidenziata con la “presenza” dell’Alto Revisore – «rivolta a interpretare ancora una volta la tipicità della tragedia cristiana della prova di ogni uomo di fronte alla scelta che in ogni momento deve compiere nella vita, del fatto che l’uomo mette continuamente in gioco sé e il giudizio supremo di Dio»¹⁷.

Otto anni dopo la versione di Spadaro, precisamente nel 1974, viene realizzata e proposta al grande pubblico una versione cinematografica con la regia di Marcello Aliprandi¹⁸, noto regista che ha avuto alle sue spalle un importante apprendistato come assistente nientepopodimeno che di Luchino Visconti, sia nel teatro, che nell’opera e nel cinema (su tutti spicca il film *Il Gattopardo*). Il film del regista romano ottiene un buon riscontro da parte della critica e del pubblico; vanno però sottolineate alcune caratteristiche, che Aliprandi propone, che mettono ancor più in risalto gli aspetti di fatti reali all’interno della vicenda. Innanzitutto, l’uso della *pièce* bettiana risulta essere un pretesto per parlare d’altro; usiamo proprio il termine pre-testo per sottolineare il valore di precedenza cronologica che Aliprandi vuole enfatizzare, in quanto vuole dimostrare come la scrittura bettiana porti con sé tutta una serie di elementi che avvengono dopo, perché in fondo la storia si ripete, in tutta la sua più malata natura, ammorbando ogni sorta di sistema ci circonda. In una celebre conversazione televisiva con Gianni Garko, Marcello Aliprandi racconta proprio i motivi del perché riproporre Ugo Betti, a cui il regista mostra una sorta di referenzialità doverosa, già a partire dal titolo:

Certo, in quel periodo bastava aprire i giornali e i film si facevano subito... cioè, la realtà superava la fantasia. Ci sono stati dei delitti eccellenti, anzi credo che la parola “delitto eccellente” fu coniata proprio in quel periodo lì. Ricordo il caso Scaglione, procuratore della Repubblica di Palermo, che fu ucciso. Sta di fatto che iniziò un filone cinematografico su questo genere di film... mafia, corruzione, giudici, personaggi eccellenti misteriosi... mi pare che uno dei film più importanti di

¹⁷ G. BÁRBERI SQUAROTTI, *Diego Fabbri e Ugo Betti: teatro puro, poesia e confessione*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di G. Bárberi Squarotti e F. Bruni, UTET, Torino 1996, vol. V, t. II, p. 1515.

¹⁸ *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, personaggi e interpreti: Franco Nero (giudice Dani), Fernando Rey (giudice Vanini), Umberto Orsini (giudice Erzi), Martin Balsam (Carlo Goja), Gabriele Ferzetti (giudice Prando), Mara Danaud (Flavia), Giovanna Benedetto (Elena Vanini), Umberto D’Orsi (Eccellenza), Renato Montanari (Ministro), regia di Marcello Aliprandi, soggetto e sceneggiatura di Marcello Aliprandi, Gianfranco Clerici e Fernando Imbert, scenografia di Giuseppe Bassan e Fernando Imbert, costumi di Mariolina Bono, fotografia di Gastone Di Giovanni, montaggio di Gian Maria Messeri, musiche di Pino Donaggio.

allora fu quello di Damiano Damiani, *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della Repubblica*. Perché Ugo Betti per quel che mi riguarda... Venendo dal teatro, avevo molto amato il teatro di Ugo Betti, e soprattutto mi era rimasto impresso questo lavoro teatrale. [...] Trovavo in questo lavoro, a paragone di una realtà italiana, qualche cosa di più, cioè trovavo che c'era una ricerca psicologica sui personaggi, dei perché agivano in quel modo, del perché avevano provocato quelle crisi eccetera... però nello stesso tempo non potevo fare un film soltanto sull'opera di Betti, anzi, dovevo in qualche modo contaminare con quello che era la realtà italiana e quello che si leggeva sui giornali. Per cui chiesi un bravo sceneggiatore, che era Gianfranco Clerici, un mio stretto collaboratore, Fernando Imbert, e facemmo una sceneggiatura, tenendo conto di quello che stava accadendo negli anni Settanta. [...] Una sceneggiatura che [...] da un lato rispecchiava quello che era il momento storico proprio di convivenza che si affacciava allora e cominciava ad emergere tra il potere politico e, diciamo, la mafia siciliana, però dall'altro metteva in risalto quella che era la psicologia di questi giudici, il perché avevano agito in quel modo, quali erano le ombre su di loro e [...] perché avevano ceduto nella loro carriera ed erano stati prevaricati da questo potere un po' occulto, perché allora [...] nei film italiani che si occupavano di quel genere non si parlava mai di personaggi politici...¹⁹

La vicenda bettiana della corruzione assume nel film di Aliprandi un elemento che permea tutto, non solo il Palazzo di Giustizia, e assume sempre più la forma di un pessimismo totale, dove il marcio del potere non ha scampo. Completamente diversi i nomi dei personaggi (sottolineiamo però l'eccezione fatta con Erzi ed Elena), Aliprandi mantiene talune caratteristiche psicologiche con quelli bettiani, ma li inserisce in un contesto molto più specifico (gli anni Settanta) e una città (Roma), sulla quale pende sì l'ombra maligna della "lebbra" chiamata corruzione, ma in questo caso ha una personificazione chiamata Carlo Goja. È interessante notare che il fatto reale della corruzione e la finzione/realtà del personaggio Goja sono presenti nel film anche grazie ad un personale tema musicale composto da Pino Donaggio; la prima è presente fin dai titoli di testa, con un incedere violento degli archi e da una costante melodia proposta da una tromba, che sembra evidenziare il legame che essa (la corruzione) mantiene con una natura più autorevole (la politica). Per quanto riguarda Goja, è presente un tema ricorrente di natura cabarettistica – a tratti assume anche una caratterizzazione di natura brechtiana, osiamo dire – che "sfocia" in una canzone che ci viene proposta all'inizio e di cui riportiamo un piccolo estratto:

¹⁹ La conversazione tra Gianni Garko e Marcello Aliprandi si trova su Youtube, come premessa alla versione televisiva di Ottavio Spadaro: <https://www.youtube.com/watch?v=UcOtom5xqGc>.

Goja/ Sono Goja, me ne infischio d'andar dentro,/ mai non rischio!
 Goja/ ha più amici nel governo che il gran Papa,/ e in Paradiso, sssss!
 Ho giornali, vendo sesso,/ nel petrolio mi son messo,/ /
 gomma Nixon, col Cremlino i miei affari fò benino!²⁰

Ci avviamo alle conclusioni di questa *étude* e vogliamo farlo sottolineando come sia il testo teatrale di Betti che le versioni di Spadaro e Aliprandi tocchino direttamente lo spettatore, che assiste a un costante ribaltamento dei ruoli; in esso non si riesce più a stabilire una concreta e assoluta verità, ma assume i tratti di una sottilissima crudeltà che traccia i contorni del destino di ogni singolo personaggio, senza distinzione di ruolo o di natura socioculturale. I fatti reali si servono del linguaggio fittizio teatrale e cinematografico per sottolineare il claustrofobico divenire dell'umanità, l'ipocrisia che la caratterizza, perché

sono in questo palazzo molte centinaia di giudici. Giudicano ciò che fanno gli altri uomini ma naturalmente non sono migliori di essi. Ciò li costringe a gravi torsioni, contorcimenti intimi, parlo di quelli dotati di un animo di sensibilità. Essi, causa questa situazione d'animo e sociale, e certe abitudini e doveri della loro carriera, che dura quanto la loro vita, sono in generale taciturni, evasivi quando parlano, prudenti, accanitissimi nei loro odi, abituati a buttare sulla fossa di loro antichi soprassalti e rammarichi la terra pesante e opaca delle abitudini, dell'indifferenza²¹.

Questa indifferenza – e questo chiude veramente questo breve studio sull'opera bettiana – diventa un vero e proprio grido d'addio e Betti la evidenzia bene nelle parole del morente Croz, che più di tutti vuole evidenziare come il processo dell'uomo sia fatto di tragedia e di destino che incombe, in tutta la sua ineluttabilità:

Croz Questi giudici mi hanno sempre rivoltato lo stomaco. Molti di essi sono integerrimi, dignitosi... E questi saranno longevi... Sono di legno. Quanto agli altri... accostati, Cust... Essi fanno giustizia! Ah ah ah. (*Ride.*) Cioè essi esprimono il parere che certe azioni siano giuste e altre no. Come una salsiccia è appesa a un'altra salsiccia, così questo parere è appeso a dei codici... ben rilegati... e questi codici, via via, ad altri codici e leggi e tavole... sempre più antiche. [...] l'inconveniente è che manca il gancio principale, l'uncino originale... mancando il quale... ecco tutta la fila di salsicce per

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Q5BfxFlpRk>.

²¹ G. MARRONE, *La ragione cosmica, ovvero le ipotesi della trascendenza*, in U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, a cura di G. Marrone, Maria Pacini Fazzi, Lucca 2006, p. 19.

terra! Ma dove, ma come, ma quando! Chi è stato a stabilire che una cosa è giusta e l'altra no? Noi sappiamo benissimo che le cose... sono quel che sono, tutte eguali. Ecco perché noi giudici siamo tutti degli ipocriti, tutti pieni di salsicce irrancidite! Ecco qual è la vera corruzione di questo palazzo, ci puzza tremendamente, non vedo l'ora di esserne fuori²².

²² U. BETTI, *Corruzione al Palazzo di Giustizia* cit., p. 1147.

STEFANIA NOCITI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CALABRIA)

LEOPARDI: UN EROE DEI NOSTRI GIORNI?

*Questo intervento indaga il rapporto tra testo letterario e filmico offrendo una chiave di lettura del film *Il giovane favoloso*, presentato da Mario Martone nel 2014 alla 71ª Mostra del cinema di Venezia, che consegna un'immagine di Leopardi diversa e sorprendente rispetto all'immagine convenzionale di cui spesso risulta intrisa la critica. La trama del film è di matrice biografica, ma il vero protagonista non è Leopardi, quanto la sua struggente "eroica umanità" che lo avvicina alla sensibilità moderna. Per Leopardi ateo e materialista, la sola forza che governa il mondo e muove l'universo è la natura che, nel suo meccanismo immutabile, non contempla la pietà verso gli uomini. Se pensiamo alle immagini di *L'Aquila*, di *Amatrice* o quelle terribili del Covid 19 riusciamo a cogliere la validità e l'attualità della riflessione leopardiana? E se a ciò aggiungiamo la responsabilità e la superbia dell'uomo che oggi più che mai, con l'avvento delle nuove tecnologie, si crede invincibile e si illude di riuscire a domare la natura, pensiamo che il messaggio leopardiano possa avere un senso? La risposta è nell'eroismo della *Ginestra*, emblema dell'umanità che non si arrende alla forza devastante della natura ma solleva il "capo innocente" e trova l'energia vitale per rinascere dalle macerie.*

L'interrogativo retorico del titolo punta a richiamare l'attenzione sull'originale binomio di leopardiana "eroica umanità" che trapela nel film *Il giovane favoloso* di Mario Martone, il cui approccio scientifico-divulgativo alla figura e alla poetica del recanatese ha decretato il successo e l'immediata risonanza mediatica dell'opera cinematografica catturando l'attenzione di un pubblico molto vasto e diversificato per fasce di età.

La pellicola getta uno sguardo nuovo, affascinante, su Leopardi e ne descrive la personalità in maniera accattivante, esaltando gli aspetti intimamente più affini alla sensibilità moderna. In quest'ottica, il regista de *Il giovane*

favoloso ha il merito di essere riuscito a intercettare l'interesse dei più giovani, adolescenti, studentesse e studenti delle scuole superiori del primo e del secondo ciclo, utilizzando il modello letterario per far comprendere che la *fragilità* non è esclusivo appannaggio dei moderni, ma che già dentro le pieghe dei classici si incontrano persone e personaggi che hanno affrontato la propria fragilità trasformandola paradossalmente nel suo opposto.

Se l'obiettivo, dunque, è di incuriosire e avvicinare al testo letterario, e il vantaggio dello strumento drammaturgico-divulgativo è quello di sconfinare la ristretta cerchia degli "addetti ai lavori" per arrivare direttamente al grande pubblico, si capisce come, nell'ambito della grande fioritura di rivisitazioni in chiave moderna di Leopardi, diffusasi a partire dalle celebrazioni per il bicentenario della nascita, abbiano avuto un significativo riscontro due opere cronologicamente vicine al film di Martone (2014) come la *pièce* teatrale *L'infinito*¹ dell'autore veneziano Tiziano Scarpa (2012) e il romanzo *L'arte di essere fragili. Come Leopardi può salvarvi la vita*² dello scrittore e docente di lettere siciliano Alessandro D'Avenia (2016), richiamando l'attenzione di un pubblico sempre più giovane.

Nel primo caso, il meccanismo della finzione catapulta, come in una macchina del tempo, Leopardi ventunenne alle prese con la stesura dell'*Infinito*, dopo il fallimento della fuga da Recanati e l'acuirsi del conflitto con il padre, nell'anno 2011, nella stanza di Andrea, un coetaneo "di epoca diversa", alla vigilia del suo esame di maturità. Al dialogo improbabile fondato sul contrasto ironico tra i due opposti registri lessicali e concettuali propri delle rispettive epoche dei protagonisti, fa da contrappunto la riflessione drammatica su sentimenti universali come la paura, le ambizioni, le illusioni, le delusioni, l'amore, l'amicizia su cui si innesca il bisogno di rileggere i classici in chiave moderna e trarre utilità dal loro gratuito insegnamento.

Un viaggio esistenziale alla ricerca della felicità caratterizza invece il romanzo di Alessandro D'Avenia. Lo scrittore, attraverso quattro fasi identificate con "adolescenza", "maturità", "riparazione", "morire", invita i suoi giovani studenti e lettori ad intraprendere questa ricerca seguendo, sulle orme di Leopardi, un percorso basato sulla quotidianità, su quel realismo che al poeta costò la dura etichetta di pessimista, infelice, sfortunato. In realtà, Leopardi insegna che soltanto attraverso ostacoli e cadute, si impara l'arte di rialzarsi e di cercare la gioia nell'"essere" piuttosto che nell'"apparire" da cui è tanto condizionata la società odierna.

¹ T. SCARPA, *L'infinito*, Einaudi, Torino 2012.

² A. D'AVENIA, *L'arte di essere fragili. Come Leopardi può salvarvi la vita*, Mondadori, Milano 2016.

Nell'intervista rilasciata a «Il Sole 24 ore» il 1° settembre 2014, Mario Martone descrive così il suo Leopardi:

Leopardi sente addosso il peso di tutte le gabbie che si formano nella vita di ciascuno: la famiglia, la scuola, il lavoro, la società, la cultura, la politica. Si rifiuta di indossare una maschera, preferisce soffrire ma vivere dentro. Combatte il suo rapporto con l'infelicità spingendosi verso la vita, trovando senso all'esistenza³.

E ancora, in un'altra intervista, aggiunge:

[...] le maschere Leopardi, invece, non le indossava mai, anzi rompeva la gabbia, pagando un prezzo molto alto. È da questo slancio che si sono formati la poesia, la scrittura e il pensiero di Leopardi. Questo film può essere capito anche da chi non ha mai letto una poesia, non c'è bisogno di conoscere l'opera omnia di Leopardi, si sente col cuore⁴.

Il presente intervento propone una chiave di lettura integrata tra l'opera del recanatese, in particolare l'Epistolario e lo Zibaldone, e il film presentato dal regista napoletano nel 2014 alla 71^a Mostra del cinema di Venezia⁵, con l'obiettivo di indagare il rapporto tra testo letterario e testo filmico, tra due modi diversi ma non opposti, anzi spesso complementari, di rappresentare la realtà.

Dal raffronto risulta evidente che il motivo ispiratore del film *Il giovane favoloso*, pur muovendo da una sostanziale fedeltà ai testi letterari citati e agli episodi biografici narrati, punta audacemente a infrangere certi stereotipi su Leopardi e a consegnarne allo spettatore un'immagine sorprendente, scevra dai pregiudizi indotti dalla critica tradizionale (che tuttora influenzano le prassi didattiche), in particolare ribaltando il punto di vista sul concetto di 'pessimismo leopardiano' che, in quest'ottica, non coincide meramente con una condizione di infelicità ma con una presa di coscienza realistica dell'esistenza del male da cui trapela, tuttavia, la ricerca del *piacere* attraverso l'esercizio delle illusioni, delle passioni, dell'arte.

È suggestivo immaginare che il film, nel ripercorrere cronologicamente le tappe della vita e le fasi dell'opera⁶ del recanatese, abbia tratto paradoss-

³ C. BATTOCLETTI, *L'altro volto di Leopardi secondo Martone: ribelle, ironico e affamato di vita*, in «Il Sole 24 ore», 1° settembre 2014.

⁴ F. FIORENTINO, *Venezia 2014, Martone presenta Il giovane favoloso*, in Movieplayer.it https://movieplayer.it/articoli/venezia-2014-martone-presenta-il-giovane-favoloso_13176/.

⁵ «Terzo e ultimo film italiano in concorso a Venezia, l'opera del regista napoletano racconta la storia del grande Giacomo Leopardi, interpretato da Elio Germano. [...] «Il mio Leopardi? Un ribelle senza maschere, libero, in rotta con gli intellettuali della sua epoca», ha raccontato il cineasta» (*ibidem*).

⁶ Per l'opera omnia si fa riferimento a G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Sansoni, Firenze 1969.

salmente ispirazione proprio dalla “mancata opera” di Leopardi, o meglio, dal progetto accarezzato per oltre un decennio, ma rimasto poi incompiuto, della stesura di un romanzo autobiografico⁷. Tale accostamento si riallaccia alla proposta critica di Rolando Damiani⁸ che, nel saggio introduttivo all’edizione mondadoriana del 2006 delle *Lettere*⁹, nel rivendicarne lo statuto di opera letteraria autonoma il cui valore unitario è sottolineato dalla scelta del curatore di non correderle con le missive dei corrispondenti, le interpreta come una sorta di romanzo epistolare di argomento autobiografico, sul modello del *Werther* e dell’*Ortis*, rintracciando la giustificazione teorica nella continuità tra il progetto editoriale di pubblicazione delle lettere in cui, intorno al 1820, Pietro Brighenti desiderava coinvolgere il giovane Leopardi, ritenendolo «il maggior epistografo della letteratura italiana»¹⁰ e i tentativi compiuti dall’autore negli stessi anni, di affidare la medesima materia autobiografica alla forma narrativa del romanzo¹¹. In definitiva, secondo Damiani, possiamo considerare le *Lettere* come:

un’opera, un libro romanzesco di genere autobiografico ed epistolare, che ha finito per sostituire il progetto di un vero e proprio romanzo, il cui linguaggio e il cui svolgimento sarebbero stati a esse affini¹².

La biografia di Leopardi raccontata nel film, ripercorre le tre fasi principali della sua breve parabola esistenziale, l’infanzia e l’adolescenza a Recanati, la maturità e l’incontro con Ranieri a Firenze, l’ultimo periodo a Napoli, e prendendo le mosse proprio dall’epistolario, l’incipit del film¹³ recita le parole struggenti della lettera del poeta all’amico Pietro Giordani del 17 dicembre 1819¹⁴:

⁷ Nel progetto rientrerebbero in ordine di tempo: (*Diario*) *Memorie del primo amore* (1817); *Ricordi d’infanzia e di adolescenza* (1819, con ripresa nel 1822); *Supplemento alla Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1822-1823); *Storia di un’anima scritta da Giulio Rivalta pubblicata dal conte Giacomo Leopardi* (1825), in G. LEOPARDI, *Canti*, con note e prefazioni dell’autore, argomenti e abbozzi di poesie, scritti e frammenti autobiografici, a cura di L. Felici, Newton Compton, Roma 1996, pp. 294-310.

⁸ Cfr. S. NOCITI, recensione a G. LEOPARDI, *Lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006, in «Cultura e prospettive», (gennaio-marzo 2010), n. 6, Il Convivio, Castiglione di Sicilia 2010, pp. 123-125.

⁹ G. LEOPARDI, *Lettere* cit.

¹⁰ ID., *Lettere* cit., *Introduzione*, p. XII.

¹¹ Di fatto, nessuna delle due idee vide la luce: il progetto editoriale non andò mai in porto perché Leopardi si sottrasse alle sollecitazioni dell’amico, adducendo che sarebbe stato sconveniente per lui, allora poco più che ventenne, menzionare interlocutori e vicende troppo vicini nel tempo; sulle cause del mancato romanzo, invece, ci si interroga ancora oggi.

¹² G. LEOPARDI, *Lettere* cit., *Introduzione*, p. XVII.

¹³ Si veda https://www.youtube.com/watch?v=-_vyK5id6Yw.

¹⁴ G. LEOPARDI, *Tutte le opere* cit., vol. 1, p. 1090.

l'andamento e le usanze e gli avvenimenti e i luoghi di questa mia vita sono ancora infantili, io tengo afferrati con ambo le mani questi ultimi avanzi e queste ombre di quel benedetto e beato tempo, dov'io sperava e sognava la felicità, e sperando e sognando la godeva, ed è passato né tornerà mai più, certo mai più; vedendo con eccessivo terrore che insieme colla fanciullezza è finito il mondo e la vita per me e per tutti quelli che pensano e sentono; sicché non vivono fino alla morte se non quelli che restano fanciulli tutta la vita.

Sullo sfondo dei paesaggi e delle vicende storiche che rappresentano lo scenario della narrazione della vita di Leopardi, compaiono di volta in volta le persone che hanno rivestito un ruolo significativo nella sua vicenda umana e intellettuale: i “personaggi”, potremmo definirli, del suo ipotetico romanzo.

In primo luogo la madre che «rappresenta per Giacomo la prima e più importante figura legata al ‘vero’ senza illusioni»¹⁵ tanto che, nella sequenza del film ispirata al *Dialogo della natura e di un islandese*, la Natura, raffigurata come un'enorme statua di sabbia, ha il volto gelido della madre Adelaide¹⁶.

Ed è qui che sul piano della finzione letteraria e dell'immaginazione Giacomo «nei panni dell'islandese, riesce ad avere un serrato e rabbioso confronto con la madre-Natura»¹⁷.



Ritratto di Adelaide Antici; Raffaella Giordano interpreta Adelaide Antici ne *Il giovane favoloso*

¹⁵ ID., *Lettere cit.*, Cronologia, p. LXIV.

¹⁶ Si veda <https://youtu.be/onnPG6Psvrk>.

¹⁷ N. PRIMO, *Il giovane favoloso*, in «Arabeschi», (luglio-dicembre 2015), n. 6. Si veda <http://www.arabeschi.it/il-giovane-favoloso/>.



Statua di sabbia della Natura ne *Il giovane favoloso*

Altrettanto significativa è la figura del padre, con il quale il poeta instaura fin da piccolo un rapporto così complesso e ambiguo da sacrificare la sincerità in nome delle convenzioni, così intriso di finzione che solo un artificio letterario, l'uso del latino, gli consentirà per una sola volta di dare del "tu" al Signor padre: «scio quanto me amas» [...] «sine me osculari manum tuam», scrive Giacomo all'età di nove anni nella lettera a mano indirizzata a Monaldo, datata 16 ottobre 1807.

A Monaldo Leopardi [consegnata a mano]

[16 ottobre 1807; Leopardi aveva 9 anni]

Quatuor sunt dies ex quo iterum summa nostra laetitia studia incepimus, quae utinam juxta tui, ac Praeceptoris desiderium evenirent. In haec incumbere toto animo volo, et erit gratius mihi studium, quam ludus. Tamen cupio etiam interdum animum relaxare, et tu cogitare debes mihi indulgere. Hoc spero, quia scio quantum me amas, et vellem posse respondere, sicut debeo, benevolentiae, quam mihi demonstras. Hoc, Deo auxiliante, faciam; interim curam habe de tua valetudine, ut cito redire possis mecum ad convivendum, et cum aliis omnibus domesticis, qui ex corde te salutant. Sine me osculari manum tuam, et demisse me subscribere Tui Patris dilectissimae.

Recineti postridie idus Octobris millesimo ceteringentesimo septimo.

Umilimus obsequiosus Filius Jacobus.



Il perenne dissidio tra il desiderio di ribellarsi a Monaldo, al mondo di valori che lui rappresenta, e la devozione filiale, basata sul rispetto di determinate norme e regole, si risolve infatti in Giacomo con lo sfoggio di un atteggiamento ossequioso e dimesso, di una finzione intesa nel senso spregiativo di menzogna

quale causa di grande sofferenza, a cui lo obbligano le origini aristocratiche, l'inflessibile educazione familiare, la chiusura e l'arretratezza dell'ambiente recanatese. Tale situazione di disagio è evidenziata dal poeta nell'unico breve frammento del capitolo primo, del primo libro della *Storia di un'anima*:

Del mio nascimento dirò solo, perocché il dirlo rileva per rispetto delle cose che seguiranno, che io nacqui di famiglia nobile in una città ignobile della Italia¹⁸.

Tale stato emotivo è perfettamente trasposto nella sequenza de *Il giovane favoloso* in cui è messo in scena il tentativo di fuga del 1819 che si era prospettato nella mente del poeta come uccisione simbolica del padre tiranno, liberazione e conseguente affermazione della propria intellettualità. Com'è noto però il tentativo viene scoperto e sventato da Monaldo e Giacomo non trova il coraggio di andare fino in fondo e ribellarsi alla volontà del padre, il quale strategicamente non si impone sul figlio con la forza ma esercita una forte pressione di natura psicologica stimolando i suoi sensi di colpa:

Io fuggiva di qua per sempre e m'hanno scoperto. Non è piaciuto a Dio che usassero la forza: *hanno usato le preghiere e il dolore*¹⁹

scrive Leopardi nella lettera a Pietro Giordani del 20 agosto 1819. E nella corrispondente scena del film lo zio, Carlo Antici, dice a Giacomo:

Pentitevi di far soffrire in tal modo i vostri genitori.

La lettura in chiave psicologica è evidenziata proprio nella scena del rigido interrogatorio a cui Monaldo e Carlo sottopongono Giacomo dopo il tentativo di fuga. Nel clima inquisitorio che ne scaturisce, per un momento il piano della realtà si interseca con quello della finzione e il protagonista con la sua immaginazione riesce a rompere le catene proiettando un altro sé stesso che, in un impeto d'ira, reagisce e urla al padre la sua ribellione²⁰.

L'episodio biografico rappresenta l'occasione de *L'Infinito* dove la finzione scaturisce da un atto volontario del poeta che, al v. 7, dichiara esplicitamente «io nel pensier mi fingo»²¹ chiamando in gioco proprio quella «facoltà immaginativa» di cui Leopardi parla nelle pagine dello *Zibaldone* dedicate alla 'teoria del piacere', la quale sopperisce alla perdita delle illusioni e genera sensazioni vago-indefinite.

¹⁸ G. LEOPARDI, *Canti* cit., p. 310.

¹⁹ G. LEOPARDI, *Tutte le opere* cit., vol. 1, p. 1086 (corsivo nostro).

²⁰ Si veda <https://www.youtube.com/watch?v=IA-6FU6Yi0>.

²¹ G. LEOPARDI, *Tutte le opere* cit., p. 17.

La sofferenza del poeta che, impedito rispetto alla realtà circostante, travalica i limiti spazio-temporali grazie all'uso dell'immaginazione, nell'*Infinito* si trasforma in "occasione", grazie alla particolare intensità con cui il pensiero si compenetra negli «interminati spazi»²², «sovrumani silenzi»²³ e «profondissima quiete»²⁴, fino a perdersi in quella sensazione «ove per poco il cor non si spaura»²⁵.

Di questo e di altri scritti il film rievoca puntualmente le occasioni della composizione, nonché i riferimenti ad altri scritti: traduzioni giovanili dei classici, citazione di alcuni dialoghi, stesura dello *Zibaldone*.

In definitiva, *Il giovane favoloso* ci offre la rappresentazione di un'autobiografia davvero romanzesca, tutt'altro che noiosa o scontata, dove si intrecciano temi universali e nel contempo di straordinaria attualità come la relazione genitore-figlio; l'amore e le donne; la passione per il teatro e per la musica, il rapporto con il proprio corpo; l'ammirazione per la prestanta fisica dell'amico Ranieri che allude delicatamente ad una presunta omosessualità.

Martone, infatti, si è espresso sui lati più nascosti della personalità di Leopardi, compresa la sua sessualità e il rapporto, da molti ritenuto non solo amichevole, con Antonio Ranieri:

[...] ci siamo chiesti come affrontare questo tema e cosa farne, la decisione etica ed estetica però era di stare a quello che le carte raccontavano. Abbiamo pensato che certi aspetti non dovessero essere sviscerati del tutto ma solo accennati, come si nota dalla scena del lupanare, in cui Leopardi viene approcciato da un ermafrodito. Abbiamo lavorato tenendo le redini strette²⁶.

La trama del film è di matrice chiaramente biografica, ma il vero protagonista non è tanto Leopardi, quanto la sua struggente "eroica umanità" che, proprio in virtù di questo contrasto ossimorico, lo avvicina così tanto alla sensibilità moderna, al senso di fragilità insito nell'uomo di oggi. Secondo la tradizione, infatti, la conclusione paradossale è che non si può essere eroi sopravvivendo ma solo morendo sul campo di battaglia. Non c'è vita eroica, ma solo morte eroica. Dunque, non è possibile un eroismo quotidiano.

Ma anche Freud ci insegna che, al contrario di Leopardi, eroe è colui che con coraggio si leva contro il padre e alla fine lo supera vittoriosamente. Gli "eroi" del XXI secolo, a differenza di quelli del passato, non sono impavidi

²² *Ibidem.*

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

guerrieri o coraggiosi condottieri che combattono in nome di ideali quali la gloria, la patria, gli dèi, ma sono creature fragili, sono persone comuni chiamate a vivere in una società che ha smarrito il proprio orizzonte di riferimento e che, esattamente come il Leopardi del film di Martone, lottano ogni giorno per resistere alle “catene” poste in essere dalla realtà circostante e ai limiti insiti nella stessa condizione umana.

La sofferenza, la tristezza, la sventura a cui, per una sorta di luogo comune, viene associato il nome di Leopardi, nascondono in realtà una grande forza d’animo, una grande dignità, una grande consapevolezza dell’ineluttabilità del dolore tanto che, a differenza di Manzoni, non si affanna neppure a cercare la consolazione nella fede in Dio.

Per Leopardi ateo e materialista, infatti, la sola forza che governa il mondo e muove l’universo è la natura che, nel suo meccanismo immutabile, non contempla la pietà verso gli uomini.

Se facciamo scorrere nelle nostre menti le immagini dell’Aquila, di Amatrice o della pandemia da Covid 19, riusciamo a cogliere la validità e l’attualità della riflessione leopardiana? E se a ciò aggiungiamo la responsabilità, la superbia e la tracotanza dell’uomo che oggi più che mai, con l’avvento delle nuove tecnologie, si crede invincibile e si illude di riuscire a domare la natura, pensiamo che il messaggio leopardiano possa avere un senso?

Si profila così l’eroismo della ginestra, di questo fragile fiore, emblema dell’umanità, che non si arrende alla forza devastante dell’esplosione del Vesuvio, ma solleva il “capo innocente” e trova l’energia vitale per rinascere dalle macerie.

FRANCESCA RIVA
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE DI MILANO)

«STAMATTINA HO BRUCIATO TUTTE LE FOTO
CHE HO FATTO». *LA COSCIENZA DI ZENO* NELLA
TRASFIGURAZIONE FILMICA DI FRANCESCA COMENCINI

Nella trasposizione filmica della Coscienza di Zeno di Francesca Comencini, Le parole di mio padre (2001), i capitoli quarto e quinto del capolavoro sveviano diventano il canovaccio, tra realtà e finzione, attraverso cui la regista si confronta con i suoi totem reali e letterari, il padre, Luigi Comencini, e Svevo stesso. L'ambientazione passa da Trieste a Roma e Zeno, più cupo e intristito rispetto all'ironico protagonista del romanzo, cerca un surrogato della figura paterna nel brillante Giovanni Malfenti, al centro della contesa affettiva fra le figlie. Letteratura e cinema dialogano tra loro a partire dal mondo reale e ideale di Svevo e della Comencini: il risultato è un'opera altra, proiezione intima di autore e regista fuse insieme, in cui invenzione e verità non sono più distinguibili.

La letteratura, il teatro, il cinema, la fotografia, la pittura sono, in modo differente, forme espressive in cui fatti e finzioni si mescolano tra loro. Il film del 2001 *Le parole di mio padre* di Francesca Comencini¹, ispirato ai capitoli IV e V della *Coscienza di Zeno*, è un esempio in cui la realtà scenica si realizza a più livelli anche attraverso la mediazione di diversi linguaggi. Alla base rimane il capolavoro di Svevo, che entra in dialogo con la regista, la quale «prende il romanzo strofinandoselo sulla pelle», fino «a far uscire qualcosa di sanguinante»². Il risultato è un'opera altra rispetto a quella sveviana, proiezione intima di autore e regista fuse insieme, in cui invenzione e verità si amalgamano. È stato detto del film di Comencini che «la cosa più

¹ *Le parole di mio padre*, un film di Francesca Comencini, 2001, con Fabrizio Rongione (Zeno), Chiara Mastroianni (Ada), Claudia Coli (Alberta), Viola Graziosi (Augusta), Camille Dugay Comencini (Anna), Mimmo Calopresti (Giovanni Malfenti), Toni Bertorelli (il padre di Zeno).

² Dall'intervista esclusiva a Francesca Comencini inclusa nel DVD del film, Cecchi Gori Home video, 2002.

sana da fare prima di vederlo» «è dimenticare l'esistenza del capolavoro al quale s'ispira. Altrimenti con il discorso dei tradimenti e dei fraintendimenti (di spirito, non solo di forma) non si finisce più»³. Chi però ha frequentazione con Svevo comprende che Comencini ha una conoscenza profonda del testo da cui il suo film non è affatto distante: è un fiore altro sbocciato nello stesso giardino. Francesca Comencini, nell'intervista cortesemente rilasciatami, ha sottolineato a riguardo: «più che adattare un'opera letteraria al cinema è interessante trarne una sorta di tintura madre, che è la nostra singolare visione o rapporto profondo»⁴. A sostegno delle sue considerazioni, cita un passo del *Piacere della lettura* di Proust: «Sentiamo che la nostra sapienza comincia dove quella dell'autore finisce, e vorremmo che ci desse delle risposte laddove tutto ciò che può fare è fornirci dei desideri [...]; ciò significa forse che non possiamo ricevere la verità da nessuno e che dobbiamo crearcela da soli»⁵. Proust – commenta Comencini – «mette in risalto come sia importante la parte mancante: [...] quella di ciascun lettore che in solitudine riceverà, leggerà un libro e vi aggiungerà la propria visione, la propria lettura e trasformerà di volta in volta il libro»⁶.

Ne *Le parole di mio padre*, in particolare, vivono maggiormente di vita propria rispetto al romanzo Ada e Alberta Malfenti. Alberta è il personaggio in cui Comencini «si identificava di più»⁷, ed anche la più simile a Zeno; inciampa come lui salendo le scale di casa, e l'inciampare, nel senso metaforico del termine, è caratteristica peculiare dei protagonisti sveviani. La giovane donna, prima di varcare la soglia dell'abitazione, esclama: «Si torna sulla scena»: la vita è teatro e i volti maschere. Non a caso, Ada, nella trasposizione filmica, è attrice nelle *Tre sorelle* di Čechov, tre come le sorelle Malfenti, senza contare la quarta, Anna, ancora troppo piccola per poter entrare appieno nelle dinamiche delle rivalità famigliari.

Uno dei momenti più intensi del film è il violento litigio verbale tra Ada e Alberta: la sera della prova generale alla presenza dell'intera famiglia Malfenti e dello stesso Zeno, tutti si complimentano con Ada, tranne Alberta

³ A. LEVANTESI, *Le parole di mio padre di Francesca Comencini. Ma Svevo è un'altra cosa. Impossibile ogni riferimento a Svevo*, in «La Stampa», 20 maggio 2001. Sul film, in particolare, sono stati pubblicati due saggi esaustivi, rispettivamente di C. MARIANI (*Da La coscienza di Zeno a Le parole di mio padre di Francesca Comencini: dal testo letterario al testo filmico*, La Mandragora, Imola 2012), e di T.E. PETERSON (*“Quando si ama qualcuno lo si ama per qualcun altro”: Francesca Comencini's retelling of Svevo's Zeno*, 2017, <https://doi.org/10.5070/C371030743>).

⁴ Dalle risposte di Francesca Comencini alle domande postele dalla sottoscritta, inviatemi tramite mail il giorno 9 maggio 2022. Ringrazio sentitamente la Signora Comencini per la gentilezza e il tempo dedicatomi.

⁵ M. PROUST, *Il piacere della lettura*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 42.

⁶ Dalle risposte di Francesca Comencini alle domande postele dalla sottoscritta.

⁷ *Ibidem*.

che l'accusa di essere falsa nella sua perfezione, e di agire sempre da attrice, soltanto per calcolo, allo scopo di schiacciare le sorelle. Per Alberta non c'è rapporto tra Ada e il suo personaggio, non c'è sincerità in quello che fa: nel teatro tutto è finto, ma mai falso⁸, poiché c'è netta differenza tra la finzione e la falsità, della quale Alberta accusa la sorella.

Ada, a sua volta, accusa Alberta di essere diventata un'estranea, di essere una fallita, e infine le due si allontanano a passo spedito, lasciando indietro Zeno e Augusta, spettatori inerti di una tragedia recitata per loro.

Segue la scena della riconciliazione, accompagnata dalla struggente colonna sonora di Ludovico Einaudi: le sorelle si abbracciano, dopo un monologo drammatico di Alberta, che si dichiara, svevianamente, inetta a vivere, e si chiede perché non si sia ancora ammazzata. Alberta sostiene di «pensare troppo» e di non essere «fatta per lavorare»; così Zeno è infarcito di teorie e non sa lavorare, tanto che, per volere testamentario del padre, dovrà rimanere sotto la tutela dell'Olivi, fino a quando non avrà mantenuto un lavoro per almeno un anno. Se Alberta afferma: «E ho dimenticato tutto; la vita vera, profonda va avanti e io dimentico tutto», Comencini mette in risalto nel film la frase pronunciata da Zeno, presente nel romanzo, «Ricordo tutto, ma non capisco (intendo) niente»⁹. La regista mi ha confermato di «adorare questa frase, ricordo tutto ma non capisco niente», considerandola «geniale», poiché «per capire bisogna forse distruggere il ricordo e vedere a quel punto cosa ne risorge»¹⁰. Alberta e Zeno sono interiormente in cammino: l'una non ricorda, ha dimenticato tutto, l'altro ricorda, ma non capisce. La «tintura madre» è in effetti frutto del processo di macerazione, di immersione prolungata dei ricordi nel solvente della memoria, che dà poi il liquido lenitivo finale.

Ada per il padre è «ambiziosa» e «perfetta», quella che più gli somiglia, mentre Alberta ha preso da lui «tutto quello che ha cercato di nascondere, le debolezze e i pensieri inquieti». Augusta, delle figlie, «è la più fragile e, soprattutto, molto timida». Ada ha però le sue fragilità, come si evince dalle parole dette a Zeno, in camera da letto:

ADA: Perché tocca sempre a me fare le cose perfette? Io voglio sbagliare. Io non so neanche come farlo questo spettacolo. Comincia con me, non capisco neanche quello che dico. [...] Io non so, io non so più... Io ci devo riuscire da sola, ma voglio che tu guardi me o allora non mi guardare proprio [...]. E poi alla fine in realtà preferisco sbagliare. Almeno mi sentirò viva. Perché così mi faccio schifo.

⁸ G. PROIETTI, *Il vero, il falso e il finto*: cfr. https://www.larecherche.it/testo.asp?Id=3242&Tabella=Proposta_Poesia.

⁹ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in P. SARZANA (a cura di), *Romanzi*, Mondadori, Milano 1985, p. 679.

¹⁰ Dalle risposte di Francesca Comencini alle domande postele dalla sottoscritta.

È evidente che l'interlocutore delle parole di Ada è solo in apparenza Zeno; esse sono indirizzate a chi la costringe a una perfezione che la rende falsa. Ada, come Zeno e Alberta, dai quali non è poi così distante, prova quella sensazione del ricordare (le battute dello spettacolo), ma di non capire: non capisce appieno il testo recitato, perché in fondo non ha capito se stessa. Ada, a letto con Zeno, si copre il viso tramite le mani con lo stesso smalto sulle dita di Alberta, che compie, più avanti nel film, il medesimo gesto sempre di fronte al giovane. Zeno riconosce Alberta dal suo profumo: c'è qui un gioco di specchi, di ricerca di un volto attraverso lo sguardo di un altro. Anna, invece, è anagraficamente ancora fuori dal gioco delle parti. La più piccola delle sorelle Malfenti ha il dono della chiaroveggenza (risponde al commento solo pensato di Zeno circa il golfino di Augusta e, come nel romanzo, attribuisce al personaggio sveviano l'epiteto di «pazzo»¹¹). Comencini immagina una festa di compleanno in maschera, cui Anna invita Zeno a partecipare vestito da pagliaccio. Anna e le sue amichette, tutte somiglianti per fisionomia alla bambina, hanno il volto dipinto. Zeno si presenta non mascherato e, poco dopo, fugge via, alienato da una situazione che si configura quasi come proiezione del suo inconscio, in piena linea con lo spirito del romanzo.

Zeno ha imparato il russo per amore del teatro, per poter leggere i testi nell'originale, pertanto Ada gli chiede aiuto, poiché, secondo lei, nella sceneggiatura, stanno usando una «traduzione sbagliata». Fatto e finzione, ricerca dell'originale, interpretazione del dato reale attraverso i filtri dell'arte, sono il tratto costitutivo de *Le parole di mio padre*, tanto che le parole paterne non sono solo quelle del padre di Zeno, cui l'uomo concedeva lunghi silenzi, o quelle di Giovanni Malfenti, che si sente a disagio con le figlie senza la presenza della moglie. Le parole del padre sono anche quelle salvifiche, «di soccorso», del padre della regista¹². Il film è costruito su una rete di rimandi interiori, tra realtà e finzione, e si dipana sempre su doppi livelli: la regista si confronta con i suoi totem reali e letterari, con suo padre, Luigi Comencini, che è allo stesso tempo uno dei padri del cinema italiano, e con i suoi «numi tutelari», Svevo stesso e Čechov¹³. La «chiave del film» è «la figura paterna sia nella sua realtà», «sia nel suo statuto di totem, cioè di qualcosa che è dentro di noi, come un luogo, che è il luogo del padre, dei padri», «come luogo dell'anima, una specie di tempio sacro»¹⁴.

¹¹ I. SVEVO, *La coscienza di Zeno* cit., p. 729.

¹² Dall'intervista esclusiva a Francesca Comencini inclusa nel DVD del film.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Zeno, quando viene invitato per la prima volta in casa Malfenti, trova nel salotto tutte e quattro le sorelle, Ada, appena rientrata dalle prove in teatro, Augusta, della quale il giovane nota l'abbigliamento trasandato, Alberta, con i capelli bagnati alla ricerca del phon, e la piccola Anna, che sa a memoria tutta la parte di Ada, di cui recita l'incipit (ripetuto sempre da Ada tre volte nel corso del film): «Oggi è un anno che nostro padre è morto. Questo stesso giorno, il 5 maggio»¹⁵. La regista è abile nel proporci una scena in cui si mescolano eventi già esperiti (e sovrapponibili) nella realtà, cinematografica e letteraria, la morte del padre di Zeno e delle tre sorelle cechoviane, e l'ineludibile futuro, la morte del padre delle sorelle Malfenti, che, attraverso la recita della battuta, sembrano già celebrarne il ricordo. «Ricordo» è parola chiave anche nel testo di Čechov: Irina ha già dimenticato il lutto e indossa l'abito bianco, mentre Olga ricorda con ostinazione.

Alberta, cui vengono affidate le parole centrali del film: «Quando si ama qualcuno è sempre per qualcun altro», confessa a Zeno di «aver bruciato tutte le foto che ha fatto»¹⁶.

È rilevante che Alberta racconti a Zeno di aver iniziato a fotografare stanze di albergo, non-luoghi, asettici e spersonalizzati, per poi cominciare a fotografare le persone. Distrugge la sua arte, perché non vuole «essere ambiziosa» (come Ada) o, inconsciamente, distrugge la rappresentazione della realtà di quelle foto, in cui non si riconosce, tranne l'unico scatto che, invece, ha cristallizzato l'espressione autentica della sua vita interiore. La distruzione delle foto, che per definizione fissano ricordi, rientra forse in quel processo spieगतoci da Comencini, in rapporto alla frase sveviana «ricordo tutto ma non capisco niente»: «per capire bisogna distruggere il ricordo e vedere a quel punto cosa ne risorge», o cosa ne rimane; infatti, tra tutte le foto, solo una è superstita, quella che raffigura teneramente un abbraccio tra padre e figlia. Per Comencini «c'è una parte di ricerca su noi stessi che sta in fondo al nostro sguardo sugli altri. Come se si interrogasse sempre con lo sguardo l'altro da sé per capire qualcosa di sé, e questo è sicuramente quello che» lei – rimarca Comencini – «ha fatto con questi due capitoli del meraviglioso libro di Svevo»¹⁷.

¹⁵ Per inciso, – com'è noto – il 5 maggio (1821) è il giorno della morte di Napoleone, e anche nella *Coscienza di Zeno* troviamo la data del 5 maggio sul biglietto che accompagna i fiori fatti recapitare da Zeno alla signora Malfenti, a suggello di due momenti per Zeno ugualmente epocali, la morte dell'imperatore e quella del suo amore per Ada (in I. SVEVO, *La coscienza di Zeno* cit., p. 748).

¹⁶ L'intero dialogo tra Zeno e Alberta seduti al tavolo di un locale romano (Comencini ambienta il film a Roma e non a Trieste, una Roma notturna e a tratti onirica) è visibile su youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=9DKmbjc00tU>. Sottolineiamo che è qui Alberta a fumare nervosamente la sigaretta, di cui, nel romanzo, – come è noto – invano tenta invece di liberarsi Zeno.

¹⁷ Dalle risposte di Francesca Comencini alle domande postele dalla sottoscritta.

La fotografia, «passione» che la regista «condivide» con Alberta¹⁸, mostra una porzione della realtà fissata in un istante, afferrato dalla soggettività dell'occhio di chi scatta l'immagine. Come afferma Roland Barthes, essa «non restituisce ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma attesta che ciò che vedo è effettivamente stato» e questo crea uno «stupore inesauribile»; la fotografia è «l'immagine viva di una cosa morta», che «riporta alla coscienza amorosa e spaventosa la lettera stessa del Tempo»¹⁹.

Significativamente, la ragazza dice a Zeno di essere stata al cinema da sola, in quanto «era molto agitata», attribuendo tra le righe una funzione catartica al cinema, altra modalità di reinterpretazione del reale, che, però, ha un rapporto diverso, rispetto alla fotografia, con la finzione: le immagini filmiche sono in movimento, non fisse, per cui danno un effetto di presenza, e non rinviando obbligatoriamente all'atto reale della sua produzione, come quello da parte del fotografo o della macchina fotografica, perciò permettono la costruzione di un «enunciatore fittizio»²⁰.

Alberta, nel film, è inoltre pittrice e pure i quadri sono espressione parziale e soggettiva della realtà. Giovanni Malfenti, nella trasposizione filmica, si occupa di arte da uomo d'affari: di fronte a un dipinto di Alberta, con le «case storte», si domanda «se mai *sarebbe* riuscito a venderlo a qualcuno», ferendo i sentimenti della figlia. La scena si ispira alle pagine del *Vegliardo*, dedicate al rapporto tra Zeno e il figlio Alfio²¹. Gli occhi di Alfio «domandavano aiuto e appoggio»²², come quelli degli efficacissimi primi piani della giovane. Circa la ripresa di questa tessera sveviana, Comencini rimarca l'importanza, paradossalmente, delle storture, della «stramberia», del dubbio:

Sì, giusto, la scena è ispirata al romanzo di Svevo *Il vegliardo*; mi ha sempre fatto un po' sorridere e un po' soffrire questa cosa delle case storte: per il figlio il loro essere storte è la loro ragione di essere, la loro principale qualità e fonte di bellezza e il padre dice che sono belle ma storte... tragedia! A me piace dire, continuamente, mentre lavoro, che le cose devono sempre essere un po' storte, è una mia fissazione. Ho appena girato una serie²³ dove abbiamo costruito un'intera cittadina in un cratere e ogni casa è un po' storta, tanto che sono state fatte delle magliette per l'art *département* con scritto «STRAMB», che in rumeno significa STORTO, tanto

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980, 2003², p. 80, p. 119.

²⁰ Cfr. R. ODIN, *Della finzione*, Vita & Pensiero, Milano 2004, p. 234.

²¹ I. SVEVO, *Il Vegliardo*, a cura di G. Langella, Vita & Pensiero, Milano 1995, pp. 70-91.

²² Ivi, p. 71.

²³ *Django* (2022), regia di Francesca Comencini.

spesso questa parola è stata ripetuta! Bella poi la assonanza di strambo con strambo, che è un altro senso di storto²⁴.

Proprio l'aggettivo «strambo» è stato associato a Zeno da Giuseppe Langella²⁵, da intendersi come qualità che porta al movimento e a un approccio critico verso il reale. Non a caso Comencini pone a suggello del film una frase di Svevo, che eleva a sistema il dubbio e che «è diventata parte del lessico familiare della regista»: «Chissà se l'amo? È un dubbio che mi accompagnerà tutta la vita, ma forse l'amore, accompagnato da cotanto dubbio, è il vero amore»²⁶.

Nella costruzione del personaggio assai riuscito di Alberta vi è la contaminazione di diversi elementi sveviani. L'Alberta di Comencini tenta il suicidio, come, però con successo, Alfonso Nitti; mentre la lotta dove «devi ammazzare o farti ammazzare» cui è costretta Alberta nella sua famiglia richiama gli scritti del primo Svevo, da *Una lotta* a *Una vita*. Con Alfonso ed Emilio Brentani lo Zeno del film ha molto in comune, per esempio la cultura che però non trova agganci nella vita reale, la timidezza e il senso di inadeguatezza.

Il dipanarsi nel film di un doppio livello si coglie anche nei primi piani, dei volti e delle mani, in certi scorci degli interni o degli esterni, che paiono quadri. Tutte le sorelle Malfenti, nell'immaginario di Comencini, sono, a loro modo, artiste, la cui arte rappresenta tratti delle rispettive personalità: Ada attrice, Alberta fotografa e pittrice, Agusta ceramista (che ha la qualità della pazienza), Anna "magara" *in nuce*. Zeno, traduttore e scrittore di un diario personale, consiglia a Giovanni di regalare ad Augusta un quadro, raffigurante un volto di donna, che egli avrebbe voluto per sé, ma che sacrifica volentieri sull'altare dei Malfenti, cui desidera ad ogni costo appartenere, poiché preferisce le ambiguità e i conflitti di una famiglia alla sua solitudine. Questo e i dipinti presenti nella galleria d'arte di Malfenti sono, nella realtà, opera di Lorenzo Cardi, che, secondo Comencini, «si richiamano moltissimo al classico, hanno l'eco di una nostalgia, quadri di padri tutelari della pittura, che oggi non si possono più avere»²⁷. Una nostalgia, etimologicamente il "dolore del ritorno", che riconsegna il ricordo, filtrato dalla memoria, custode di fatti, mediati spesso dallo scatto

²⁴ Dalle risposte di Francesca Comencini alle domande postele dalla sottoscritta.

²⁵ Cfr. G. LANGELLA, Presentazione in diretta streaming, il 9 dicembre 2020, degli Atti del Seminario MOD su *Genealogia e morfologia del personaggio strambo*, a cura di E. Ajello, in «Sinestesia», XIX (2020). Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=t7ER7UxBExU>.

²⁶ Dalle risposte di Francesca Comencini alle domande postele dalla sottoscritta. Cfr. I SVEVO, *La coscienza di Zeno* cit., p. 798.

²⁷ Dall'intervista esclusiva a Francesca Comencini inclusa nel DVD del film.

di una fotografia, da un dipinto, da una pellicola cinematografica o dai capitoli di un libro.

Dopo averli compiuti, – afferma Comencini – i suoi film «volano via, non *le* appartengono più»²⁸. Arrivano allo spettatore, che, quando, a sua volta, ne riceverà un forte impatto empatico²⁹, vi inserirà la sua porzione mancante, senza però trasformarli in qualcosa di fittizio: se si ama molto un libro, un film o un dipinto, è perché, in fondo, esso rappresenta una parte reale di noi stessi, anche o proprio mediante il *surplus* che la nostra Storia vi vorrà aggiungere.

²⁸ Dalle risposte di Francesca Comencini alle domande postele dalla sottoscritta.

²⁹ Riguardo ai concetti di empatia e di identificazione nell'ambito della finzione, cfr. F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021, cap. V: *Persona, personaggio*, pp. 433-462.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di giugno 2024