

# AURA

RIVISTA DI LETTERATURA  
E STORIA DELLE IDEE

NUOVA SERIE • ANNO V

2 | 2024





# AURA

RIVISTA DI LETTERATURA  
E STORIA DELLE IDEE

NUOVA SERIE • ANNO V

2 | 2024



AURA  
RIVISTA DI LETTERATURA E STORIA DELLE IDEE

Chi è guardato o si crede guardato leva lo sguardo.  
Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere  
significa accorgersi della sua capacità di rispondere con lo sguardo.

(W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*)

DIRETTORE

FRANCESCO DE CRISTOFARO (Università di Napoli Federico II)

VICEDIRETTORE

ELISABETTA ABIGNENTE (Università di Napoli Federico II)

COMITATO SCIENTIFICO

GIORGIO BUSI RIZZI (Universiteit Gent), LAURA CANNAVACCIUOLO (Università di Napoli L'Orientale),  
MARGHERITA DE BLASI (Università di Napoli L'Orientale), EMILIA DI ROCCO (Università di Roma La  
Sapienza), GIUSEPPE EPISCOPO (Università di Roma Tre), CLAUDIO GIGANTE (Université Libre de Bruxelles),  
CARLOTTA MAZZONCINI (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), FEDERICA G. PEDRIALI (University of  
Edinburgh), ANTONIO PERRONE (Università di Napoli Federico II), VALENTINA STURLI (Università di Chieti-  
Pescara G. d'Annunzio)

COMITATO EDITORIALE

MARCO BORRELLI (Università di Napoli L'Orientale), GIANLUCA DELLA CORTE (Università di Siena –  
Université Libre de Bruxelles), NICOLA DE ROSA (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), IMMACOLATA  
IACCARINO (Università della Svizzera Italiana, Lugano), MARIAROSA LODDO (Università del Piemonte Orientale  
A. Avogadro), MIRIAM ORFITELLI (Università di Salerno), CAMILLA RUSSO (Università di Napoli Federico II),  
ALBERTO SCIALÒ (Università di Napoli L'Orientale), CHIARA SIMONE (Univerzita Karlova, Praha)

I contributi delle sezioni *Varia* e *Quaderni dell'Osservatorio sul romanzo contemporaneo* sono soggetti a una doppia revisione cieca. L'elenco dei revisori è disponibile all'indirizzo <https://www.aurarivista.it/revisori>. Si ringraziano le studiose e gli studiosi resisi disponibili a referare gli articoli in forma anonima.

La rivista è indicizzata in:



*Tutti i diritti sono riservati*

© 2025 Editoriale Scientifica s.r.l.

Via San Biagio dei Librai 39

Palazzo Marigliano

80138 Napoli

[www.aurarivista.it](http://www.aurarivista.it)

[www.editorialescientifica.it](http://www.editorialescientifica.it)

ISSN (STAMPA) 3035-1944

E-ISSN (ONLINE) 2723-9527

Registrazione presso il Tribunale di Napoli n. 23 del 16 settembre 2024

## INDICE

### VARIA

RICCARDO ANTONANGELI <i>L'eternità in una goccia d'acqua. Il tempo magico di negromanti e narratori: dalla novellistica medievale a Borges</i>	3
SARA MATINO <i>Il marxismo 'rilanciato': Jameson e Fortini in dialogo</i>	17
CARLO MARMOREO <i>In limine. Il caso Moro, la Storia, l'immaginario</i>	27
SOFIE BARTHELS <i>Incitare l'Italia preunitaria all'insurrezione. Le strategie di Giuseppe Ricciardi per aggirare la censura (1832-1861)</i>	41
MARCO BORRELLI <i>Per un Risorgimento giacobino. Le esperienze di Filippo Buonarroti e Carlo Tenca</i>	53
ERIKA KAPPLER <i>Nelle fauci di Crono. Un'odissea odontoiatrica di radici e subcoscienza</i>	65
FEDERICO CARRERA <i>Milo De Angelis e Lucrezio in tre tempi</i>	75
LAURA FONTE <i>La narrazione tra individuo e collettività in Lotta di classe di Ascanio Celestini</i>	83
MARIO MARESCA <i>Rifare Manzoni per liberarsene: Gadda e La cognizione del dolore</i>	95
VLADUT BARBIERU <i>Alberto Moravia e le influenze gramsciane nella lettura critica de I promessi sposi</i>	107
GIULIA DE LANGE <i>L'istanza poetica nel romanzo e nel cinema del Novecento: tra Debenedetti e Pasolini</i>	119
MARGHERITA DE BLASI <i>Natura e scrittura ne Il sorriso di Caterina</i>	143

## INDICE

### QUADERNI DELL'OSSERVATORIO SUL ROMANZO CONTEMPORANEO

- NAJI AL OMLEH, NICOLA DE ROSA, GIUSEPPE EPISCOPO, ALBERTO SCIALÒ  
*Forma, ricezione, sociologia, mondo: alcuni quesiti aperti sulla morfologia del contemporaneo* 155

### CHOC

- NICOLA DE ROSA  
*Governamentalità del "valore": la lingua politica del riformismo nel settore dell'istruzione e della ricerca* 183

### RECENSIONI

- MARIA ENRICA FEDELE  
L. Braidà, B. Ouvry-Vial (a cura di), *Leggere in Europa. Testi, forme, pratiche (secoli XVIII-XXI)* 191
- GIULIA DE LANGE  
M. Gaudiosi, *Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi* 195

VARIA





RICCARDO ANTONANGELI

L'ETERNITÀ IN UNA GOCCIA D'ACQUA  
IL TEMPO MAGICO DI NEGROMANTI E NARRATORI:  
DALLA NOVELLISTICA MEDIEVALE A BORGES

Il tempo, cosa strana [...]
Sui volti cola, cola nello specchio,
e scorre nelle mie tempie.
Ed è tra te e me, e scorre ancora. Silente
Come una clessidra.

H. VON HOFFMANNSTHAL, *Il Cavaliere della Rosa*

La novella XXI del *Novellino*, raccolta che nella sua versione primitiva risale all'ultimo ventennio del XIII secolo, rappresenta uno dei primissimi esempi di racconto fantastico della letteratura europea. È la prima volta che, in una lingua volgare, si cerca di rappresentare attraverso la rigida causalità e l'ordito teleologico della trama narrativa, la negazione di quello stesso ordine causale e progressivo. E così, la fuga obbligatoriamente frazionata dell'intreccio s'arresta, la fine rimane posticipata *ad infinitum*, e l'eroe e il lettore del racconto vivono insieme l'esperienza extratemporale dell'eternità. Il movimento dinamico del tempo rivela il modello da cui deriva: l'acronia e l'atemporalità divine. L'arte della narrazione mostra, forse, una delle sue qualità più ataviche ed essenziali; quella di giocare con il tempo, esibendo la sua natura malleabile ed elastica di illusione tutta terrena e mentale.

In due brevissimi quanto illuminanti contributi di Alberto del Monte<sup>1</sup> e di Cesare Segre<sup>2</sup>, il racconto è isolato quale capostipite del motivo narrativo del 'tempo fallace', o illusorio, e i due filologi ne seguono la traccia nella storia della novellistica europea, principalmente in un esempio del *Conde Lucanor* di Juan Manuel e in una novella del *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato. Segre è il solo, però, ad avventurarsi più oltre, fino ad Ariosto e Borges. A guidarlo in questa impresa di 'spigolatura' filologica è un dettaglio/mitema in apparenza marginale: l'operazione del lavaggio delle mani, posto a cornice del viaggio nel tempo. Gli appunti che seguono vorrebbero servire da ideale prosecuzione di questi due lavori.

La novella XXI prende avvio alla corte di Federico II. Un giorno, tra i signori giunti per mostrare all'imperatore i loro talenti e in cambio ricevere doni, si presentano anche tre negromanti. Federico, che nel frattempo «facea dare l'acqua»<sup>3</sup> per lavarsi le mani in vista del pranzo, gli chiede un saggio della loro arte e subito, lanciato un incantesimo, i tre riescono a perturbare il tempo scatenando una terribile e burrascosa grandinata. Sconvolto, l'imperatore gli chiede

<sup>1</sup> A. DEL MONTE, *La novella del tempo fallace*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, 1954, pp. 448-452.

<sup>2</sup> C. SEGRE, *Negromanzia e ingratitudine (Juan Manuel, il Novellino, Ludovico Ariosto)*, in *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille Professeur à l'Université de Liège*, vol. II, *Philologie médiévale*, Gembloux, Duculot, 1964, pp. 653-658.

<sup>3</sup> *Il Novellino*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. III, *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 817.

prima di far tornare il sereno e poi quale dono vogliono come ricompensa. I tre chiedono a Federico che il conte di san Bonifazio possa venire in loro soccorso contro un temibile nemico che minaccia il regno. Permesso accordato e il conte parte con loro, sconfigge tre volte il nemico sul campo, conquista la terra, si sposa, ha figli e «dopo molto tempo» vince la signoria. Lasciato in questa meravigliosa condizione per «grandissimo tempo», il conte è ormai «vecchio»<sup>4</sup>, i negromanti riappaiono e gli chiedono di tornare alla corte dell'Imperatore. Nonostante le sue rimostranze – molti sovrani saranno ormai succeduti a Federico, anche i cortigiani saranno ora tutti nuovi – i negromanti lo convincono e arrivati a corte ritrovano l'imperatore e tutti i suoi baroni d'un tempo «ch'ancor si dava l'acqua»<sup>5</sup>, proprio come allora, al momento della partenza. Divertito dal secondo incantesimo dei negromanti, Federico fa raccontare al conte la sua storia una prima e una seconda volta: «I' ho poi moglie; e figliuoli c'hanno quarant'anni. Tre battaglie di campo ho poi fatte; il mondo è tutto rivolto: come va questo fatto?»<sup>6</sup>.

I dettagli numerici, quarant'anni e tre battaglie condensati in un punto, non quadrano e la sorpresa del conte è solo accennata dalla domanda finale cui nessuno sa dare altra risposta se non quella di raccontare nuovamente il resoconto miracoloso.

Se all'inizio avevano perturbato il tempo inteso nella sua accezione meteorologica, il viaggio del conte perturba la durata, dando al conte l'illusione di aver vissuto una vita intera, quarant'anni, quando in realtà non è passato neanche un istante. I negromanti dominano non solo i mutamenti del cielo ma anche il corso degli astri e, come gli angeli, hanno il potere di contrarre ed estendere a piacimento il destino degli uomini. È attraverso i corpi celesti, infatti, che il volere divino s'imprime sul mondo sublunare, dispiegando nel tempo ciò che si è *già e non ancora* compiuto nel presente eternizzato di Dio<sup>7</sup>. La volta celeste è il libro su cui gli angeli trascrivono la storia dell'universo, traducendo la fulminea intuizione dell'eternità in serie di prima e dopo, causa ed effetto, perché non hanno «vedere interciso / da novo obietto»<sup>8</sup>. Posizionati sull'orizzonte tra tempo e senza tempo la loro prospettiva non è deformata da novità o ricordi, dalla logica della successione.

I negromanti, dominando gli astri, diventano padroni del racconto, narratori intradiegetici in cui l'anonimo compilatore della novella vede il riflesso d'ogni narratore. Lo stesso conte, alla fine, da abile condottiero si trasforma in cantore di successo, trasformando il resto della novella in cornice e la storia del viaggio fantastico in racconto incastonato in un altro racconto. Il tempo soggettivo costretto entro i termini di quello oggettivo. Come suggerisce Alberto Varvaro a proposito del rapporto tra le due parallele, eppure sfasate, temporalità di cornice e racconto:

Questo complesso intarsio finisce per annullare la distinzione a noi consueta tra narratore e narrato, in quanto il narrato si trasforma di continuo in narratore e poi ritorna narrato, in un interminabile gioco di scatole cinesi. D'altro canto, diventa scarsamente significativa la stessa struttura lineare del racconto: ogni storia ha il suo tempo narrativo e la

<sup>4</sup> Ivi, p. 818.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Si veda T. GREGORY, *Le Temps chrétien de la fin de l'Antiquité au Moyen-Age. III<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, in «Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique», 604, 1984, pp. 557-553; ora in ID., *Temps astrologique et temps chrétien*, in *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 330-331.

<sup>8</sup> DANTE, *Paradiso*, XXIX 79-80, in ID., *Divina commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, vol. III, p. 807.

pluralità e sfasatura reciproca dei tempi finisce con l'annullare il loro valore in una sorta di a-cronia narrativa<sup>9</sup>.

Chi è il vero autore del breve apologo? Il compilatore del *Novellino* che, con finezza narrativa, accelera il ritmo della trama proprio quando la sua durata è rallentata e la dilata quando si tratta di descrivere brevi attimi? Oppure quella che il lettore ha appena letto è solo una delle versioni del conte, l'ennesima, e *fabula* e *sjuzhet* si riavvolgerebbero, così, uno sull'altro in un moto circolare che ritarda indefinitamente la conclusione, ad imitazione della compresenza in un punto di passato, presente e futuro?

È grazie al personaggio del negromante che l'eternità entra nella narrativa occidentale, liberando potenzialità finora insondate della prosa. Tramite questo personaggio penetra nell'Occidente cristiano un nuovo modo di concepire in termini narrativi la relazione tra tempo ed eternità, finitudine ed infinito, divenire ed essere. La porta d'accesso è Al-Andalus dove, durante la 'rinascita' del XIII secolo, si traducono dall'arabo e dall'ebraico in castigliano, in latino e poi via via nei vari volgari pressoché simultaneamente il *corpus* aristotelico fortemente neoplatonizzato, trattati d'astronomia, astrologia, alchimia, e le raccolte di racconti che saranno all'origine di tutta la novellistica europea: il *Calila e Dimna*, il *Sendebâr*, e *Barlaam e Josaphat*<sup>10</sup>.

È, forse, proprio Alfonso X "El Sabio", il grande protagonista di questo incontro di culture, il primo ad usare il mitema dell'atto di lavarsi le mani. Nella *cantiga* CIII, infatti, un monaco chiede alla vergine di mostrargli la beatitudine che avrebbe atteso gli eletti in Paradiso. Chiede che questo avvenga ora, in vita, prima della morte. Si reca a pregare nel solito giardino e vi trova una fonte che mai aveva veduto prima. Si lava, con cura, le mani nell'acqua chiarissima, e la vergine gli fa ascoltare il canto di un'uccelletta per un periodo che a lui sembra brevissimo. Quando torna in monastero, però, scopre nel terrore generale, come il conte del *Novellino*, che in realtà sono trascorsi trecento anni e che l'abate, il priore, i frati che aveva salutato la mattina ora non ci sono più:

Entrara; mais aquel dia fez que hũa font' achou  
Mui crara e mui fremosa, e cab' ela s'assentou.

<sup>9</sup> A. VARVARO, *Fonti di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente*, in «Annali. Sezione romanza», XXVII, 1, 1985, p. 61. La pratica di incastonare racconti entro una cornice narrativa per fini didattici è novità di provenienza orientale. Si veda anche M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica. Modelli orientali e tradizione medievale*, in «Filologia e critica», 13, 1988, p. 12.

<sup>10</sup> Si veda M. MENÉNDEZ PELAYO, *El Apólogo y el cuento oriental. Su Transmision a los pueblos de Occidente y especialmente a España. El cuento y la novela entre los árabes y judíos españoles*, in ID., *Orígenes de la novela*, Madrid-Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Aldus, 1962, vol. I, pp. 27-114. Il *Calila e Dimna* deriva da un testo indiano del VI secolo, conosciuto come *Le favole di Bidpai*, e poi da una traduzione araba dell'VIII. Le prime versioni ebraiche risalgono al XII secolo, mentre la traduzione in castigliano è del 1251. Due anni più tardi, nel 1253, per volere dell'infante don Fabrique, fratello di Alfonso X, viene tradotto in castigliano il *Sendebâr*, con il titolo *Libro de los engannos et los asayamientos de las mugeres* (che si diffonderà per tutto l'Occidente come *Historia septem sapientum Romae*). *Barlaam e Josaphat*, attribuita a lungo a Giovanni Damasceno, riportata sia da Vincenzo di Beauvais nello *Speculum historiale* che da Jacopo da Varagine nella *Legenda aurea*, è una trasformazione cristiana della vita di Buddha. La storia dall'India viene tradotta prima in siriano, poi in persiano e infine in greco. Prima della traduzione castigliana di queste tre raccolte, i loro elementi orientali e vari apologhi, anche tratti dalle *Gesta romanorum*, si ritrovano nella fondamentale *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso, ebreo convertitosi al cristianesimo e battezzato a Huesca nel 1106.

E pois lavou mui ben sas mãos, diss': «Ai, virgen, que  
será

[...]

Atan gran sabor avia daquel cant' e daquel lais,  
que grandes trezentos anos. Estevo assi, ou mays,  
cuidando que non estevera senon pouco [...]¹¹.

Trattandosi di un testo poetico, il gesto non è usato per dare misura narrativa all'incommensurabilità del tempo divino e né funge da cornice al rapimento mistico del monaco. È un dettaglio, però, che Alfonso aggiunge rispetto all'esempio contenuto in un testo dell'XI secolo, redatto presso il monastero benedettino di Afflighem<sup>12</sup>. Il monaco chiede alla vergine di compiere un vero e proprio miracolo di «anticipazione temporale»<sup>13</sup> per liberarsi dalla rigida disciplina che regola i ritmi di lavoro e preghiera della vita conventuale e proiettarsi nell'estasi tutta individuale del tempo mistico:

La favola del monaco medievale nasce cioè come esempio (esempio sermonale, da usarsi nelle prediche sacerdotali) di una meditazione sul tempo e sulla contrapposizione fra i concetti di eternità e di tempo (tempo creato, tempo generato, tempo con un inizio e forse con una fine) che informa tutta la storia dell'umanità<sup>14</sup>.

Ulteriore conferma della provenienza orientale del motivo del tempo illusorio è l'esempio XI del *Conde Lucanor* di Juan Manuel (1330-1335). La storia fantastica del conte di san Bonifazio si ripete in quella del vicario di Santiago, e anche qui l'esperienza del senza tempo, e la sua efficace resa in forma narrativa, è realizzabile grazie al sapere scientifico di un negromante. In questo caso, com'è noto, l'esempio è esplicitamente inserito in una triplice cornice generale, come parte dell'insegnamento che Patronio impartisce al conte Lucanor, sul modello, oltre che delle raccolte di racconti orientali citati sopra, della *Disciplina clericalis* di Pietro Alfonso<sup>15</sup>. Il motivo del tempo distorto è, questa volta, utilizzato a supporto del più diffuso tema dell'ingratitudine di chi, dopo aver fatto brillante carriera, si dimentica di chi l'aveva resa possibile.

Il vicario di Santiago desidera imparare l'arte della negromanzia e si reca a Toledo per apprenderla direttamente da don Illán, gran maestro di quella scienza. Il sapiente lo accoglie in casa e, dopo aver avvertito la domestica di non mettere le pernici sul fuoco prima di un suo cenno, guida il vicario nella sua biblioteca, giù per i meandri di un sotterraneo accessibile da una botola nella sua camera:

<sup>11</sup> ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, CIII, in *Miracoli della Vergine. Testi volgari medievali*, a cura di C. Beretta, introduzione di C. Segre, testo a fronte, Torino, Einaudi, 1999, pp. 832-833; trad. it.: «Era entrato; ma quel giorno gli fece trovare una fonte limpidissima e bella, sulla cui sponda egli si sedette. Dopo essersi lavato con cura le mani, disse: "Ahi, vergine, che accadrà? [...]" Era tanto estasiato dal dolce suono di quel canto, che rimase così per trecento anni abbondanti, o più, credendo di rimanervi solo un poco».

<sup>12</sup> Si veda L. STEGAGNO PICCHIO, *Tempo del mistico e tempo del convento. Una cantiga di Alfonso X*, in «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 226-246.

<sup>13</sup> Ivi, p. 240.

<sup>14</sup> Ivi, p. 235.

<sup>15</sup> Si vedano a proposito A. VARVARO, *La Cornice del Conde Lucanor*, in «Studi di Letteratura spagnola», I, 1964, pp. 187-195; E. CALDERA, *Retorica, narrativa e didattica nel Conde Lucanor*, in «Miscellanea di studi ispanici», 14, 1966-1967, pp. 5-120.

Llamo a una mançeba de su casa et dixol que touiesse perdizes para que çenassen essa noche, mas que non las pusiesen a assar fasta que el gelo mandasse. [...] et entraron entramos por una escalera de piedra muy bien labrada et fueron descendiendo por ella muy gran pieça, en guisa que paresçia que estaban tan vaxos que pasaba el rio de Tajo por çima dellos<sup>16</sup>.

Qui, in questo spazio da romanzo gotico *ante litteram*, proprio mentre si stanno per mettere a studiare, vengono raggiunti da due messi che gli consegnano una lettera in cui lo zio arcivescovo gli comunica di essere gravemente infermo. Passano «tres o quatro dias»<sup>17</sup> e arrivano altri messaggeri con la notizia della morte dell'arcivescovo e che proprio lui sarebbe stato eletto come successore. In capo «de siete o de ocho dias»<sup>18</sup> due scudieri gli portano prova dell'avvenuta elezione e solo a questo punto don Illán chiede al suo discepolo di concedere il vicariato di Santiago a suo figlio. La richiesta viene rifiutata perché il vicario, ora arcivescovo, deve acconsentire alle preghiere di un suo fratello che gli chiedeva per lui l'arcivescovato. Propone, comunque, a don Illán di recarsi con lui a Santiago promettendogli una futura ricompensa. A Santiago, dopo «un tiempo»<sup>19</sup>, i due sono raggiunti da inviati del Papa con i documenti che lo dichiarano vescovo di Tolosa e gli concedono il diritto di nominare suo successore chi volesse. Don Illán chiede l'arcivescovato per suo figlio ma, anche questa volta, la nomina deve ricadere su suo zio paterno e la ricompensa per don Illán viene nuovamente posticipata a data da destinarsi. I due partono per Tolosa e dopo «fasta dos años»<sup>20</sup> il Papa nomina il vescovo cardinale. Don Illán prova a reclamare anche questa carica per il figlio ma lo schema si ripete. Il vescovado è destinato a suo zio materno e don Illán viene invitato a seguirlo ad Avignone perché lì ci sarà sicuramente la possibilità di beneficiarlo in qualche modo. Passa «muy gran tiempo»<sup>21</sup> – durante il quale don Illán ricorda quotidianamente al cardinale la sua promessa salvo ricevere sempre nuove scuse in cambio – il Papa muore e il cardinale viene eletto al suo posto. Don Illán è sicuro che ora il Papa non potrà avere più scuse per evitare di accontentarlo e invece la storia si ripete. Il nuovo Papa non solo lo caccia dalla curia ma gli nega anche i viveri per il viaggio di ritorno e minaccia di imprigionarlo perché eretico e mago. Ecco che don Illán fa svanire l'incantesimo e i due si ritrovano faccia a faccia nella biblioteca sotterranea e, visto che il Papa non gli aveva donato da mangiare, avverte la domestica di mettere le pernici sul fuoco: «se avria de tornar a las perdizes que mandara assar aquella noche, et llamo a la muger et dixol que assasse las perdizes»<sup>22</sup>. Il Papa, resosi conto di quanto accaduto, non riesce a parlare per la vergogna e il maestro lo invita ad andarsene in pace, tenendosi le pernici per sé.

<sup>16</sup> J. MANUEL, *El Conde Lucanor*, Exemplo XI, in ID., *Obras completas*, a cura di J.M. Blecua, Madrid, Gredos, 1982, vol. II, p. 99; trad. it. DON J. MANUEL, *Le nouvelles del "Conde Lucanor"*, a cura di A. Ruffinato, S. Orlando, Milano, Bompiani, 1985, pp. 49-50: «Chiamò una sua domestica e le disse di procurare delle pernici per la cena di quella sera; ma non le mettesse al fuoco finché non glielo ordinasse. [...] Entrarono tutti e due da una scala di pietra ben costruita e discesero per quella un bel pezzo, a tal punto che sembrava che stessero tanto in profondità che il Tago passasse sulla loro testa».

<sup>17</sup> Ivi, p. 100; trad. it. p. 50: «Tre o quattro giorni».

<sup>18</sup> *Ibidem*; trad. it.: «A sette o otto giorni».

<sup>19</sup> *Ibidem*; trad. it.: «Un po' di tempo».

<sup>20</sup> Ivi, p. 101; trad. it. p. 51: «Circa due anni».

<sup>21</sup> *Ibidem*; trad. it.: «Molto tempo».

<sup>22</sup> Ivi, pp. 101-102; trad. it. p. 52: «Avrebbe dovuto tornare alle pernici che aveva ordinato quella sera, e chiamò la domestica e le disse di metterle al fuoco».

Rispetto alla novella dei tre negromanti e del conte, il racconto della miracolosa carriera ecclesiastica del vicario si fa più intricato e si arricchisce di una maggiore «tessitura psicologica»<sup>23</sup>. La trama è costruita quasi secondo un procedimento matematico e sillogistico: più la durata reale aumenta – da giorni ad anni – più il tempo del racconto si scorcia e accelera. Con il tempo crescono sia l'insistenza, e la costanza, di don Illán, che l'insofferenza obliosa del vicario. La vergogna ammutolita del Papa ridivenuto 'semplice' vicario è misura di quanto, in un istante, egli senta tutto insieme il peso dell'ingratitude accumulata negli anni precedenti. Il susseguirsi aritmetico degli eventi rivela la durata tutta interiore di una progressiva presa di coscienza. Il tempo si mostra come illusione, stato psicologico, emozione, sentimento, finzione e copia dell'eterna verità divina. L'incantesimo del negromante permette al vicario d'intuire la profonda frattura che separa il suo tempo individuale da quello universale, il tempo della vita da quello del mondo<sup>24</sup>. Il segno che marca in maniera inequivocabile l'incommensurabilità tra tempo oggettivo e durata soggettiva sono le due pernici che assumono, così, la stessa funzione narrativa che nella storia del conte e dei tre negromanti era assegnata al gesto di sciacquarsi le mani.

Come nel *Novellino* anche in questo esempio il negromante è il vero *alter ego* dell'autore della novella. È lui, infatti, a scrivere, tramite gli astri, il destino dell'allievo. La proiezione nel tempo illusorio di quel futuro possibile, gli permette di illustrare al vicario, in maniera più vivida ed efficace, la stessa lezione etica e morale che nella cornice Patronio impartisce al conte raccontandogli l'aneddoto e che, ad un livello ulteriore, Juan Manuel comunica al lettore. La narrazione, come un'arte magica, permette a un assunto etico paradigmatico valido in eterno, e quindi astorico, di mostrarsi attivo anche qui e ora, nell'infinita varietà del reale e nel divenire. L'esempio è, infatti, il segno di un determinato momento storico e i riferimenti alla realtà coeva sono precisi e numerosi. Sia a Toledo che Tolosa la negromanzia era pratica diffusa e, in quegli anni, la scienza aristotelica da cui derivava era stata condannata a Parigi (1210-1277) come eretica. Pare, inoltre, che la rapidissima carriera del vicario rispecchiasse quella altrettanto repentina di Gerbert de Aurillac, Papa Silvestro II. Quando era ancora un novizio benedettino, venne educato alle arti liberali dal conte di Barcellona e in matematica, aritmetica e musica dal vescovo di Vic, e contribuì a trasferire oltre i Pirenei quelle nuove informazioni ottenute grazie all'imponente opera di copiatura di testi originali greci, dei commenti in arabo ed ebraico che da Baghdad, Damasco e il Cairo erano giunti prima a Cordoba e poi a Siviglia, Valencia, Saragozza e Toledo. Qui si era formata una vera e propria 'scuola'. Tra i suoi membri vi furono Ibn Sā'id, Azarchel e Gerardo da Cremona, conosciuto anche come 'Gerardo da Toledo' e che li compose le celebri tavole astronomiche. Azarchel era un abile costruttore di orologi ad acqua al servizio del *qadi* di Toledo, mentre Gerardo, aveva tradotto, oltre al canone aristotelico e alle tavole astronomiche, l'*Almagesto* di Tolomeo, trattati arabi di astronomia, astrologia, medicina, magia, alchimia, geomanzia, algebra, ottica e divinazione. Avamposto e *trait d'union* tra Oriente musulmano e Occidente cristiano era il monastero benedettino di Santa Maria Ripoll, ai piedi dei Pirenei. E proprio in questo monastero è documentato l'uso di un orologio ad acqua e tra i vari testi di astronomia, matematica e geometria protagonisti di questo scambio culturale tra Ponente e Levante si trovano anche trattati sull'astrolabio, anch'esso antenato dell'orologio

<sup>23</sup> A. VARVARO, *La cornice del Conde Lucanor*, cit., p. 13.

<sup>24</sup> H. BLUMENBERG, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1996.

meccanico<sup>25</sup>. Insomma, anche se nell'esempio XI del *Conde Lucanor* la misurazione del tempo è affidata alla cottura di due pernici, la tecnologia applicata al calcolo matematico del tempo aveva ricevuto un impeto non indifferente e il dettaglio della durata spezzata del lavaggio delle mani potrebbe avere a che fare proprio con le clessidre e gli orologi ad acqua che scandivano il tempo liturgico della preghiera e degli uffici.

Inoltre, il breve apologo doveva essere inteso anche come tentativo politico di sottrarre alla Chiesa il potere che essa esercitava sul tempo nella forma di disciplina monastica e di ricatto escatologico, a favore di quei sapienti laici dominatori di astri che avevano scoperto quel nuovo modo di sentire e vivere la relazione tra tempo ed eternità che era giunto da Levante.

Trascorso circa mezzo secolo, ecco comparire un ulteriore discendente di questa marginale ma importante tradizione del motivo del tempo fittizio<sup>26</sup>. Nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato (1389) vi è, infatti, una novella che amplia notevolmente il portento e il miraggio temporale messi in atto sia dai tre negromanti che dal maestro di Toledo. Come nel *Novellino* non c'è traccia, invece, del tema dell'ingratitude.

La *Novella di Maestro Michele Scotto* viene raccontata per dimostrare la potenza delle illusioni diaboliche. Lo schema della storia è identico, con al posto dei tre negromanti Michele Scotto – astrologo, filosofo, alchimista alla corte di Federico II, primo ad introdurre nel 1230 le dottrine di Averroè, protagonista di numerose leggende relative alle sue pratiche di negromanzia e protagonista di alcune novelle dell'ultima giornata del *Decameron*<sup>27</sup> – e un compagno Caldeo. Fin da subito si nota una maggiore precisione nelle notazioni temporali. La festa e il banchetto voluti da Federico sono ormai iniziati da «circa uno mese»<sup>28</sup> e si era «già cominciato a dare l'acqua alle mani»<sup>29</sup> quando i due negromanti arrivano a corte, tramutano il cielo da sereno a tempesta e richiedono il soccorso di un barone, messer Ulfo, raccomandandosi di «essere presto, imperò che il tempo è corto a tanto fatto a quanto noi vi meniamo: sì che al presente ci viene essere in cammino senza punto d'indugio»<sup>30</sup>. Michele sembra adombrare, dunque, la durata istantanea del viaggio. Le contemporanee esplorazioni e viaggi per mare dovettero ispirare la minuziosa descrizione topografica della spedizione di Michele Scotto, del Caldeo e di Messer Ulfo che si fa molto più realistica: risalgono il Tirreno da Palermo e passano da Napoli, Gaeta, Roma, Populonia, il Giglio, l'Elba, Caprara e Gorgona, la Corsica e la Sardegna e poi via verso Occidente, le Baleari, Maiorca e Minorca fino a passare lo stretto di Gibilterra e dirigersi verso Sud, come l'Ulisse dantesco. Messer Ulfo è stato scelto non a caso perché sin dai primi scontri con i nemici si dimostra abile stratega e condottiero capace di sincronizzare i suoi attacchi in base a precise osservazioni sia metereologiche che cronologiche. Egli ha coscienza precisa del

<sup>25</sup> Si veda J. NORTH, *The Migration of Ideas*, in ID., *God's Clockmaker. Richard of Wallingford and the Invention of Time*, London-New York, Hambledon & London, 2005, pp. 231-242.

<sup>26</sup> Si veda riguardo ai rapporti evidenti con il racconto XXI del *Novellino*: G. DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, a cura di A. Wesselofsky, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968, vol. XVII, pp. 263-268.

<sup>27</sup> Mi riferisco soprattutto alla Novella 9, Giornata VIII (con protagonista proprio Michele Scotto), alla Novella 9, Giornata X (in cui Messer Torello riesce a sorvolare in una notte tutto il Mediterraneo grazie a un tappeto arabescato intessuto da un negromante per volere del Saladino). Si veda a riguardo R. ANTONANGELI, *Non esisterà più il tempo. Eternità e trama nell'arte del racconto*, Roma, Studium, 2020, pp. 44-79.

<sup>28</sup> G. DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, in ID., *Opere complete*, edizione critica per cura di F. Garilli, Palermo, Athena, vol. I, p. 120, par. 499.

<sup>29</sup> Ivi, par. 497.

<sup>30</sup> Ivi, p. 122, par. 520.

passare del tempo, segno che il tempo del mercante, regolato dall'orologio, si era ormai affiancato al tempo della Chiesa<sup>31</sup>. La festa e letizia con cui viene accolto gli sembrano essere durati abbastanza, «per alcuno di»<sup>32</sup>, raduna le schiere «prestissimamente» per farsi trovare pronto in caso di un «improvviso caso di fortuna» e sferra l'attacco solo «da poi che 'l tempo debito venne»<sup>33</sup> e mette in guardia i suoi uomini, dopo la prima vittoria, di non perder tempo e di non ritardare l'offensiva in modo che il nemico «non si dimentichi» né abbia occasione di «magiore previdenza»<sup>34</sup>. Regola l'ulteriore attacco in base al sorgere e calare del sole, e calcola il momento esatto, «l'ora preveduta e pensata»<sup>35</sup>, in cui questo si troverà in faccia all'esercito nemico per accecarlo: «E così in sulla ora del levar del sole, in fra sse medesimo ripensando il vittoriosissimo capitano, e veggendo che, sse da mezzo giorno in là prendesse la zuffa, il sole rivolto sarebbe, per che il vantaggio alla zuffa senza dubbio averebbe»<sup>36</sup>. Il risultato è una vittoria «tanto presta e miracolosa»<sup>37</sup> da destare lo stupore di tutti. La velocità meravigliosa è ancora una volta inserita e ripetuta più volte nella doppia funzione di notazione realistica e allusione prolettica alla sua illusorietà. La strategia dello scontro successivo è studiata da messer Ulfo a partire dal fatto che i campi che circondano la rocca dove si sono ritirati i nemici sono ancora pieni di biada non raccolta: «voi vedete essere in su la raccolta il tempo»<sup>38</sup>, segno che il nemico sarà presto costretto a uscire allo scoperto. Sconfitto definitivamente per la terza volta l'esercito avversario, ecco che «in poco tempo» si sposa con la regina del luogo e si moltiplicano il regno, la ricchezza, la sua potenza e gli eredi: «più e più anni e più e più figlioli maschi e femmine»<sup>39</sup>. Passano «omai circa venti anni»<sup>40</sup> e messer Ulfo, Scoto e il Caldeo – ricordiamo che per tradizione i Caldei furono considerati i primi inventori dell'astronomia – s'imbarcano e percorrendo a ritroso lo stesso tragitto dell'andata tornano a Palermo con Federico e i suoi baroni che ancora non avevano «finito dar l'acqua alle mani». Lo stupore generale è immenso. Federico lo credeva ancora «in cammino»<sup>41</sup> mentre messer Ulfo, sbigottito, conferma di esser partito, tornato e di aver lasciato reggente del regno un suo figlio «d'anni diciotto»<sup>42</sup>. Anche Michele Scoto, prima di dileguarsi nel nulla, si scusa di aver trattenuto il campione con sé per «troppo tempo»<sup>43</sup>. Rispetto ai due antecedenti, la reazione psicologica di messer Ulfo allo sfasamento tra durata percepita e durata effettiva si fa più complessa. Dopo la scomparsa del negromante, Ulfo cade in preda a una disperazione malinconica: «O sventurato a mme! Dove fia il mio Michele? Arò io perduto in uno punto tanto bene aquistato gia .XX. anni?»<sup>44</sup>.

<sup>31</sup> J. LE GOFF, *Au Moyen Age. Temps de l'Église et temps du marchand*, in «Annales», XV, 3, 1960, pp. 417-433; trad. it. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>32</sup> G. DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 125, par. 545.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 126 e 127, par. 555 e 556.

<sup>34</sup> Ivi, p. 128, par. 564.

<sup>35</sup> Ivi, p. 129, par. 571.

<sup>36</sup> Ivi, p. 128, par. 570.

<sup>37</sup> Ivi, p. 130, par. 576.

<sup>38</sup> Ivi, par. 580.

<sup>39</sup> Ivi, p. 134, par. 600.

<sup>40</sup> Ivi, p. 135, par. 603.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 136 e 137, par. 612 e 613.

<sup>42</sup> Ivi, p. 137, par. 616.

<sup>43</sup> Ivi, p. 138, par. 622.

<sup>44</sup> Ivi, par. 626.



Se il conte di san Bonifazio e il vicario avevano accettato il passaggio repentino da felicità a infelicità, il cavaliere sceglie di continuare a vivere nel miraggio degli anni perduti e nella loro dolcezza infinita e quindi preferisce credere a quello che ha fatto e visto piuttosto che a quello che gli è stato appena comunicato:

“I vostri falsi concetti e illuse oppenioni quello che io so che ò fatto non mai mi caderanno di mia mente, considerato quanto infinita dolceza porto sì m'anno.” E così niente sopra ciò volea sentire, anzi con tenerezza le sue peregrinazioni narrava, non senza lagrime molte quando della donna e del suo figliuolo parlava<sup>45</sup>.

L'esperienza vissuta in un tempo fallace può continuare all'infinito nel tempo di un racconto capace di protarsi per sempre sia nella sua fantasia che per il tempo della recitazione orale dei fatti. Dimostratosi sensibile, attento osservatore e preciso calcolatore del tempo oggettivo, il condottiero non può che reagire alla rivelazione della sua irrealtà e fissità con maggiore sconvolgimento. Eppure, ne trae una lezione tutta moderna: se il tempo è relativo e malleabile allora anch'egli, da abile cantore, può imitare sia il negromante che l'autore dell'opera che lo ospita in qualità di personaggio, e piegare il tempo seguendo le sue emozioni. Più il tempo può essere misurato in ore, più si percepisce con urgenza il suo inesorabile trascorrere, più esso diventa sentimento e consapevolezza interiore, un'eternità tutta mentale in cerca di indipendenza dal pungolo della sua fuga verso la morte. La durata della trama è ormai diventata strumento per esperire l'eterno, per vivere un'esperienza sganciata dalla necessità causale del tempo dell'orologio e quindi senza più ieri, oggi o domani.

Come abbiamo visto, il motivo del tempo fallace e dell'ingratitude non appaiono sempre legati come d'altronde lo erano stati sin dalla fonte comune di tutte e tre le storie, un esempio incluso nel *Promptuarium exemplorum*<sup>46</sup>. L'unico antecedente in cui i due mitemi sono connessi sembra poter essere un passo del Corano. Nella sura XVIII della 'Caverna', Maometto, interrogato dagli ebrei sulla leggenda cristiana dei Sette Dormienti di Efeso – storia che lo stesso profeta aveva udito da un monaco cristiano, Sergio, o da due suoi maestri ebrei come riporta, tra gli altri, Pietro Alfonso – aveva promesso una risposta per il giorno dopo, salvo dimenticarsi di aggiungere *se Dio vuole*<sup>47</sup>. Per questo motivo, per il fatto di non essersi ricordato che tutto accade per volere divino e quindi per aver peccato di ingratitude, la rivelazione è posticipata di qualche giorno. La storia dei Sette Dormienti, del loro sonno miracoloso durato più di trecento anni eppure percepito dai sette martiri come una sola notte, oltre ad essere un chiaro esempio di commistione tra Cristianesimo delle origini e Islam, presenta anche molti motivi comuni alle nostre novelle del tempo magico. Misura oggettiva per mettere in risalto la non corrispondenza tra eternità e tempo sono le monete con cui uno dei sette, la mattina del risveglio e della resurrezione, va al mercato per comprare del pane. Esse, infatti, sono state battute al tempo di Decio, imperatore romano a capo della settima ondata di persecuzioni contro i

<sup>45</sup> Ivi, pp. 138-139, par. 629-630.

<sup>46</sup> J. MANUEL, *El libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, a cura di H. Knust e A. Birch-Hirschfeld, Leipzig, Seele, 1900. Per le fonti del racconto XXI del *Novellino* si veda A. D'ANCONA, *Del Novellino e delle sue fonti*, in *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1912, pp. 1-163.

<sup>47</sup> È lo stesso Veselovskij a citare la leggenda dei Sette Dormienti come antecedente della *Novella di Maestro Michele Scotto*, e quindi anche del racconto XXI del *Novellino*, in G. DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., p. 264.

cristiani, mentre ora è il tempo di Teodosio II, imperatore cristiano. Il giovane dormiente scende in città credendo di essere ancora al tempo di Decio e non la riconosce più, trovandola ricoperta di croci, né può essere riconosciuto da nessuno, essendo tutti i parenti morti da generazioni<sup>48</sup>.

Il dettaglio dell'acqua, però, compare nella stessa funzione che avrà nelle due novelle italiane, e che le pernici assumono in Juan Manuel, in un altro passo Coranico, nella sura immediatamente precedente a quella della 'Caverna', la XVII, dove si narra del viaggio notturno di Maometto, dalla Mecca a Gerusalemme e poi attraverso i sette cieli fino ad arrivare al trono di Dio. Nell'edizione del Corano curata e tradotta dall'arabo da Albert Kasimirski, pubblicata nel 1840, l'orientalista riporta in nota il dibattito sulla natura reale o fittizia dell'ascensione, aggiungendo un dettaglio importante:

On ajoute que ce voyage céleste, où Mahomet a vu les sept cieux et s'est entretenu avec Dieu, s'est fait si rapidement, que le prophète trouva son lit qu'il avait quitté, tout chaud, et que, le pot où il chauffait de l'eau étant près de se renverser à son départ, il revint assez à temps pour le relever sans qu'il y eût un goutte d'eau de répandue<sup>49</sup>.

È proprio tramite il *miraj* di Maometto che il motivo del tempo fallace e il dettaglio dell'acqua – in questo caso in forma ancora più minuziosa visto che neanche una goccia d'acqua fa in tempo a rovesciarsi prima del ritorno di Maometto – approda nella letteratura moderna. Ne troviamo traccia nell'*Idiota* di Dostoevskij (1869), quando il principe Myškin ha un accesso di epilessia mentre Rogožin alza il pugnale per ucciderlo e vive, così, un'improvvisa esperienza di affrancamento dal corso normale del tempo:

In quel momento mi diventa in qualche modo intellegibile la straordinaria affermazione che non esisterà più il tempo. Probabilmente [...] si tratta di quel medesimo minuto secondo in cui non riusciva a versarsi la brocca capovolta piena d'acqua dell'epilettico Maometto, che pure aveva avuto il tempo, in quel secondo, di visitare tutte le dimore di Allah<sup>50</sup>.

Dostoevskij unisce la tradizione cristiana dell'*Apocalisse*, «non esisterà più il tempo» è affermazione dell'angelo (10:6), a quella islamica. È un sentimento, poi, del tutto simile a quello, più volte riportato nell'*Idiota*, che devono vivere i condannati a morte durante il tragitto che li separa dal patibolo, quando al condannato pochi minuti paiono un'eternità.

<sup>48</sup> La letteratura sulla leggenda è vastissima. Si vedano almeno: L. MASSIGNON, *Les "Sept Dormants". Apocalypse de l'Islam* [1950] e *Le Culte liturgique et populaire des VII Dormants martyrs d'Ephese (Ahl Al-Kahf): Trait d'union Orient-Occident entre l'Islam et la Chretienté* [1961], in ID., *Opera minora. Textes recueillis, classés et présentés avec une bibliographie par Y. Moubarac*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969, tome III, pp. 104-180; A. DE PRISCO e G. AVEZZÙ (a cura di), *La leggenda dei Sette Dormienti di Efeso. Nel racconto di Gregorio, vescovo di Tours (ca. 538-594) e di Fozio, Patriarca di Costantinopoli (ca. 820-891~897)*, Verona, Università di Verona, 1999.

<sup>49</sup> A. KASIMIRSKI DE BIBERSTEIN (a cura di), *Le Koran. Traduction nouvelle faite sur le texte arabe par M. Kasimirski interprète de la légation française en Perse. Nouvelle Édition entièrement revue et corrigée; augmentée de notes, commentaires et d'un index*, Paris, Charpentier, 1852, pp. 219-220.

<sup>50</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *L'Idiota*, con un saggio introduttivo di V. Strada, trad. it. di A. Polledro, Torino, Einaudi, 2014, p. 225.

Se Dostoevskij potrebbe, ma non è sicuro, aver letto la nota di Kasimirski, ci sono più certezze sul fatto che l'abbia avuta davanti a sé Borges, forse proprio accanto a un'edizione dell'*Idiota*<sup>51</sup>. Nella *Historia de la eternidad* (1936), inserisce a commento proprio dello stesso versetto dell'*Apocalisse* di Giovanni di Patmos, a proposito della «noción de que el tiempo de los hombres no es conmensurable con el de Dios»<sup>52</sup>, una nota che sembra riportare quasi *verbatim* da Kasimirski: «El casco de Alburak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua; a su regreso, el Profeta la levantó y no se había derramado una sola gota»<sup>53</sup>. Borges menziona El-Burak e la brocca rovesciata anche nel *Manual de zoología fantástica* (1957):

Una de las tradiciones islámicas refiere que Burak, al dejar la tierra, volcó una jarra llena de agua. El Profeta fue arrebatado hasta el séptimo cielo y conversó en cada uno con los patriarcas y ángeles que lo habitaban y atravesó la Unidad y sintió un frío que le heló el corazón cuando la mano del Señor le dio una palmada en el hombro. El tiempo de los hombres no es conmensurable con el de Dios; a su regreso, el Profeta levantó la jarra de la que aún no se había derramado una sola gota<sup>54</sup>.

La stessa tradizione era stata, peraltro, indicata dal D'Ancona tra le possibili fonti proprio della novella da cui siamo partiti, la ventunesima del Novellino. Questa volta, però, a rovesciare la brocca non era stato lo zoccolo di Alburak ma l'arcangelo Gabriele.

Nel racconto *El milagro secreto* (1943), invece, Borges sembra proporre una nuova personale riscrittura ed amplificazione dell'esperienza extratemporale che il condannato a morte nell'*Idiota* – e che com'è noto visse di persona lo stesso Dostoevskij – crede di vivere poco prima dell'esecuzione. Non solo. È in questo racconto che il dettaglio della caduta sospesa di una goccia d'acqua trova più ampia funzione poetica. La storia, che Julio Cortázar eleva a modello di tempo fantastico<sup>55</sup>, narra di un drammaturgo ebreo di Praga, Jaromir Hladík, autore di una *Vindicación de la eternidad*, che, nei due minuti che lo separano dalla fucilazione per mano dei nazisti, prega Dio affinché gli conceda ancora un anno di tempo per portare a termine, grazie al solo ausilio della memoria, un suo dramma rimasto incompiuto, *Los enemigos*. La trama è costellata da precisi riferimenti cronologici. La vicenda comincia la notte del 14 marzo 1939,

<sup>51</sup> Si veda P.G. EARLE, *In and Out of Time (Cervantes, Dostoevsky, Borges)*, in «Hispanic Review», LXXI, 1, 2003, pp. 1-13.

<sup>52</sup> J.L. BORGES, *Historia de la eternidad*, in ID., *Borges Esencial. Edición conmemorativa*, a cura di J. L. Moure, Madrid, Real Academia Española, 2017, p. 328; trad. it. *Storia dell'eternità*, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, vol. I, p. 535: «La nozione che il tempo degli uomini non è commensurabile con quello di Dio».

<sup>53</sup> Ivi, p. 329; trad. it. p. 535: «Lo zoccolo di Alburak, nel lasciare la terra, rovesciò una brocca piena d'acqua; quando ritornò, il Profeta la risollevò e non era caduta una sola goccia».

<sup>54</sup> J.L. BORGES, *El libro de los Seres Imaginarios*, con la collaboration de M. Guerrero, Barcelona, Bruguera Alfaguara, 1979, pp. 59-60; trad. it. *Il libro degli esseri immaginari*, a cura di T. Scarano, I. Carmignani, Milano, Adelphi, 2006, pp. 53-54: «Una delle tradizioni islamiche riferisce che Burak, nel lasciare la terra, rovesciò una brocca piena d'acqua. Il Profeta fu innalzato fino al settimo cielo e in ciascuno conversò con i patriarchi e gli angeli che lo abitano, e attraversò l'Unità, e sentì un freddo che gli gelò il cuore quando la mano del Signore gli si posò sulla spalla. Il tempo degli uomini non è commensurabile con quello di Dio; al suo ritorno, il Profeta afferrò la brocca dalla quale ancora non si era versata una sola goccia».

<sup>55</sup> J. CORTÁZAR, *Lezioni di letteratura. Berkeley - 1980*, Torino, Einaudi, 2014.

quando sogna una partita a scacchi interrotta dal fracasso della pioggia e di «terribles relojes»<sup>56</sup>, e prosegue il 19 con l'arresto. A questo punto gli viene annunciata data, e ora, dell'esecuzione: il 29 marzo alle nove del mattino. Proprio come il condannato di Dostoevskij, Hladík, durante la prigionia, inizia a giocare con il tempo, a manipolare l'attesa della fine tanto da posticiparla, almeno nell'irrealtà della coscienza: anticipa infinite volte il processo – ormai siamo giunti, nonostante i tentativi di Hladík di ritardare il precipitare delle ore, alla notte del 22 – e sente nel profondo che, finché durano questa e le altre sei notti che gli rimangono, allora egli è immortale. Pensa, allora, al suo *Los enemigos*, ne ripercorre la trama, nella quale è menzionato due volte un orologio suonare le sette, e chiede a Dio l'estrema dilazione della fine. È la notte della vigilia, quella del 28. La mattina dopo ecco il primo orologio 'reale', presente nella veglia e non nel sonno: sono le otto e quarantaquattro quando un sergente vi controlla l'ora. Si devono, però, aspettare le nove per eseguire l'ordine. Mancano una manciata di minuti, il condannato è in posizione davanti al plotone, quando il cielo s'annuvola e «una pesada gota de lluvia rozó una de las sienes de Hladík y rodó lentamente por su mejilla»<sup>57</sup>. Il sergente dà l'ordine finale e l'universo si ferma. Borges affida allo scivolamento interrotto e sospeso di questa goccia dalla tempia alla guancia del condannato il compito impossibile di misurare la durata infinitesimale di quegli ultimi attimi in cui il tempo s'arresta all'improvviso. La prima, appena citata menzione, arriva quasi alle nove in punto, un millesimo di secondo prima che il sergente abbia gridato *fuoco*. Poi però Borges la ricorda al lettore in altri due momenti. Prima, mentre Hladík si ridesta dallo stupore una volta compreso che il tempo si è effettivamente fermato e che Dio ha accettato di compiere per lui un miracolo segreto: «En su mejilla perduraba la gota de agua»<sup>58</sup>. Infine, appena trovata l'ultima parola per completare il dramma, «la gota de agua resbaló en su mejilla»<sup>59</sup>, solo ora è raggiunto dalla scarica di colpi. Muore il 29 marzo alle nove e due minuti.

Tra la perfezione aritmetica dell'orologio, nuovo protagonista delle trame dal tempo fallace, e un'eternità senza durata, Borges decide comunque di conservare il minuscolo dettaglio della caduta *in fieri* della goccia di pioggia per scandire il tempo che resta prima della fine, per dare forma narrativa all'incommensurabilità che sfalsa in due eternità e finitudine. Una sensazione fisica che, come una bussola, dovette permettere ad Hladík di aver sempre ben presente, e di misurare in qualche modo, quell'anno illusorio fuori da ogni calcolo numerico. Né il conte di san Bonifazio, né il vicario, né messer Ulfo avevano mai avuto coscienza di essere stati trasportati nel tempo immobile di Dio, che, nel racconto di Borges, compie lo stesso atto magico dei tre negromanti, di don Illán e di Michele Scoto. L'acqua, da semplice dettaglio funzionale a mettere in rilievo sia per il lettore che per il protagonista la biforcazione parallela tra durata e infinito, si posiziona ora sulla soglia tra coscienza e incoscienza, continuità e pausa, movimento e immobilità, realtà e inganno.

Lo stesso gioco tra i tempi certi della *fabula* e quelli elastici del *sjuzhet* sono il vero tema della riscrittura che Borges fa in *Historia universal de la infamia* (1935), proprio dell'esempio XI del *Conde Lucanor*. Modifica poche cose rispetto all'originale di Juan Manuel. Oltre al titolo, *El brujo postergado*, la nuova versione si discosta dalla vecchia solo per la maggiore precisione delle

<sup>56</sup> J.L. BORGES, *Ficciones* (1944), in *Borges Esencial*, cit., p. 106; trad. it. *Finzioni*, in *Tutte le opere*, cit., p. 739: «terribili orologi».

<sup>57</sup> Ivi, p. 110; trad. it. p. 744: «Una pesante goccia di pioggia gli sfiorò una tempia e lentamente rotolò sulla guancia».

<sup>58</sup> Ivi, p. 111; trad. it. p. 745: «Durava sulla sua guancia la goccia d'acqua».

<sup>59</sup> *Ibidem*; trad. it. p. 746: «La goccia d'acqua riprese a scivolare sulla sua guancia».

indicazioni cronologiche: invece di tre o quattro giorni, tre; invece di sette o otto, dieci; la permanenza a Santiago è di sei mesi mentre in Juan Manuel era indefinita; a Tolosa rimangono due anni, come nell'originale; ad Avignone quattro anni invece di un imprecisato *molto tempo*. Infine, due dettagli realistici: la botola sul pavimento della camera di don Illán si apre tirando un grande anello di ferro mentre, poco prima che il Papa rifiuti a don Illán il mangiare per il ritorno e che questi risponda che allora mangerà le pernici appena ordinate, Borges aggiunge tra parentesi che il viso di don Illán «se había remozado de un modo extraño»<sup>60</sup>. Sono entrambe amplificazioni dell'«effetto di realtà» che nell'esempio XI era affidato alle pernici. Con la differenza che adesso, al contrario dei suoi predecessori, l'autore è consapevole di muoversi nel genere consolidato del racconto fantastico. L'effetto di realtà diventa allora effetto d'irrealtà. Aumenta il realismo del racconto e proporzionalmente aumenta la stranezza dell'esperienza extratemporale vissuta e di conseguenza s'allunga, in un cerchio potenzialmente eterno, l'esitazione tra spiegazione razionale e irrazionale dell'accaduto, come nella celebre definizione di Todorov. Esitazione che, oltre al lettore, prova, adesso, anche il Papa di fronte alla vaga intuizione del volto ringiovanito del negromante. Un attimo prima che le pernici rientrano in gioco sancendo, così, la fine del sogno, il Papa vive, per un istante, sullo stesso orizzonte sottile tra tempo ed eternità su cui per un anno, o due minuti, scivolava la goccia sulla guancia di Hladík. Peraltro, prima di rotolare sulla guancia, la goccia gli sfiora una «de las sienes», una delle tempie.

Borges costruisce la frase in modo da mantenere il plurale, forse a sottolineare il rapporto etimologico originario tra tempo/tempi e tempia/tempie (*tempus/tempora*). La parola spagnola fa pensare alla radice del tedesco *Sinn*, in italiano *senno*, a confermare la tempia/le tempie quale sede corporea del senso del tempo – in alcuni dialetti *mente-mentes* e *memoria-memorias* valgono *tempia-tempie* – perché è lì che l'individuo, soprattutto nell'insonnia del malato, sente nitido il martellare del battito cardiaco, il “polso” del proprio corpo e prende coscienza della propria durata a termine, della fine del suo tempo, della morte:

Risulta di fatto che nel pensiero medico e profano di una volta le tempie venivano considerate la sede corporea del sonno, e ciò essenzialmente in quanto sono, specie in situazioni di malattia, la fonte evidente dell'insonnia, perché proprio lì si fa sentire il tempo “critico” in forma di battito accelerato. In altre parole, le tempie ospitano il sonno e l'insonnia in quanto sono la parte del corpo in cui ha sede il tempo stesso<sup>61</sup>.

La goccia di pioggia divina sfiora, pesante, la tempia di Hladík, e innesca la fuga nel tempo mistico, il sonno e il sogno che gli permettono di assaporare l'eternità, e simultaneamente la «base somatica»<sup>62</sup> del nostro sentimento del tempo. La storia di un'anomalia temporale non farebbe altro, allora, che farci notare qualcosa che per sopravvivere è meglio dimenticare, ovvero il tempo nella sua doppia natura di interiore stato psicologico e di realtà organica, legata indissolubilmente alla caducità del corpo.

<sup>60</sup> J.L. BORGES, *El brujo postergado*, in ID., *Historia universal de la infamia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2011, p. 124; trad. it. *Storia universale dell'infamia*, in *Tutte le opere*, cit., p. 508: «Era ringiovanito in modo strano».

<sup>61</sup> H. WEINRICH, *Il polso del tempo, o ciò che le tempie sanno del tempo*, in «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 1-21, p. 15.

<sup>62</sup> Ivi, p. 17.

Nel giustapporre l'eternità e la morte, nel confronto impossibile tra due 'misure' incommensurabili, il tempo fantastico dei racconti del conte di san Bonifazio, di don Illán, di messer Ulfo, di Maometto, di Myškin e di Hladík, lavora anch'esso alla soluzione dell'enigma del tempo e pare trovarla in un'emozione magica che accomuna autore, eroe e lettore.



#### ABSTRACT

*This paper investigates the narrative motif of 'fallacious' or fantastical time across various stories, spanning from the Medieval novelistic tradition—such as tale XXI from Novellino, exemplum XI from Juan Manuel's El Conde Lucanor, and Michele Scotus' novella in Il Paradiso degli Alberti by Giovanni da Prato—to modern interpretations by Dostoevsky and Borges. This motif emphasizes the interaction, influenced by translations of the Aristotelian corpus and Arabic astronomical and astrological texts in 13th-century Al-Andalus, between two opposing views on the relationship between eternity and finite, created time: the Islamic perspective, as seen also in Mahomet's miraj tradition, and the Christian view. The narratological analysis seeks to track the development of narrative techniques and devices that depict extratemporal experiences within teleological and strictly causal plots, often akin to syllogisms. The study delves into a seemingly minor mytheme: the halted fall of a water droplet. In the end, these narratives enrich the investigative archaeology into the origins of fantastic literature and its distinctive temporality, situated at the crossroads of the incomparable durations of eternity and human destiny.*

#### KEYWORDS

*Borges; Dostoevsky; Mahomet; Medieval novella; narrative time.*

#### BIO-BIBLIOGRAPHY

*Riccardo Antonangeli is a post-doctoral research fellow and adjunct lecturer at Sapienza University of Rome. He earned his PhD in Italian Studies from NYU and has taught Italian language, literature, and cinema at CUNY, FIT, and NYU. His primary research interests include narratology, theory of the novel, philosophy of time, the relationship between history and narrative, and the reception of classical myths in both medieval and modern literature. His published works include Ezra Pound e l'ultimo Pasolini (2016), Non esisterà più il tempo: Eternità e trama nell'arte del racconto (2020), and The Fascist Character as Enigma in Post World War II Italian Literature, Cinema and Historiography (2025).*

## IL MARXISMO ‘RILANCIATO’: JAMESON E FORTINI IN DIALOGO

[...] l’odio è cortese, io stesso credo di non sapere più di chi è la colpa.

F. FORTINI, *Traducendo Brecht*

I.

Frederic Jameson, teorico della cultura tra i fondatori del neomarxismo americano, si inserisce nel solco della tradizione marxista europea, in particolare recuperando il pensiero di Adorno e Marcuse, per mettere a punto una lettura dell’età contemporanea o *postmoderna*. A seguito della pubblicazione dell’*Inconscio politico*<sup>1</sup>, in cui analizza la relazione simbolica tra oggetto estetico e determinazioni storiche e sociali, Jameson continua a riflettere su postmoderno e società dei consumi<sup>2</sup> con un intervento pubblico tenuto al Whitney Museum di New York. Quest’ultimo, rivisto in ottica saggistica, appare dapprima sulla rivista inglese «New Left Review» con il titolo *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, per poi confluire nel volume omonimo del 1991<sup>3</sup>, arricchito da una serie di conferenze tenute nel frattempo sullo stesso tema. Protagonista di un successo immediato, il contributo diviene imprescindibile per ogni successivo dibattito sul postmoderno. Con la messa a punto dell’edizione italiana, quindici anni dopo quella statunitense, Daniele Giglioli coglie l’opportunità di vagliare, nella sua postfazione, la tenuta storica delle principali elaborazioni avanzate dallo studioso statunitense. Pur incorporando – e spesso condividendo – le non poche critiche mosse al libro negli anni (sia da destra che da sinistra<sup>4</sup>), Giglioli «non ha difficoltà a riconoscere la correttezza delle scelte di metodo»<sup>5</sup> di Jameson e la solidità della tesi storiografica, messa a punto seguendo la periodizzazione di Ernest Mandel in *Der Spätkapitalismus*<sup>6</sup>. *L’economista*

<sup>1</sup> F. JAMESON, *L’inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* (1981), trad. it. di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990.

<sup>2</sup> ID., *Il postmoderno e la società dei consumi*, in AA. VV., *L’antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna* (1983), a cura di H. Foster, Milano, Postmedia, 2014, pp. 130-145.

<sup>3</sup> ID., *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo* (1991), trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007. Di molto precedente, invece, la traduzione del saggio, per cui vd. ID., *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. di S. Velotti, Milano, Garzanti, 1989.

<sup>4</sup> «Lo si è accusato (da destra) di restare mitologicamente attaccato al marxismo [...], di essere un dinosauro [...] sopravvissuto al marxismo paleolitico, [...] di essere una vittima soddisfatta (per sadomasochismo) dell’impulso a inventare discorsi totalizzanti. [...] Ma lo si è anche accusato (da sinistra) di essersi completamente perduto, o disorientato, dentro le analisi di Lyotard sulla frammentazione dell’esperienza e della conoscenza, [...] e di essere ricorso troppo tardi, e in modo meccanico al vecchio armamentario marxista, per cercare disperatamente di dare un significato totalizzante a quelle esperienze frammentarie». R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 71.

<sup>5</sup> ID., *Il postmoderno a infinite dimensioni*, in «il manifesto», 29 dicembre 2007, URL <https://archiviopubblico.ilmanifesto.it/Articolo/2003121286>, consultato il 6 febbraio 2025.

<sup>6</sup> E. MANDEL, *Der Spätkapitalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973.

belga aveva individuato tre «stadi della rivoluzione tecnologica all'interno del capitale» corrispondenti ad altrettanti «salti nell'evoluzione delle macchine nel capitalismo»<sup>7</sup>:

La periodizzazione sottolinea la tesi generale del libro di Mandel, vale a dire che nel capitalismo ci sono stati tre momenti fondamentali, ciascuno dei quali segna un'espansione dialettica rispetto alla fase precedente. Sono il capitalismo mercantile, la fase monopolistica o imperialistica e il nostro momento, erroneamente denominato postindustriale, che invece si potrebbe definire meglio come capitalismo multinazionale. [...] sarà apparso chiaro che la mia periodizzazione culturale delle fasi del realismo, del modernismo e del postmodernismo è al contempo ispirata e confermata dallo schema tripartito di Mandel. Si può dunque parlare della nostra epoca come della Terza Era delle Macchine<sup>8</sup>.

Partendo dalla rivoluzione industriale del Settecento, si approda agli Stati Uniti degli anni Quaranta del Novecento, dove questa terza mutazione si sarebbe verificata (mentre bisognerebbe aspettare gli anni Sessanta per l'Europa occidentale). Le nuove macchine protagoniste di questa «Terza Era» non producono più oggetti ma rimandano invece un'immagine del nuovo assetto mondiale decentrato, caricandosi in questo modo di un fascino ipnotico per la loro supposta capacità di fornirne uno schema rappresentativo sintetico. Riproducendo il mondo, esse si integrano nei processi di produzione estetica, mettendoci a parte di quello che Daniele Balicco riassume nei termini di un «nuovo universo percettivo non antropomorfo», di cui «il postmodernismo è la traduzione simbolica»<sup>9</sup>.

È a partire da queste considerazioni che Jameson propone dunque di non considerare il postmodernismo alla stregua di uno stile in continuità con il modernismo, bensì come la logica culturale dominante del capitalismo avanzato. Se è vero infatti che anche i capolavori modernisti presentavano caratteristiche spesso oscure o contenuti di contestazione politica e sociale, c'è da dire che essi venivano effettivamente recepiti dal pubblico borghese in quanto scandalosi o sovversivi; nell'età postmoderna, invece, la cultura ufficiale accoglie e insieme neutralizza questi materiali eterogenei, in nome della superiore logica di produzione delle merci. È il nuovo «pluralismo armonioso» di cui aveva parlato Marcuse nel pieno degli anni '60, un totalitarismo culturale «dove le opere e le verità più contraddittorie coesistono pacificamente in un mare di indifferenza»<sup>10</sup>. Questo stesso pluralismo per Jameson si sposa con l'ideologia dei gruppi, i movimenti sociali che sono subentrati alle tradizionali classi e che rivendicano una rappresentazione democratica tanto dai media che dal mercato. Il gruppo emergente in questo senso si presenta come un potenziale mercato per nuovi prodotti, e una civiltà basata sul profitto è ben contenta di accordargli questa forma di riconoscimento democratico.

Un'ottima occasione per tornare sulla linea di demarcazione tra modernismo e postmodernismo ci viene offerta dal campo dell'architettura, il quale rende tangibili con le sue innovazioni i mutamenti propri della contemporaneità, al punto di ispirare Jameson nella composizione stessa del libro. È ragionando su dei campioni architettonici dei suddetti stili che egli individua

<sup>7</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit., pos. 1105.

<sup>8</sup> Ivi, pos. 1127.

<sup>9</sup> D. BALICCO, *Fredric Jameson. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, in «Allegoria», 56, 2007, pp. 201-212; p. 207.

<sup>10</sup> H. MARCUSE, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata* (1964), trad. it. di T. Giani Gallino, Torino, Einaudi, 1999, p. 74.



due corrispondenti possibilità di inserimento degli edifici nel tessuto urbano. Se da un lato Le Corbusier, poggiando l'Unité d'Habitation su pilastri in cemento armato (*pilotis*), svincola il suo progetto residenziale dal «tessuto urbano degradato»<sup>11</sup>, dall'altro l'Hotel Westin Bonaventure di John Portman non tenta più di inserirsi come «un linguaggio diverso, distinto» rispetto alla città ma ne adopera invece lo stesso «lessico e la sintassi»<sup>12</sup>. È il superamento di una postura elitaria già individuata nel contesto letterario da Leslie Fiedler con il suo saggio *Cross the Border – Close the Gap*<sup>13</sup>, in cui invitava la critica a «farsi *pop*», abdicando alla tradizionale distinzione tra arte elevata e di massa. In architettura tutto ciò si traduce nel cosiddetto populismo estetico: il Westin non vorrebbe essere in comunicazione con la città, inserirsi nel suo tessuto urbano, quanto piuttosto porsi come suo equivalente. Dal momento che aspira a essere uno spazio totale, gli ingressi – espressione materiale di quel collegamento con l'esterno che si vorrebbe sopprimere – sono posti in posizione laterale e defilata, e principi analoghi regolano l'organizzazione dello spazio interno. Il corpo principale infatti è circondato da quattro torri assolutamente simmetriche, che rendono «pressoché impossibile non perdere l'orientamento», nonostante la presenza di una fitta segnaletica che rivela il tentativo «di ripristinare le coordinate dello spazio di una volta»<sup>14</sup>.

Per Kevin Lynch gli individui si muovono all'interno della città alienata<sup>15</sup> incapaci di elaborare una mappa mentale che riesca a collocarli nello spazio prendendo contemporaneamente in considerazione le realtà fondamentali della totalità urbana. Queste ultime costituirebbero una sorta di causa assente althusseriana<sup>16</sup>, poiché sono impossibili da osservare immediatamente e si comunicano piuttosto simbolicamente. Dilettandosi a dare un saggio di questa linea interpretativa in letteratura, Jameson legge il relativismo monadico di certi personaggi modernisti alla Pirandello come figura e sintomo della penetrazione nell'esistenza borghese della relatività globale del sistema coloniale. Ora, la dialettica tra percezione e rievocazione di una totalità assente sarebbe stata riproposta (involontariamente?) da Lynch quando ha messo in evidenza lo scarto tra il soggetto e l'insieme delle strutture di classe che lo circondano pur sottraendosi alla sua consapevolezza. Se storicizzare il presente non è mai stato semplice, va detto che il panorama si è evoluto ulteriormente da quando i media sono subentrati nel processo di informazione quotidiana, sostituendo l'interpretazione storica dei fenomeni con una presentazione dei fatti in rubriche separate: la storia così «spazializzata» e compartimentata neutralizza la presa di coscienza del fenomeno. Un esempio su tutti è rappresentato dal processo di reificazione che ha subito l'oggetto, consistente nella «cancellazione delle tracce della [sua] produzione»<sup>17</sup>, le quali sole consentirebbero di percepire l'esperienza di fruizione dei prodotti di lusso in continuità con le condizioni di vita delle classi subalterne che li producono.

<sup>11</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit., pos. 1219.

<sup>12</sup> Ivi, pos. 1185.

<sup>13</sup> L. FIEDLER, *Cross the Border – Close the Gap*, in ID., *The Collected Essays*, New York, Stein & Day, 1971, pp. 461-85.

<sup>14</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit., pos. 1254.

<sup>15</sup> K. LYNCH, *L'immagine della città* (1960), trad. it. di G. C. Guarda, Venezia, Marsilio, 2001.

<sup>16</sup> L. ALTHUSSER ET AL., *Leggere Il Capitale* (1965), Milano, Mimesis, 2006, p. 270.

<sup>17</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit., pos. 7294.

2.

Si è detto che la mutazione dello spazio fisico in iperspazio ha superato la capacità individuale di orientarsi, rendendo obsoleto il corredo percettivo antropico, inadeguato a muoversi all'interno dell'ambiente edificato. Il risvolto della medaglia del disorientamento spaziale è per Jameson di tipo esistenziale, un corrispettivo dell'impossibilità – o piuttosto dell'impensabilità, come si è avuto modo di osservare – di mappare la rete globale che ci contiene. Quest'idea di una post-contemporaneità a dominante spaziale la riceviamo da Henri Lefebvre<sup>18</sup>, che ha osservato come le caratteristiche delle due categorie universali di spazio e tempo (e la maniera di percepirli) siano legate a una specifica età storica e al modo di produzione corrispondente. La tematizzazione postmoderna dello spazio influisce sulla percezione del tempo: uscita di scena la dimensione diacronica, si ha la sensazione di vivere in un perpetuo presente che «cancella dall'attenzione del soggetto il passato storico e il futuro, sia nella sua forma utopica che in quella apocalittica e catastrofica»<sup>19</sup>. Eppure questo stallo, lungi dal condurre l'individuo alla disperazione, gli spalanca davanti l'infinita possibilità combinatoria del presente. Nei prodotti culturali le epoche trascorse perdono la loro consistenza storica convertendosi in un serbatoio di immagini da cui attingere per cimentarsi in una pratica indiscriminata dell'eterogeneo (parliamo di *pastiche* o parodia *vuota*). Già Susan Sontag nel '66 aveva richiamato l'attenzione su una nascente sensibilità estetica che celebrava l'artificio, da lei battezzata *camp*<sup>20</sup>. La realtà che emerge dal trionfo del culturale sul naturale si istituisce come una vasta congerie di testi; in campo teorico, la riflessione post-strutturalista sottolinea la funzione di restituzione mediata del reale svolta da linguaggio e pratiche simboliche, mentre i neostoricisti riconoscono lo stesso ruolo ai sistemi di rappresentazione. A questo stadio, l'espansione della sfera culturale all'intero ambito sociale porta Jameson a decretare la fine della sua cosiddetta semiautonomia, ovvero della sua «esistenza fantasmatica [...] al di sopra del mondo pratico dell'esistente, del quale rimanda l'immagine riflessa in forme che variano dalle legittimazioni di una lusinghiera somiglianza alle accuse contestatorie della satira critica»<sup>21</sup>.

L'impossibilità di formulare un'analisi del prodotto culturale – e a maggior ragione una qualsiasi teorizzazione successiva – separandolo dalla realtà del capitale, impone allo studioso di procedere a un secondo momento di valutazione quantomeno propositiva se non positiva. Un mandato che si fa tanto più urgente quanto più il quadro tracciato minaccia di frustrare fin dalle premesse ogni tentativo incisivo di elaborazione teorica, spianando la strada al declino delle teorie forti e delle utopie. Anche Lyotard, dopo aver esposto nel '79 la sua posizione sulla fine delle grandi narrazioni in *La condizione postmoderna*<sup>22</sup>, aveva manifestato preoccupazioni simili. Per contrastare lo spaesamento duplice prodotto dallo «spazio saturo»<sup>23</sup> bisognerà ipotizzare allora un nuovo tipo di arte politica, che sia focalizzata sullo spazio mondiale del capitalismo multinazionale ma che cerchi anche di

<sup>18</sup> H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio* (1974), trad. it. di M. Galletti, Milano, Pgreco, 2018.

<sup>19</sup> R. CESERANI, *op. cit.*, pp. 87-88.

<sup>20</sup> S. SONTAG, *Note su "Camp"*, in EAD., *Contro l'interpretazione* (1966), trad. it. di E. Capriolo, Milano, Mondadori, 1967.

<sup>21</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit., pos. 1357.

<sup>22</sup> J.-F. LYOTARD, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere* (1979), trad. it. C. Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981.

<sup>23</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit., pos. 9383.

progredire verso un nuovo modo, per ora inconcepibile, di rappresentarlo, in cui si possa ricominciare a intendere la nostra posizione in quanto soggetti individuali e collettivi e a riconquistare una capacità di agire e lottare, che al presente è neutralizzata dalla nostra confusione spaziale e sociale. La forma politica del postmodernismo [...] avrà quale propria vocazione l'invenzione e la proiezione di una cartografia cognitiva globale [...]»<sup>24</sup>.

La formulazione di cartografia cognitiva qui proposta comporta un'estensione dell'analisi urbana di Lynch all'ambito della struttura sociale e veicola un valore ossimorico, invitando a pensare una mappa in termini non spaziali. Jameson apre una strada di pratica critica, decostruttiva ma non decostruttivista, «che proietta il contenuto fenomenico oggetto di analisi verso una cornice spazio-temporale futura che ha il nome dell'utopia»<sup>25</sup>. È un tentativo di ripensare il concetto di coscienza di classe nel nuovo sistema-mondo (il che amplia il discorso del marxismo ai campi della critica postcoloniale e della critica alla globalizzazione culturale)<sup>26</sup>.

In prossimità della conclusione del libro, e del suo ultimo capitolo che prende il nome di *Elaborazioni secondarie*, questa "strategia" viene esplicitamente contrapposta a un diverso approccio estetico-politico che fiacchi dall'interno la solidità della società dell'immagine, alla stregua di una pratica omeopatica. È interessante notare come, nel quadro delle lettere in Italia, le due figure di Italo Calvino e Franco Fortini abbiano incarnato quasi perfettamente queste opposte posizioni. Per inquadrare il dibattito che li vide protagonisti, è necessario fare un balzo indietro fino al contesto di «il menabò», rivista letteraria fondata e diretta dallo stesso Calvino insieme a Elio Vittorini, che ospitò tra il settembre 1961 e il luglio 1962 gli interventi di numerosi scrittori e intellettuali (tra gli altri Umberto Eco, Gianni Scalia, Ottiero Ottieri, Vittorio Sereni) sulle zone di contatto tra mondo industriale, letteratura e media. Ad aprire le danze fu il saggio *Industria e letteratura*<sup>27</sup> di Vittorini, nel quale il critico si interrogava sulle vigenti forme di rappresentazione del mondo industriale all'interno della produzione letteraria. Nel numero successivo comparve il celebre contributo di Calvino, *La sfida al labirinto*, un tentativo di sintesi in campo culturale «delle ragioni dell'estetismo e di quelle dell'ideologia socialista»<sup>28</sup>, quantomai scisse a partire dalla rivoluzione industriale. È prendendo il via da questa tensione che Calvino esorta all'interno del testo a superare la percezione traumatica della cultura contemporanea di massa (e postmoderna), per abbracciarla invece come condizione all'interno della quale si è inconfutabilmente immersi, fino a integrarla tra le immagini del proprio arsenale poetico (la pratica omeopatica jamesoniana). Solo ampliandosi fino a comprendere tutti i linguaggi, gli stili e i metodi, la letteratura potrà riecheggiare ed esprimere la pluralità e la complessità del mondo, di cui è immagine la forma del labirinto dominante nella narrativa

<sup>24</sup> Ivi, pos. 1477.

<sup>25</sup> M. GATTO, *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, p. 201.

<sup>26</sup> Non a caso Jameson ha dato vita in quegli stessi anni a un contributo sugli studi postcoloniali, insieme a Terry Eagleton e Edward Said, per cui vd. T. EAGLETON, F. JAMESON, E. SAID, *Nationalism, Colonialism, and Literature*, Derry, Field Day, 1988.

<sup>27</sup> E. VITTORINI, *Industria e letteratura*, in «il menabò», 4, 1961, pp. 13-20, poi in ID., *Letteratura arte società. II. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 955-962.

<sup>28</sup> I. CALVINO, *La sfida al labirinto*, in «il menabò», 5, 1962, pp. 85-99, poi in ID., *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2023, pp. 101-120: p. 108.

contemporanea («il labirinto della concrezione e stratificazione linguistica in Gadda, il labirinto delle immagini culturali di una cosmogonia più labirintica ancora, in Borges»<sup>29</sup>).

In questo senso, Calvino si include in una linea d'azione, tra chi «affronta tutti i problemi di trasformazione del mondo con la fiducia che ciò che è meglio serve per il meglio», distanziandosi da «chi si chiede ogni momento: “Ma non farò il gioco del capitalismo?”»<sup>30</sup>, e aggiunge per di più un affondo polemico nei confronti di Franco Fortini, dimostrazione per lui «di come una tensione rivoluzionaria, se alimentata solo dalla passione per la teoria [...] si risolve nella scelta del nulla»<sup>31</sup>. A confrontarsi sono due paradigmi in perenne conflitto, e difatti qualche anno prima – nel corso di uno scambio epistolare – Calvino aveva già rilevato nell'altro la tendenza a «tener le mani nette», «astenersi (sul piano degli “strumenti”», per difendersi dal pericolo di diventare un'opposizione di sua maestà, ovvero sia riformista»<sup>32</sup>. Lo scrittore fiorentino dal canto suo, in nome di una volontà di superamento del sistema vigente, rifiuta ogni manifestazione di “facile” ottimismo progressista, e respinge l'accusa calviniana ribadendo la centralità della prassi nella sua opera e ridefinendone al contempo i confini: «Non si dà marxismo, di nessun genere, senza la domanda “che fare?”», nel più energico senso del verbo; ma, nel medesimo tempo, senza la domanda: “Che pensare?”»<sup>33</sup>. Una prassi che non è concepita dunque come altro dall'attività intellettuale:

Quando, nel corso del mio intervento, interpretandolo erroneamente come appello ad un immediato attivismo pratico-politico, qualcuno mi ha chiesto con ironia: “che cosa vorresti facessimo?”, il mio stupore interdetto è stato di chi non immaginava possibile una simile domanda. Mi confermava che un certo numero di ascoltatori credeva in buona fede di non star “facendo” nulla, mentre “faceva”, e come, in un felice convegno di metodologia letteraria...<sup>34</sup>

3.

È proprio nella direzione di una pratica intesa in questa doppia accezione che egli afferma l'impossibilità di continuare a parlare di marxismo «senza una *recognizione permanente* dei significati e della portata delle nozioni che lo hanno costituito: quali *bisogni, proprietà, capitale, imperialismo, sfruttamento, lotta di classi, partito, democrazia, rivoluzione*»<sup>35</sup>. Come ha suggerito Marco Gatto nella prima monografia italiana dedicata a Jameson, è possibile notare una certa affinità tra questa proposta e lo slancio finale del *cognitive mapping*, volto a testare i presupposti del marxismo a contatto con una nuova realtà da interpretare. Entrambi infatti sono impegnati in una «verifica costante dell'arsenale teorico, mai scissa da un continuo e solerte

<sup>29</sup> Ivi, p. 117.

<sup>30</sup> Ivi, p. 109.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> I. CALVINO, F. FORTINI, *Carteggio Calvino-Fortini. Lettere scelte 1951-1977*, a cura di G. Nava, E. Nencini, in «L'ospite ingrato», 1, 1998, pp. 93-118: pp. 101-102.

<sup>33</sup> F. FORTINI, *Bilancio di un trentennio: il marxismo e le prospettive della critica*, in *Teoria e critica letteraria oggi. Atti del convegno internazionale «1960-1990: la teoria letteraria, le metodologie critiche, il conflitto delle poetiche»* (Siena, 10-12 maggio 1990), a cura di R. Luperini, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 261-268: p. 265.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 267-268.

<sup>35</sup> Ivi, p. 265.

aggiornamento»<sup>36</sup>, che coniughi l'ecllettismo metodologico con una lettura storicizzata del presente – e non va trascurato che Fortini sia stato estimatore e tramite iniziale della presentazione di Jameson in Italia, nonché prefatore dell'edizione italiana di *Marxismo e forma*<sup>37</sup>. Ancora, è interessante che nell'intervento pensato per «il menabò», *Astuti come colombe* (confluito poi nella raccolta saggistica *Verifica dei poteri*), egli parli dell'industria come della «manifestazione del tema che si chiama capitalismo»<sup>38</sup>: se si sostituisce la parola industria col termine postmoderno, avanza Rocco Capozzi, per entrambi ha «altrettanto senso dire che il postmoderno non è un tema ma è la manifestazione del tema tardo-capitalismo postmoderno»<sup>39</sup>. Stante questa corrispondenza, e appurato il robusto sostrato teorico marxista, non meraviglia che per Fortini il piano letterario sia sempre influenzato da quello socio-economico. Egli è stato tra i primi critici italiani a mettere in luce i rapporti tra intellettuali, scrittori e industria della letteratura, sottolineando l'influenza esercitata da quest'ultima sul campo culturale. Si avverte in queste posizioni tutta la distanza che lo separa da Calvino, il quale invece ammette di tenere ben separati i due ambiti, almeno per quanto lo riguarda, per cui «quando pensa alla politica pensa solo alla politica e quando pensa alla letteratura pensa solo alla letteratura»<sup>40</sup>.

Tale atteggiamento incarna per Fortini il riformismo letterario contro cui è necessario reagire, evidenziandone l'allineamento con la logica capitalistica. Nel contesto di un apparato politico-economico che ingloba persino la sua opposizione – dal momento che essa non è «immediatamente politica», non è insomma «una possibilità di antitesi vera»<sup>41</sup>, e con il fine «di mantenere l'illusione della spontaneità e della indipendenza, fondamento morale del sistema»<sup>42</sup> – il ruolo dello scrittore è sempre più circoscritto. L'industria culturale incorpora nella sua produzione l'«autogestione capitalistica dell'egemonia, non più affidata al ceto mediatore degli intellettuali»<sup>43</sup>, che rinuncia a formulare un discorso letterario universale, e quindi umanistico. Questo indebolimento complessivo passa anche per la scelta dei soggetti da rappresentare in narrativa e per i modi della loro rappresentazione. L'immagine dell'industria che si dà in letteratura, ad esempio, non mette a fuoco il reticolo di rapporti e idee da essa generati né tantomeno sottolinea l'origine umana degli oggetti prodotti (di nuovo, la reificazione marxista della merce). Ciò favorisce la perdita di centralità del tradizionale conflitto tra capitale e lavoro all'interno di un contesto dominato da un potere diffuso, reticolare e perciò sostanzialmente privo di un centro gerarchico. Una simile visione del reale lascia gli individui sprovvisti degli strumenti per collocarsi correttamente sulla scala delle forze in gioco, alimentando un senso di smarrimento simile a quello descritto da Jameson. Per tradurre questo concetto in

<sup>36</sup> M. GATTO, *Fredric Jameson*, cit., p. 113.

<sup>37</sup> F. JAMESON, *Marxismo e forma: teorie dialettiche della letteratura nel XX secolo* (1971), trad. it. di R. Piovesan, M. Zorino, Napoli, Liguori, 1975.

<sup>38</sup> F. FORTINI, *Astuti come colombe*, in «il menabò», 5, 1962, pp. 29-45, poi in ID., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 34-53: p. 41.

<sup>39</sup> R. CAPOZZI, *Dalla "letteratura e industria" all'industria del postmoderno*, in «Annali d'italianistica», 9, 1991, pp. 144-157: p. 149.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in ID., *Una pietra sopra*, cit., pp. 347-357: p. 347.

<sup>41</sup> F. FORTINI, *Astuti come colombe*, cit., p. 38.

<sup>42</sup> ID., *Verifica dei poteri*, in *Verifica dei poteri*, cit., pp. 11-26: p. 14.

<sup>43</sup> D. BALICCO, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, Manifestolibri, 2006, p. 126.

immagini, Fortini ricorre in un altro luogo<sup>44</sup> a una parabola allegorica: si figura una formica intenta ad attraversare il suo tavolo da lavoro, mentre lui, con una matita, le impedisce ripetutamente il passaggio. L'animale ricalcola freneticamente il percorso eppure non considera mai la possibilità di salire sulla mina per liberarsi dal labirinto di grafite. La metafora è scoperta: la formica, come l'individuo isolato della società contemporanea, non è in grado di riconoscere che l'ostacolo, sebbene si manifesti in modi e luoghi diversi, è sempre il medesimo.

Alla luce di questa cornice teorica, per Fortini il primo errore dei suoi interlocutori all'interno del dibattito su «il menabò» è stato commesso tralasciando di sottolineare che «le forme, i modi, i tempi della produzione industriale e i suoi rapporti sono la forma stessa della vita sociale» e che «le strutture economiche – nel nostro caso, capitalistiche e quindi industriali – sono né più né meno che l'inconscio sociale»<sup>45</sup>. La rivista, considerata in sede polemica come un soggetto unitario, rifletterebbe per tali omissioni l'immagine progressista prodotta dall'ideologia che l'«attuale fase di sviluppo dell'industria neocapitalistica induce nella società italiana»<sup>46</sup>. È importante ricordare che queste riflessioni nascono negli stessi anni in cui il Partito Socialista Italiano – al quale Fortini era stato iscritto fino al 1957 – si unisce alla Democrazia Cristiana per dar vita alla coalizione di centro-sinistra al governo, allontanando inesorabilmente ogni prospettiva rivoluzionaria.

Negli ultimi dieci, quindici anni [...] ognuno di noi è entrato a far parte dell'amalgama, della concrezione cementizia, del conglomerato. Dove passano la crepa, il solco, la spaccatura? Quella che, secondo il Vangelo, mette padre contro figlio e fratello contro fratello; e, secondo Hegel, gli uomini in lotta mortale per il riconoscimento; e, secondo Marx, le classi in conflitto fino alla negazione delle classi? Eppure questo, di “portare la spada” nel mondo, è pur stato ed è anche uno dei compiti della poesia<sup>47</sup>.

Se si è persuasi che la maggiore caratteristica ideologica delle forze economicamente e politicamente dominanti sia la neutralizzazione di ogni contestazione sistemica, per sottrarsi a questo meccanismo sarà necessario preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in un nuovo tipo di straniamento. Da qui parte il lavoro sulla forma, alluso fin dal titolo del saggio, che contiene l'esortazione a farsi candidi come volpi e astuti come colombe (rovesciamento del passo evangelico Matteo 10, 16): si tratta di un «virtuosistico esercizio di impossibilità», motivato dalla volontà non di negare la propria parola, bensì di essere al tempo stesso «non adoperabile e utile»<sup>48</sup>. Concepisce così l'immagine di una poesia “affilata”, che possa farsi strumento di liberazione come una «lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano»<sup>49</sup>.

Fortini chiude rilanciando con una soluzione ad alto tasso poetico, pienamente inscritta nella «dialettica tra la sua appartenenza al contesto reificante del capitalismo e la sua capacità

<sup>44</sup> F. FORTINI, *Il muro del rischio*, in ID., *Insistenze. Cinquanta scritti difficili sui nostri dilemmi: memoria difficile e oblio organizzato, anarchia conformista, dissenso e reazione. Gli imperi e noi*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 15-19.

<sup>45</sup> ID., *Astuti come colombe*, cit., p. 44.

<sup>46</sup> Ivi, p. 45.

<sup>47</sup> Ivi, p. 48.

<sup>48</sup> D. DALMAS, *Temerari come serpenti. Commento di un saggio “imprendibile”*, in «Allegoria», 86, 2022, pp. 54-69: p. 55.

<sup>49</sup> F. FORTINI, *Astuti come colombe*, cit., p. 52.

di sottrarsi all’ordine imposto, di riformularlo e riedificarlo in direzione diversa»<sup>50</sup>. Per lui, come per Adorno – che nei suoi saggi musicali prendeva a modello le disarmonie tonali e sperimentali di Schönberg – la poesia e l’arte *possono* dunque essere portatrici di un’alternativa alla massificazione culturale quando sono dissonanti. Si è detto che il marxismo trova nel postmoderno un nuovo terreno di sfida, uno stimolo a «registrarne i contorni», «segnando i luoghi dell’antagonismo sociale», e a «tracciare i lineamenti del nuovo potere costituente che emerge»<sup>51</sup>. Lunghi dall’essere un proponimento semplice, esso conduce Fortini e Jameson alla formulazione di teorie indipendenti che pure si incontrano in alcuni punti. Da un lato, infatti, c’è la difesa di una postura disarmonica che porti a riconoscere la propria posizione nella meccanica dei rapporti di forza; dall’altro, la ricerca di un orientamento spaziale e strutturale nel conglomerato informe e uniforme di immagini: per entrambi, «nominare ha conseguenze»<sup>52</sup> ed è questo che li spinge a cercare di «dare un nome al sistema»<sup>53</sup>.



#### ABSTRACT

*The essay presents a comparison between two analyses of the contemporary age conducted by the American cultural critic Fredric Jameson and the Italian poet and essayist Franco Fortini. Both Marxist intellectuals, they have emphasized the correlation between aesthetic object and modes of production, which has led them to articulate independent theories that do however converge on certain assumptions. Specifically, Jameson’s focus on spatial and existential disorientation in Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism, finds a counterpart in Fortini’s advocacy of a disharmonious posture that preserves the revolutionary potentialities of poetic language, leading to recognize one’s position in the grid of power relations.*

#### KEYWORDS

*Capitalism; Franco Fortini; Fredric Jameson; Marxism; postmodernity.*

#### BIO-BIBLIOGRAPHY

*Sara Matino studies Modern Philology at the Università di Napoli Federico II. She previously graduated in Modern Literature with a thesis in Italian literature on Vittorio Alfieri’s political thought.*

<sup>50</sup> M. GATTO, *Critica dell’inespresso. Letteratura e inconscio sociale*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 97.

<sup>51</sup> M. HARDT, A. NEGRI, *Il lavoro di Dioniso. Per la critica dello stato postmoderno*, Roma, Manifestolibri, 1995, pp. 37-38.

<sup>52</sup> F. FORTINI, *Che cos’è la reazione*, in *Insistenze*, cit., p. 36.

<sup>53</sup> F. JAMESON, *Postmodernismo*, cit., pos. 9514.





## IN LIMINE. IL CASO MORO, LA STORIA, L'IMMAGINARIO

I. L'«INNERE AUGE»<sup>1</sup> DELL'ARTE APERTO SULLA STORIA

**A** 2022 anni dagli Idi di marzo il genio di Roma onora Cesare 44 a.C.-1978 d.C. Proprio alle Idi di marzo del 1978 il governo Andreotti presta il suo giuramento nelle mani di Leone Giovanni. Dobbiamo attenderci Bruto? Chi sarà? E chi assumerà il ruolo di Antonio, amico di Cesare? Se le cose andranno così ci sarà anche una nuova Filippi?<sup>2</sup>

Alla vigilia dei cinquantacinque giorni più roventi della storia dell'Italia repubblicana, fa capolino tra i necrologi del quotidiano «Vita sera» questo commento «sibillino»<sup>3</sup>: Carmine 'Mino' Pecorelli, direttore del periodico OP (Osservatore Politico)<sup>4</sup> annuncia, come nel prologo di una tragedia, il destino dell'allora uomo politico più discusso del paese, Aldo Moro. A distanza di poco più di quarantaquattro anni, il tempo ha consegnato alla storia e agli storici l'analisi di un evento i cui contorni sembrano esser stati smussati dalla memoria corrotta dei protagonisti e degli spettatori, piuttosto che dalla necessità di far chiarezza. Se da un lato spetta alla storia riesumare il passato per metterne in rilievo i particolari, alle arti tutte rimane il bisogno primigenio di comunicare, anche nell'immediato, l'universalità di un gesto, di un vissuto. In forza di ciò, questo contributo intende perseguire l'obiettivo di osservare sotto una nuova lente alcuni dei lavori più significativi riconducibili a quell'evento – o ad ipotesi a quest'ultimo legati – adducendo in particolare un confronto tra la pellicola *Buongiorno, notte* (2003) e la serie televisiva *Esterno notte* (2022), osservando con attenzione il cambiamento di prospettiva e di resa del medesimo regista, Marco Bellocchio, nell'arco di un ventennio circa. Questo tentativo consentirà di prendere nota della transitabilità di Moro non solo nella storia, come figura politica cardine dell'epoca coeva, ma oltretutto nella letteratura e nell'arte cinematografica. L'analisi dell'epistolario Moro permetterà di rendere esplicito un fitto dialogo *inter artes* tra scrittura e cinematografia: in particolare, le produzioni di Bellocchio dovranno intendersi come punto di partenza per nuovi margini di riflessione sull'incontro tra arte e storia, nell'eventualità ricorrendo a considerazioni letterarie del passato.

<sup>1</sup> «[...] und eine innere Stimme sprach, das ist der Traum [...], [der] wie ein frommes Kind sich an die Brust des Menschen legt und mit einem süßen Kuß das innere Auge weckt» [«[...] e una voce interiore parlò, è il sogno [...] che come un bambino mite si poggia sul petto dell'uomo e con un dolce bacio desta l'occhio interiore»] (E.T.A. HOFFMANN, *Der Kampf der Sängers* (1819), in *Id.*, *Poetische Werke*, 12 Bde, Berlin-Boston, de Gruyter, 1957-1962, Band VI, *Die Serapionsbrüder*, Band 2, p. 20, trad. mia).

<sup>2</sup> M. STUDER, *Il realismo irrealistico di Buongiorno notte: gli inquietanti 55 giorni della Primavera del 1978*, in «Mimesis Scenari», 13 ottobre 2021, URL <https://www.mimesis-scenari.it/2021/10/13/il-realismo-irrealistico-di-buongiorno-notte-gli-inquietanti-55-giorni-della-primavera-del-1978/>, consultato il 10 febbraio 2025.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sulla figura di Pecorelli, una delle vittime più illustri degli Anni di piombo, cfr. R. FANELLI, *La strage continua. La vera storia dell'omicidio di Mino Pecorelli*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2020.

## 2. LE TRAME DELLA PRIMA REPUBBLICA

Risalire alle pendici di un adattamento di un vissuto e/o di un testo letterario non può prescindere dalla ricostruzione del suo retroterra, soprattutto in considerazione dell'apocalisse istituzionale consumatasi il 16 marzo del 1978 con il rapimento del presidente della Democrazia cristiana Aldo Moro nell'attentato di via Fani, a Roma. Per la verità, esso rappresenta soltanto una delle ore più buie di una gestione politica probabilmente fallimentare già dal principio della sua nascita.

Il sogno di una repubblica democratica, all'indomani della Liberazione, cominciava a sgretolarsi già nei primi decenni della seconda metà del secolo di fronte alla connivenza delle classi dirigenti con organizzazioni criminali, alla progressiva sudditanza politica nei confronti degli Alleati e alle misteriose trame di potere che manovravano il paese<sup>5</sup>. Alla base dei tentativi di rovesciamento<sup>6</sup> della democrazia e delle tensioni socio-ideologiche sublimatesi nella 'strategia della tensione' e/o negli Anni di piombo, vi era un'Italia che, da un lato, non aveva mai del tutto elaborato il trauma del proprio passato fascista, assorbendo ex-camerati e repubblicani nella vita politica repubblicana<sup>7</sup>, e che dall'altro lato presentava il partito comunista con maggior consenso nell'Europa occidentale<sup>8</sup> al tempo del profondo contrasto tra il blocco sovietico e statunitense. È in questo clima che la violenza di gruppi extraparlamentari di diverso colore politico si presta ad essere strumento atto al riequilibrio di un ordine sociale fino ad allora non garantito dalle istituzioni. Dinanzi allo stragismo<sup>9</sup>, a presunti servizi di informazione deviati o nascosti<sup>10</sup> e a possibili derive autoritarie, la risposta, secondo il segretario del Partito comunista italiano Enrico Berlinguer, risiedeva nell'inclusione della forza di sinistra più solida in una coalizione di maggioranza<sup>11</sup>. Malgrado lo scetticismo iniziale, i vertici del partito dei cristiani democratici, in maggior luogo a partire dai Morotei, favorirono nella seconda metà degli anni '70 un nuovo impasto del governo, rinominato di 'solidarietà nazionale', per poter coinvolgere con decisione figure di sinistra nell'azione politica italiana. Nel medesimo giorno in cui la Democrazia cristiana s'apprestava ad eleggere un consiglio dei ministri monocolore con sostegno comunista, le Brigate rosse, con un colpo di mano formalizzato strategicamente nei minimi dettagli, mettevano a segno il rapimento di Aldo Moro, abbattendo gli ufficiali di scorta all'incrocio tra via Fani e via Stresa, nei pressi del quartiere Trionfale. I seguenti giorni di agonia videro

<sup>5</sup> Vengono qui accennate l'organizzazione Gladio, resa nota dal presidente del Consiglio Giulio Andreotti in un discorso alla Camera dei Deputati il 26 febbraio 1990, il Noto Servizio, fino ad arrivare alla loggia massonica coperta Propaganda Due, identificata dalla magistratura attorno al 1981.

<sup>6</sup> Si rammentano qui i più celebri, come il Piano Solo, il Golpe Borghese, il Golpe Bianco ed il Piano di rinascita democratica.

<sup>7</sup> Si veda il caso di forze partitiche con chiare ispirazioni neofasciste, come il Movimento sociale italiano.

<sup>8</sup> Alle elezioni politiche del 1976 il PCI raggiunge il 34,3% circa per la Camera e 33,8% per il Senato, al fronte del 38% dei democristiani.

<sup>9</sup> L'apertura di questa stagione è notoriamente segnata dall'esplosione di un ordigno in piazza Fontana, a Milano, presso la Banca dell'Agricoltura, nel 1969, cui seguiranno altrettanti spargimenti di sangue, si riportano qui quelli di maggior clamore: dall'attentato a Piazza della Loggia, a Brescia, al treno Italicus, fino ad arrivare alla strage della stazione di Bologna.

<sup>10</sup> Cfr. *supra*.

<sup>11</sup> Si cita a titolo esemplificativo solo l'articolo pubblicato nell'ottobre del '73, parte di una più ampia riflessione imbastita nei numeri precedenti: cfr. E. BERLINGUER, *Alleanze sociali e schieramenti politici*, in «Rinascita», XXX, 40, 1973, pp. 3-5, URL <https://tinyurl.com/archiviopci>, consultato il 10 febbraio 2025.

l'uomo politico in detenzione presso la Prigione del Popolo<sup>12</sup>, lì dove si è consumato il processo e la sua condanna a morte, ove prese corpo la più attenta riflessione sulle dinamiche politiche del Bel Paese<sup>13</sup> e dove ancora risuona l'accorata richiesta d'aiuto ad intermediari e uomini di potere.

Al di fuori di questo spazio quasi etereo tenne banco un dibattito politico che vide gran parte delle componenti del potere procedere verso l'adesione ad una 'linea della fermezza', propugnata dal PCI e dagli esponenti massimi della DC, sostenuta quasi unanimemente dalle rimanenti forze di centro e di destra<sup>14</sup>. Dopo innumerevoli tentativi di persuasione alla trattativa con scambio di prigionieri, circa otto comunicati ufficiali brigatisti<sup>15</sup>, coinvolgimenti di parti esterne e altrettante trame oscure<sup>16</sup>, al di là di quelle vaticane e statunitensi, il corpo dell'onorevole Moro venne 'recapitato' senza vita nel baule di una Renault 4 rossa posizionata, simbolicamente, nel cuore del Ghetto ebraico di Roma, in via Caetani, a metà strada tra la sede del PCI e della DC, a riprova da parte dei terroristi della colpevolezza degli uomini di palazzo. Benché la richiesta di Moro prevedesse una celebrazione delle esequie in forma strettamente privata<sup>17</sup>, ammettendo la presenza di pochi fedelissimi, il governo s'adopererà per una commemorazione religiosa del Presidente senza feretro, il 13 maggio, aprendo officiosamente le porte ad una nuova stagione repubblicana<sup>18</sup>.

### 3. TRA RICOSTRUZIONE E RIFLESSIONE STORICA: UN PRIMO PASSO VERSO *BUONGIORNO, NOTTE*

Avvicinarsi alla ricostruzione storica di un evento tanto cocente per la storia recente d'Italia ha significato, nell'economia del presente contributo, offrire al lettore uno spazio

<sup>12</sup> Secondo le testimonianze dei brigatisti condannati da situare in via Montalcini, 8.

<sup>13</sup> Proprio negli scritti del prigioniero.

<sup>14</sup> Fa eccezione probabilmente il tentativo dei socialisti, guidati dal segretario Craxi, di aprire un varco di trattativa con i terroristi, formalizzato in comunicato diffuso agli organi di stampa il 21 aprile. Qui si riteneva necessaria la ricerca di «altre vie che in diverse forme, diversi Stati democratici non hanno esitato ad esplorare» (cfr. A. MORO, *Lettere dalla prigionia*, a cura di M. Gotor, Torino, Einaudi, 2008, p. 87).

<sup>15</sup> Cui se ne aggiunge uno, il Comunicato n. 7, reso pubblico il 18 aprile 1978, giorno del ritrovamento del covo brigatista romano di via Gradoli, 96. Il documento destò fin da subito particolari sospetti, tant'è che parrebbe non attribuibile alle BR e realizzato ad arte dal falsario legato alla Banda della Magliana Antonio 'Tony' Chichiarelli, probabilmente su commissione di figure politiche di spicco ed ufficiali dei servizi segreti italiani. Gli obiettivi dell'operazione erano puntati prevalentemente verso il depistaggio e la misurazione dell'umore dell'opinione pubblica italiana di fronte alla possibile scomparsa di Moro. Nel sedicente comunicato, di fatti, si rimandava all'esecuzione della condanna a morte dell'uomo politico con indicazione precisa sul luogo del rilascio del cadavere: nel lago della Duchessa, situato nel comune di Borgorose, in provincia di Rieti (cfr. M. GOTOR, *Il memoriale della repubblica. Gli scritti di Aldo Moro dalla prigionia e l'anatomia e del potere italiano*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 287-301).

<sup>16</sup> Non di rado si tenta di far convergere sia il sequestro che l'esecuzione dell'uomo politico con l'implicazione di esponenti della criminalità organizzata e agenti coinvolti nell'organizzazione Gladio, oltre alle Brigate rosse. Cfr. *ivi*, pp. 377-397.

<sup>17</sup> «Per questa ragione, per una evidente incompatibilità, chiedo che ai miei funerali non partecipino né Autorità dello Stato né uomini di partito» (Cfr. A. MORO, *Lettere*, cit., p. 100).

<sup>18</sup> Marcata poi nettamente dall'inchiesta 'Mani pulite' del 1992, guidata dai magistrati di Pietro ed il procuratore Borrelli. Successivamente all'arresto di Mario Chiesa (PSI), accusato di aver ricevuto una tangente da un imprenditore, il pool avrà modo di svelare il sistema di finanziamenti illeciti del Pentapartito della Prima Repubblica.

approssimativamente delimitato dell'immaginario nel quale affiorano i prodotti cinematografici di Marco Bellocchio. Purtuttavia, è indispensabile sottolineare la frammentarietà che accompagna da decenni ogni dinamica dell'*affaire* Moro: il caso, di fatti, ha aperto spiragli di inorganiche riflessioni storiche e politiche tutt'ora non ancora verificabili. Il sequestro, la prigionia, così come l'assassinio e gli scritti lasciati dall'uomo politico permangono ineluttabilmente nella dimensione di un 'possibile' di kierkegaardiana memoria.

Pertanto, come anticipato, se il tempo ha consegnato alla storia e agli storici dei fatti dalle sembianze fantasmagoriche, a tratti impedendo e ingolfando la ricostruzione evenemenziale, per il mondo delle arti questa temperie rappresenta un terreno fertile per la proliferazione di riflessioni di più ampio respiro, giacché l'arte stessa abita nello spazio del possibile.

Precedentemente al primo contributo del piacentino, la cinematografia, soprattutto, aveva elaborato una serie di produzioni legate all'evento matrice contrassegnati dall'intento documentaristico, se non addirittura investigativo, come in *Caso Moro* (1986), diretto da Giuseppe Ferrara e con Gian Maria Volonté nei panni del Presidente<sup>19</sup> o *L'anno del terrore* (1991), regia di John Frankenheimer, con ipotesto il romanzo omonimo di Mewshaw. In tutte queste circostanze la carica drammatica dell'evento storico è smorzata: ciascun prodotto pare piuttosto speculare e/o alimentare potenziali complotti dietro le quinte del rapimento. Il percorso intrapreso da Bellocchio nella lavorazione della stessa materia pare invece configurarsi diversamente a partire dal rapporto che egli stabilisce e con l'evento e con l'ipotesto: la capacità indubbia del regista di dialogare con spirito artistico in *Buongiorno, notte*<sup>20</sup> con il romanzo autobiografico *Il prigioniero* (1998) dell'ex brigatista Anna Laura Braghetti consente di aprire uno «strappo nel cielo di carta»<sup>21</sup> di dietrologie e verità impalpabili. Il cineasta italiano è ben consapevole delle complicazioni che possono scaturire dalla riflessione sulla storia evenemenziale, per questo motivo intende muoversi prevalentemente tra le intercapedini della medesima storia mediante la componente umana. L'umanità, dato fino ad allora non ancora rilevato nella valutazione del significato intimo della condanna di Moro, è probabilmente la chiave d'accesso ad una nuova considerazione di tutte le parti coinvolte in un gioco, apparentemente, politico.

In BN il primo, decisivo passo verso quest'obiettivo consiste in un netto ribaltamento del paradigma: il regista immerge gli spettatori interamente nella prospettiva del criminale, dei «folli e stupidi»<sup>22</sup> brigatisti, permettendoci di osservare caparbiamente l'annichilimento di ogni pulsione umana in ragione della rivoluzione socialista. Il pubblico, tuttavia, non aveva tardato a manifestare il proprio dissenso per il punto di vista adottato, in grado di umanizzare il male a tal punto da giustificarlo: è il caso di Maria Fida Moro, primogenita dell'uomo politico e che, in occasione di un'intervista successiva alla visione del film sostenne di aver provato «disappunto, contrarietà e schifo»<sup>23</sup>. Un dibattito simile, parzialmente legato al valore didattico dell'arte, in effetti, aveva già tenuto banco nei salotti, tra intellettuali e letterati di prim'ordine del passato, fino a mostrare instabilità e prime crepe con le voci decadenti e bohémien nella Francia del XIX secolo: ad ingessare il sintagma *l'art pour l'art*, già in circolazione proprio nella

<sup>19</sup> Volonté aveva impersonato già precedentemente l'uomo politico in un film di Elio Petri del 1976, *Todo modo*, adattamento cinematografico dell'omonimo romanzo di Sciascia pubblicato due anni prima. Per un approfondimento cfr. *infra*.

<sup>20</sup> Da questo momento indicato come BN per disambiguarlo da EN (*Esterno notte*).

<sup>21</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* (1904), Torino, Einaudi, 2014, p. 164.

<sup>22</sup> M. BELLOCCHIO, *Il coraggio di andare oltre la storia*, in «La Repubblica», 15 settembre 2003.

<sup>23</sup> [S.A.,] *Bellocchio, che schifo il suo film*, in «La Repubblica», 9 settembre 2003.

prima metà dell'Ottocento, fu con ogni probabilità Théophile Gautier<sup>24</sup> nella prefazione dell'*Albertus*, nel 1835. La rivendicazione di un'opera d'arte senza scopi politici, didattici e morali divide in parte ancora oggi non solo critici, ma in prevalenza i destinatari dell'opera.

In questa circostanza, tuttavia, le accuse lanciate nella direzione del regista non concernevano esclusivamente il contenuto morale o l'occulta giustificazione brigatista, giacché invero cresceva incessante nel pubblico la necessità di raffrontarsi con un'opera storicamente aderente ai fatti. Bellocchio, alla luce di talune osservazioni, non esitò di far mancare la propria risposta, rivendicando perentoriamente il bisogno dell'artista di «scegliere un punto di vista, uno sguardo»<sup>25</sup> per dare corpo alla propria visione e stimolare l'elaborazione di nuovi interstizi di verità: «non nego che il mio film sia politico, tuttavia non ho inteso sposare alcuna tesi [...] Può omettere anche molto della cronaca [...] Ho fatto un film: chi va a vederlo credo cerchi e forse trovi un'emozione, un coinvolgimento. Non un ragionamento storico politico»<sup>26</sup>.

A riconoscere l'intrinseco valore artistico del testo vi è dall'altro lato – e per giunta nella stessa famiglia Moro – il fratello minore di Maria Fida, Giovanni:

Trovo che Bellocchio, scegliendo deliberatamente di riflettere sull'esperienza dell'uomo Aldo Moro in carcere senza vincoli o ambizioni di ricostruzione storica o di fedeltà all'insieme dei fatti e degli atti noti, abbia davvero illuminato aspetti importanti di questa vicenda. Questo è un caso in cui una creazione artistica è stata capace, proprio restando tale, di accrescere la conoscenza della realtà<sup>27</sup>.

In un ultimo, sebbene i succitati interventi paiano certificare e legittimare la ricerca dell'umano nell'*affaire*, l'opera, in concomitanza con le intenzioni velate dello stesso autore, non si sottrae comunque ad una riflessione storica di ampia portata, profondamente slegata dalle circostanze del sequestro dell'uomo politico. Come era già accaduto nel 1996, col documentario *Sogni infranti, ragionamenti e deliri*, Bellocchio sposta l'attenzione sul fenomeno socio-politico comunista, evidenziandone gli obiettivi fondativi prima e la deriva rivoluzionaria e psicologica dei suoi partecipanti poi. L'utilizzo della citazione dei fasti cinematografici della propaganda sovietica<sup>28</sup> si accompagna alla degenerazione del comitato esecutivo delle BR, riassunta nella reiterazione rituale della frase «la classe operaia deve guidare tutto» di fronte alla visione di una trasmissione televisiva. L'incantesimo della lotta armata ha gettato i brigatisti nel settarismo, nell'utilizzo di un linguaggio svuotato di passionalità, ove il disumano prevale per consentire la salvaguardia dell'umanità. Tale «cecità ideologica»<sup>29</sup> fa breccia in un Moretti fisicamente, spiritualmente e psicologicamente sottoposto agli ordini della retorica rivoluzionaria: la razionalità ai picchi più estremi deve ostruire qualsiasi ribollire di pulsioni umane, persino

<sup>24</sup> A. SCHAFFER, *Théophile Gautier and 'L'art pour l'art'*, in «The Sewanee Review», XXXVI, 4, 1928, pp. 405-417.

<sup>25</sup> M. BELLOCCHIO, *Il coraggio di andare...*, cit.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> [S.A.,] *Giovanni Moro: è un film che accresce la conoscenza*, in «L'Unità», 5 settembre 2003, URL [https://archivio.unita.news/assets/main/2003/09/05/page\\_021.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/2003/09/05/page_021.pdf), consultato il 10 febbraio 2025.

<sup>28</sup> In prima linea Vertov, cfr. *infra*.

<sup>29</sup> M. FABRE, Buongiorno, notte: *'approfondire la storia attraverso l'infedeltà'*, in «Società e rappresentazioni», XXIX, 1, 2010, pp. 127-136, URL <https://shs.cairn.info/revue-societes-et-representations-2010-1-page-127>, consultato il 10 febbraio 2025.

nel momento in cui Maccari manifesta esplicitamente il bisogno di ricongiungersi con la propria ragazza.

I contrasti intestini al comando inaugurano una prima serie di confronti con la realtà bifronte della lotta comunista: accanto alle spinte rivoluzionarie delle organizzazioni rosse degli anni '70 si erge, quasi inattaccabile, il sacrificio della lotta partigiana. Una comparazione di rilievo con gli esempi precedenti potrebbe emergere osservando i rapporti tra compagni all'interno delle brigate partigiane al tempo della Resistenza e, di conseguenza, recuperando uno dei testi letterari più significativi della stagione neorealista, quale *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino. Tra i membri del distaccamento del Dritto, di fatti, affiorano costantemente le vite di ieri e gli impulsi dell'oggi, entrambi avvolti finemente da una patina di violenza finalizzata alla ricerca del riscatto. In Pelle, in Cugino, così come in Mancino non vi è piena coscienza di classe; velleitario e imparagonabile rispetto a quello di Moretti è il tentativo del Dritto di riportare all'ordine la propria brigata: in un caso l'umanità viene catalizzata tutta verso l'idolatria dell'ideologia e nell'altro l'individualismo emerge come riflesso di una spinta atavica. La distinzione tra le due generazioni comuniste è resa evidente in BN mediante l'espedito del 'montaggio delle attrazioni': la teoria del cineasta russo Eisenstein prevedeva, per mezzo dell'inserzione di immagini extra-diegetiche apparentemente distanti dal tessuto narrativo, una sollecitazione alla riflessione, un coinvolgimento emotivo e quindi attrazione diretta dello spettatore agli eventi; il pubblico, in tal maniera, doveva poter essere in grado di stabilire una relazione, di tipo metaforica o simbolica, tra le sequenze mostrate ed il plot di fondo. Bellocchio applica alla perfezione lo stratagemma sovrapponendo la lettera di commiato di un partigiano condannato a morte dai repubblicani<sup>30</sup>, accompagnata dalla canzone partigiana *Fischia il vento*, al destino dei brigatisti pronti a condannare a morte Moro. Il sopruso, quindi, non ha frontiera, nemmeno con la conquista della coscienza di classe, che certamente non manca ai giovani brigatisti. Di contro, procedendo nuovamente a ritroso, nel microcosmo partigiano si potevano riconoscere sì fervidi sostenitori della causa comunista, ma persino, più semplicemente, uomini offesi dalla vita, senza una precisa bandiera ideologica, con la speranza di «costruire un'umanità senza più rabbia, serena, in cui si possa non essere cattivi»<sup>31</sup>, proprio come il Dritto e compagni. L'uso della violenza, giustificata da un progetto sociale e politico differente, è ciò che permette a Kim, uno dei commissari politici del romanzo calviniano, di asserire di trovarsi «nel giusto»<sup>32</sup>. Posta di fronte al drammatico crinale della guerra civile negli anni '43-'45, l'euforia brigatista appare in BN anacronistica, estremizzazione schizofrenica di un ideale che aveva già perso da diverso tempo il proprio smalto. È presumibilmente in questo frangente che si nasconde un'altra condanna, questa volta velata, da parte del regista: Bellocchio condensa nella scena succitata il proprio giudizio storico sull'evoluzione, fallimentare, del movimento comunista.

#### 4. I CONFINI DELL'IMMAGINABILE E DELLA CONTRADDIZIONE IN *BUONGIORNO, NOTTE*

La pellicola, a partire dal titolo, rinvia immediatamente alla dimensione ossimorica, antitetica, contraddittoria che accompagna l'intera linea del racconto. Di fatti, *Buongiorno, mezzanotte* è

<sup>30</sup> Nell'opera si tratta del padre della protagonista Chiara, cfr. *infra*.

<sup>31</sup> I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Milano, Mondadori, 2020, p. 101.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

il titolo di un componimento poetico di Emily Dickinson, laddove l'io lirico spalanca le porte alla notte, al sogno per rifuggire dalla realtà, per squarciare liberamente il buco dell'immaginazione. La dialettica realtà-immaginazione domina l'intera diegesi del film in quanto motivo di dilacerazione della giovane bibliotecaria al servizio della lotta armata: Chiara, protagonista sulla quale il regista mantiene la focalizzazione, si serve dell'immaginazione per poter conciliare le proprie spinte compassionevoli con la decisione raccapricciante del comitato esecutivo dell'organizzazione di condannare Moro, recluso nell'appartamento da lei stessa affittato. L'immersione radicale nella realtà brigatista non necessariamente lascia emergere l'algida lucidità con cui i terroristi si muovono nell'operazione, tutt'altro: Chiara diventa emblema della eterogeneità delle sensazioni umane, del tentativo vano di legittimare ad ogni costo la propria scelta politica, di un'esaltazione troppo presto smorzata da legittime incertezze, dalla mole di un gesto così disumano, quale l'uccisione di un uomo.

Su quell'esuberanza violata, quasi vanagloriosa, su quell'«indigenza del “troppo giovane”»<sup>33</sup> a lungo aveva insistito Calvino per poter trasporre in letteratura l'esperienza personale nella lotta partigiana; per giunta, in quel contesto la Resistenza veniva osservata di «scorcio»<sup>34</sup> dalla prospettiva straniante e divertita del bambino monello<sup>35</sup> Pin. Se il fiabesco è il filtro da applicare per un affresco della guerra partigiana ne *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, lo stesso non può dirsi di BN, dal momento in cui l'immaginazione non è unicamente fantasticheria, ma vero e proprio onirismo e pertanto volontà di compensazione delle lacune etiche poste in essere dalla lotta armata.

L'allusione ad una realtà alternativa così come all'ossimoro prende corpo fin dalla primissima scena, lì dove la coppia di brigatisti sotto falsa identità s'appresta a visitare l'appartamento in cui s'insedieranno, quello di via Montalcini, 8, teatro del dramma Moro. In questa occasione è il buio dell'abitazione ad accogliere lo spettatore riempito dall'eco del «buongiorno»<sup>36</sup> dell'agente immobiliare: è in questa modalità che il titolo dell'opera viene esplicitato, sovrapponendo il canale uditivo<sup>37</sup> con quello visivo. Ben presto la scena permetterà poi a luci ed oscurità di raggiungere un perfetto connubio, come quando il campo si frange in due vedendo da un lato, sul versante destro, Chiara nella luce e, dall'altro lato, l'ingegnere in ombra, ad anticipare, se non a testimoniare, il rifiuto ideologico della protagonista rispetto alla causa della rivoluzione proletaria.

La soglia tra il mondo delle contingenze reali e quello della finzione è certamente labile, come dimostrato dalle improvvisi penetrazioni delle allucinazioni nella diegesi, tuttavia è significativo individuare una serie di marcatori in grado di far immedesimare lo spettatore nello spazio onirico. Ad esempio, nel momento in cui Chiara è a letto o in dormiveglia irrompono associazioni libere tipiche del sogno, visioni di una realtà 'altra' dove spesso le proprie aspirazioni socio-politiche vengono conciliate. È in questo frangente che il campo si riempie di citazioni cinematografiche, come nel momento in cui vengono riportate sequenze del film documentario di Dziga Vertov del 1934 *Tre canti su Lenin*, opera della propaganda comunista sovietica: la panchina vuota di Lenin, ricoperta di neve, è il corrispettivo del fantasma di un comunismo che ben presto comincerà a non aggirarsi più per il continente europeo. L'altra modalità di

<sup>33</sup> Ivi, p. XX.

<sup>34</sup> Ivi, p. XI.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> M. STUDER, *Il realismo irrealistico di Buongiorno notte*, cit.

<sup>37</sup> I protagonisti non sono ancora visibili.

rappresentazione dei desideri di Chiara prende corpo, stavolta, per mezzo di vere e proprie allucinazioni visionarie e non sogni di produzione inconscia: l'oggetto delle illusioni è in prevalenza Moro; questi si aggira come un simulacro tra le stanze dell'appartamento, in silenzio, alla ricerca di risposte, di libertà, quasi a nutrire invano le ultime speranze della brigatista.

Il collasso tra il mondo della fantasia e quello della realtà avviene sempre mediante un incontro tra personaggi, un evento dai contorni perturbanti: è ciò che si verifica mediante la *mise en abîme* del dramma interiore di Chiara nella sceneggiatura di Enzo Pannoscuo, giovane artista in erba e corrispettivo del regista Bellocchio nella pellicola. Il copione di Pannoscuo non è altro che la riduzione in finzione cinematografica della doppia vita di Chiara, a metà tra la lotta armata ed il placido impiego in biblioteca. Quasi corroborando la struttura narrativa delle *Kunstmärchen*, dei racconti romantici tedeschi<sup>38</sup>, Enzo legittima la piena promiscuità tra immaginazione e mondo sensibile affermando a chiare lettere: «l'immaginazione è reale!». Il possibile trova così un varco d'accesso, un canale di comunicazione ininterrotto con la realtà, a tal punto da rendere le due dimensioni indistinguibili.

##### 5. *ESTERNO NOTTE* E IL PESO DEL «CONTROCAMPO DELLA TRAGEDIA»<sup>39</sup>

Poco meno di vent'anni trascorrono dall'uscita nelle sale di BN al film, diviso inizialmente in due parti, poi reso serie, *Esterno notte*. Il bisogno di recuperare una materia così proteiforme è sintomo di un'esigenza irrefutabile del regista di aprire una nuova finestra sull'evento e sulle figure coinvolte, di realizzare «il controcampo di questa tragedia».

Stabilire un nuovo contatto con la memoria, specie se legata ad un evento lacerante, può spesso generare, però, la riapertura di una ferita: se Bellocchio intende colmare quel vuoto di materiale umano lasciato in sospeso in BN con una nuova opera, lo stesso non accade in Calvino. Per lo scrittore sanremese, ormai adulto nel 1964, momento in cui procede a ritroso nella propria carriera, far scorrere il dito tra le pagine di uno di quei testi del passato, come *Il sentiero*, e che rivendicavano un sedicente raccontare di esperienze collettive, significava rimanere folgorati, pietrificarsi di fronte ad un compito mai del tutto portato a termine. L'obiettivo di poter narrare quel «senso di nullatenenza assoluta»<sup>40</sup> con quella «voce anonima dell'epoca»<sup>41</sup> sfumava di fronte all'incontrovertibile capacità della letteratura e dell'arte di plasmare la memoria fino a deformarla e a tratti renderla irriconoscibile: diventa quindi fallace la pretesa di ritornare a raccontare con esattezza, di restituire un'immagine meno sgranata del proprio vissuto.

Benché Bellocchio non desiderasse realizzare una pellicola corale, né tantomeno elaborare una testimonianza viva dei cinquantacinque giorni, è ben evidente – come anche nel caso di BN – che l'entrata in scena nella serialità del piacentino abbia contribuito a stimolare un nuovo dibattito, più accorto e distaccato, sugli eventi di quella primavera. Immergere la propria mano nell'oblio di un passato a tratti senza verità storica, così come esaminare il coefficiente umano di Moro, della propria famiglia e degli uomini politici invischiati, significa adottare un

<sup>38</sup> Si osservino i casi di *Der Blonde Eckbert* di Ludwig Tieck e *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann: la soglia tra sogno, realtà e follia viene deformata a tal punto da non essere più empiricamente percepibile.

<sup>39</sup> A. PURGATORI, *L'intervista di Andrea Purgatori a Marco Bellocchio e Fabrizio Gifuni*, in «Atlantide», La7, 18 marzo 2023.

<sup>40</sup> I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. XX.

<sup>41</sup> Ivi, VI.



approccio multi-prospettico che trova il proprio centro gravitazionale negli scritti del presidente: è a partire da questa feritoia che l'artista può lanciare uno sguardo nuovo, stimolare nuove prospettive, ritornare alla storia non con la foga di chi intende speculare, ma con l'umiltà di chi si propone di rappresentare la complessità emotiva di quanto accaduto.

In effetti, se le vicende storiche in sé potrebbero bastare per la sceneggiatura, è probabilmente dalle missive di Moro che invece prende corpo il soggetto. Non a caso, Fabrizio Gifuni, interprete nella serie proprio del prigioniero politico<sup>42</sup>, aveva operato una drammatizzazione del corpus in occasione del quarantesimo del sequestro dal titolo *Con il vostro irridente silenzio. Studio sulle lettere dalla prigionia e sul Memoriale di Aldo Moro*<sup>43</sup>.

A partire da questa pietra d'angolo, così come sulle base dei documenti audio-visivi dell'epoca, il cineasta costruisce poi un'impalcatura che va ad impernarsi su tre motivi inscindibili dall'evento ed in continuità con il precedente lavoro: il fantasma mediatico della televisione, l'analisi degli interni e l'ineffabile immaginazione di un nuovo, possibile destino. Il primo è espressione del racconto, dall'ideale distorto di realtà offerto dai mezzi di comunicazione, sebbene essi siano l'unico strumento mediante il quale il popolo stabilisce una relazione con le contingenze politico-sociali. È un'iperrealtà a tratti anacronistica, sconnessa rispetto alla complessità emotiva dei protagonisti, cui spesso fa da sottofondo e pure accompagna le loro giornate. Dall'altro lato, l'interno, malgrado possa apparire in contrasto con il titolo dell'opera, sottende la ricerca del capitale umano negli attori non ancora scandagliati<sup>44</sup> nella loro intimità: ecco che l'esterno, diversamente da BN, non è il solo contatto dei brigatisti col mondo di fuori, ma è l'analisi dell'interiorità di quelle figure al di fuori del covo di via Montalcini. In ultima istanza, l'allucinazione, marchio inconfondibile della mente del regista, è ancora una volta espressione di quel «punto irriducibile di contestazione e di alternativa»<sup>45</sup> che l'arte può offrire: al fine di una più congrua comprensione del suo impiego, in parte divergente da BN, è necessaria un'anatomia della figura di Moro in questa pellicola e altresì della sua trasformazione in maschera drammatica.

## 6. LA TRASFIGURAZIONE DI ALDO MORO: LO STATISTA, IL MARTIRE, LA MASCHERA

La scelta di confrontarsi con l'altra tragedia, quella umana, più che politica, equivale in Bellocchio ad un cambiamento di connotati della versione dell'uomo di Stato osservata in BN. In quella circostanza, Roberto Herlitzka offriva agli spettatori l'immagine stilizzata di un Moro paterno<sup>46</sup>, sintesi della generazione precedente con cui la lotta armata doveva fare i conti: compassionevole nella sua solitudine, vista dallo spioncino dalla prospettiva di Chiara, spettrale nei movimenti, parsimonioso nell'uso della parola.

<sup>42</sup> In passato aveva già interpretato un altro protagonista del racconto di Bellocchio, Paolo VI, nella miniserie *Paolo VI. Il papa nella tempesta* nel 2008.

<sup>43</sup> Cfr. F. GIFUNI, *Con il vostro irridente silenzio. Le lettere e il Memoriale: voci dalla prigionia di Aldo Moro*, Milano, Feltrinelli, 2022.

<sup>44</sup> Al netto di quanto rappresentato fino a BN.

<sup>45</sup> A. MORO, *Lettere dalla prigionia*, cit., p. 100.

<sup>46</sup> Cfr. G. WAEGER, Buongiorno, notte: *Marco Bellocchio*, in «Zeitschrift für Film und Kino», XLVI, 255, 2004, p. 38; L. PERRONE, «L'imagination, c'est réel!» *L'affaire Moro dans Buongiorno, notte de Marco Bellocchio*, in *Imagination et histoire: enjeux contemporains*, a cura di M. Panter et al., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 143-152.

In EN vengono spalancate le porte al dramma Moro per mezzo di una radicale inversione di tendenza nella rappresentazione della fragilità e instabilità dell'uomo politico. Fabrizio Gifuni, come sottolineato<sup>47</sup>, si era già precedentemente immedesimato nei panni del presidente<sup>48</sup> e del papa – e non solo, potremmo sostenere<sup>49</sup> – facendo della fisicità uno dei tratti più prominenti della propria maschera, lo strumento attraverso il quale viene mediata la trasfigurazione interiore: tra tutte le figure rappresentate però, come si evince dagli interventi dell'attore<sup>50</sup>, è di Moro l'unica vicenda a farsi massima espressione della disfatta di un sistema politico; egli è da concepire come il capro espiatorio del tortuoso percorso democratico dell'Italia del secondo dopoguerra, pertanto, farsi suo interprete significa rispondere ad un dovere civico, entrare nei meandri del peso politico e psicologico da questi portato.

Proprio la profondità psicologica del personaggio trova fulcro nell'evoluzione della sua personalità, dall'«uovo al tegamino»<sup>51</sup> alla confessione finale, prima dell'incontro con la morte: vi è in effetti un brusco irrigidimento della sua figura, impensabile rispetto all'immagine che egli aveva costruito nel corso della vita pubblica degli anni precedenti, purtuttavia ineluttabilmente ragionevole. Dall'inizio fino alla fine rimane però una costante tra le variabili dell'umore Moro, quale la solitudine, l'isolamento perenne: dapprima gli incarichi – accettati con riserva<sup>52</sup> – per mettersi al servizio dei propri colleghi lo costringono a sacrificare quel contatto stabile con la propria famiglia e, successivamente, col sacrificio di anima e corpo nella 'Prigione del popolo', viene estromesso radicalmente dal mondo e dagli affetti, per lavare nel Lete la coscienza dei democratici cristiani.

Che Moro sia stato identificato nell'immagine dell'agnello immolato, del sacrificato, non è testimoniato solo dalle reazioni degli organi di stampa o della società civile<sup>53</sup> ma, oltretutto, è lo stesso presidente a dichiarare apertamente nelle proprie missive ai membri del partito di esser stato costretto a dover «pagare con la condanna a morte»<sup>54</sup> accuse rivolte alla Democrazia cristiana. Per la verità, è probabilmente l'epistolario stesso, prima ancora dell'opinione pubblica, è designare implicitamente quest'«operazione»<sup>55</sup> architettata dai vertici del governo come un martirio. Ogni missiva nelle direzioni di Zaccagnini, Cossiga e Piccoli tuona come un anatema, una condanna alla gogna destinata a perseguirli fino al giorno della loro morte. Le sue parole sembrano provenire dall'altro mondo ed annunciare una profezia nefasta per le coscienze dei

<sup>47</sup> Cfr. *supra*.

<sup>48</sup> Gifuni ha impersonato il presidente nel film *Romanzo di una strage* (2012) di Marco Tullio Giordana, oltre che in occasione della già citata drammatizzazione (cfr. *supra*).

<sup>49</sup> Si pensi alla miniserie televisiva *De Gasperi. L'uomo della speranza* (2005), regia di Liliana Cavani. Qui Gifuni aveva interpretato proprio il protagonista, patriarca del partito democristiano in Italia.

<sup>50</sup> A. PURGATORI, *L'intervista...*, cit.

<sup>51</sup> M. BELPOLITI, *L'uovo al tegamino di Aldo Moro*, in «Doppiozero», 9 giugno 2022, URL <https://www.doppiozero.com/luovo-al-tegamino-di-aldo-moro>, consultato il 10 febbraio 2025.

<sup>52</sup> A. MORO, *Lettere dalla prigionia*, cit., p. 16: «È peraltro doveroso che [...] io ricordi la mia estrema, reiterata e motivata riluttanza ad assumere la carica che tu [Benigno Zaccagnini, segretario della D.C.] mi offrivi e che oggi mi strappa alla famiglia [...]».

<sup>53</sup> «La frase più mostruosa di tutte: qualcuno è morto al “momento giusto”». È con questa lapidaria epigrafe, tratta dai quaderni di appunti *Die Provinz des Menschen* (“La provincia dell'uomo”) di Elias Canetti, che Leonardo Sciascia inaugura il *Affaire Moro*; l'allora senatore della Repubblica e fervido oppositore della linea della fermezza, si prodigò ad esaminare a caldo, nel corso del 1978, le missive del presidente sdoganando il pregiudizio della sua infermità mentale; cfr. L. SCIASCIA, *L'affaire Moro* (1978), Milano, Adelphi, 2016).

<sup>54</sup> A. MORO, *Lettere dalla prigionia*, cit., p. 16.

<sup>55</sup> Ivi, p. 104.

suoi interlocutori e per il partito: «se così non sarà, l'avrete voluto e, lo dico senza animosità, il mio sangue cadrà sul partito e sulle persone. Poi comincerà un altro ciclo più terribile e parimenti senza sbocco»<sup>56</sup>; oppure ancora «so che tutto è difficile ma spero non ti sottrarrai [rivolgendosi a Zaccagnini] a questa responsabilità (il contrario sarebbe disumano e crudele)»<sup>57</sup>.

Una trasfigurazione così repentina di Moro non poteva prospettarla nessun organo di partito, nessun cittadino, nemmeno alla vigilia del rapimento. L'inizio del decennio e gli anni del governo di 'solidarietà nazionale' avevano dato adito all'opinione pubblica di meditare su un'altra versione dell'uomo politico, in parte distante dal martire, in altra parte da quella dell'iracundo: si tengano di riferimento, ad esempio, le due pellicole *Todo modo* (1976) e *Forza Italia* (1977). La prima, adattamento dell'omonimo romanzo di Sciascia, è un ritratto macabro della DC e delle trame di potere occulte intessute dalle correnti del partito. Elio Petri, figura di spicco del cinema politico italiano degli anni '70, quasi a ricalcare un congresso di partito, accoglie ed acclude alcune colonne portanti del giallo del siciliano, concedendosi la licenza di alludere implicitamente al partito democristiano e a segrete confraternite, di stampo evidentemente massonico. Le scene prendono corpo nel fittizio eremo di Zafer, lì dove banchieri, dirigenti di partito e d'azienda, dovrebbero espriare i propri peccati dedicandosi ad esercizi spirituali<sup>58</sup>. Oscuri omicidi dominano l'intreccio dell'opera fino ad arrivare all'ultimo, più emblematico, del presidente del partito, dietro il quale non è difficile riconoscere l'uomo politico Moro. L'interpretazione quasi caricaturale di Volonté restituisce l'immagine di un inoffensivo, mansueto, a tratti ingenuo Moro, tanto dedito alla preghiera, quanto alla dissimulazione, al consolidamento ossessivo del proprio potere.

Sulla scia tracciata di Petri si muove invece il Moro di *Forza Italia*, parte di una più ampia riflessione parodica attraverso alcune immagini di repertorio ed altre acquisite su soggetti reali, protagonisti della gestione politica dei democristiani dal dopoguerra fino al 'Governo della non sfiducia'. Il film di Faenza, in ragione dell'eccessiva, seppur leggera, carica satirica e delle inquietudini generatisi dal sequestro di via Fani, fu sottoposto a censura a partire dalla primavera del '78 per circa quindici anni. Il presidente del partito aveva accettato, tra l'altro, di prestare la propria immagine alle riprese malgrado non fosse al corrente del loro effettivo utilizzo, almeno fino alla prima nell'inverno del '77. È interessante rimarcare in questa sede come, nel memoriale rinvenuto in via Montenevoso, a Milano, nel 1990, Moro rimandasse a *Forza Italia* per un quadro del comportamento dei vertici del partito: «e per chi abbia visto "Forza Italia", fa impressione il linguaggio, a dir poco, estremamente spregiudicato, che i democristiani usano al Congresso tra un applauso e l'altro all'On. Zaccagnini. Sono modi di dire e di fare che un tempo sarebbero apparsi inconcepibili»<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Ivi, p. 17.

<sup>57</sup> Ivi, p. 85.

<sup>58</sup> «Todo modo [...] para buscar [...] la voluntad divina» («ogni modo per cercare la volontà divina»), frase da cui è tratto il titolo, è una asserzione contenuta negli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, fondatore della Compagnia di Gesù. Cfr. I. DI LOYOLA, *Esercizi spirituali*, ricerca sulle fonti, con testo originale a fronte, a cura di P. Schiavone, Cinisello Balsamo, Edizione San Paolo, 1995.

<sup>59</sup> *Il memoriale di Aldo Moro* (1978), ed. critica, coordinata da M. Di Sivo, Roma, Direzione generali archivi-De Luca, 2019, p. 299.

In buona sostanza, quell'effigie di Moro, cui egli stesso aveva contribuito a plasmare con la retorica nelle tribune politiche<sup>60</sup>, mediante una quieta, per certi versi impenetrabile affabulazione<sup>61</sup> si sfalda di fronte ad un primordiale spirito di sopravvivenza, che grida al delitto e che chiede vendetta.

Nel turbine di disperazione di quei cinquantacinque giorni, col cappio al collo, Moro impiega tutti i propri strumenti retorici, stavolta, per rinsaldare la miseria del supplizio subito: nelle lettere ai familiari compaiono insistentemente frammenti, simboli riconducibili al grande motivo della Passione del Cristo. Rappresentative a tal proposito sono alcune missive destinate alla moglie Eleonora: tra le immagini più ricorrenti vi è certamente quella del Calvario, « [...] dandomi conferma nel mio dolore di un amore che [...] mi accompagnerà per il mio Calvario»<sup>62</sup>, se non addirittura citazioni e/o parallelismi con eventi biblici, come in «Genesi 44-29 [...] così Luca [nipote del presidente] lontano fa scendere la mia canizie con dolore nel soggiorno dei morti»<sup>63</sup> oppure, più in avanti nella stessa lettera, nel frangente in cui sostiene di aver « [...] capito in questi giorni che vuol dire che bisogna aggiungere la propria sofferenza alla sofferenza di Gesù Cristo per la salvezza del mondo»<sup>64</sup>; non compare nelle lettere ai familiari il motivo del sangue sacrificale, in maggioranza utilizzato, come anticipato, soprattutto di fronte ai colleghi democristiani.

La simbologia utilizzata da Moro per rievocare il proprio tragico destino trova debitamente corrispondenza nella serie di Bellocchio: è nuovamente l'allucinazione a restituire con tonalità vivide la passione dell'uomo politico. Un patimento che diventa manifesto soprattutto nelle sequenze in cui questi irrompe nella celebrazione della Via Crucis in occasione della Pasqua del '78 – cui partecipano diversi democristiani – abbracciando la croce sotto gli occhi di lo sta condannando al Gòlgota. L'onirismo, tuttavia, non traduce solo il delirio del presidente o il fardello della colpa degli amici di un tempo: come accaduto in BN, le visioni si fanno talvolta foriere di una realtà alternativa. È a partire dai primi secondi dell'opera, fino al suo termine, che, accanto al Moro tribolato, si avvicenda quello libero. Vi è un uomo politico straziato, ora accoccolato nel baule della Renault 4 rossa, accolto dall'impassibile stupore dei democristiani presenti, e ora visitato in ospedale dal triumvirato Andreotti, Cossiga e Zaccagnini; in questo esatto fotogramma prorompe il silenzio: arrestando questa volta di colpo la macchina dell'immaginazione, Bellocchio concede allo spettatore la possibilità di figurarsi il confronto. La fattualità, naturalmente, non scompare, né svanisce, essa si accosta bruscamente al possibile, così come quando per la seconda volta viene forzato il bagagliaio posteriore della Renault, riportando alla luce il corpo esamine del prigioniero, o quando vengono proiettati i video-reperti della grottesca commemorazione di Stato. In questa maniera, è l'immaginazione stessa a confermare la natura

<sup>60</sup> Si tenga di riferimento lo stesso discorso pronunciato da Moro nel primo episodio di EN di fronte alle diverse correnti di partito: la retorica dell'uomo politico predilige l'utilizzo dell'antitesi, dell'astrazione, quasi volto ad applicare uno stile non dissimile da quello di Tucidide.

<sup>61</sup> Pregnante è in questo senso la battuta pronunciata da Volonté nei panni di Moro in *Todo modo*: «Meglio oscurare, prima di sciogliere le riserve».

<sup>62</sup> A. MORO, *Lettere dalla prigionia*, cit., p. 31. Cfr. ivi, p. 50, una lettera destinata alla figlia Maria Fida e al genero Demetrio Bonini: «credo di essere alla conclusione del mio calvario».

<sup>63</sup> Ivi, p. 59. Questa missiva non lascia escludere che Moro intendesse la propria morte come un sacrificio necessario per evitare che il male potesse abbattersi sulla propria famiglia e, in particolare, sul nipote Luca Bonini (cfr. ivi, p. 61).

<sup>64</sup> Ivi, p. 60.

paradossale della realtà: se la vita è «un'enorme pupazzata»<sup>65</sup>, il sequestro Moro è allora un grande classico della tragedia italiana.

## 7. CONCLUSIONE: INCROCI STORICO-LETTERARI

Nel labirinto di percorsi storici e politici da percorrere attraverso i cinquantacinque giorni, selezionare la chiave interpretativa della letteratura e dell'arte consente di scavalcare qualsiasi scorciatoia possibile verso la fantomatica verità.

I prodotti cinematografici di Bellocchio, in particolare, consentono di dialogare a viso scoperto, senza limiti dettati da contingenze materiali. Esse s'inscrivono in un più ampio simposio artistico che, inevitabilmente, vede la già citata riflessione saggistica di Sciascia profilarsi come una delle più argute, quantomeno nel vasto campo letterario. Se il regista de *I pugni in tasca* si concede di modellare la fantasia con la realtà – e non viceversa – lo scrittore di Racalmuto preferisce invece rimarcare come sia stata esattamente la letteratura, quindi la finzione, a forgiare, ad esorcizzare la realtà. L'esempio letterario più calzante per descrivere le sorti dell'uomo politico è il celeberrimo racconto delle *Ficciones* di Borges, *Pierre Menard, autore del Quijote*, emblema degli infiniti mondi che si schiudono dalla riscrittura: così Sciascia – e chi come lui aveva fino ad allora contribuito a descrivere l'universo delle relazioni politiche italiane<sup>66</sup> – degli anni '70, anticipa e riscrive la storia:

Perché l'impressione che l'*affaire Moro* sia già stato scritto, che viva in una sfera di intoccabile perfezione letteraria, che non si possa che fedelmente riscriverlo, e però, riscrivendolo, mutar tutto senza nulla mutare? le ragioni sono tante; e non tutte decifrabili. È da dire, intanto, che, come il *Don Chisciotte*, l'*affaire Moro* si svolge irrealmente in una realissima temperie storica e ambientale. Allo stesso modo che don Chisciotte dai libri della cavalleria errante, Moro e la sua vicenda sembrano generati da una certa letteratura. Ho ricordato Pasolini. Posso anche – non rallegrammene ma nemmeno rinnegandoli – ricordare due miei racconti, almeno due: *Il contesto* e *Todo modo*<sup>67</sup>.

È uno spazio ellittico quello della letteratura, in contatto con la storia e la realtà come in un'antica tenzone. Che la letteratura, la cinematografia, l'arte tutta lavori spesso su materiale umano non ve n'è dubbio, così come non v'è perplessità sulla forza della suddetta di deformare la percezione di un vissuto comune. Parallelamente, tuttavia, è la realtà stessa a presentarsi come parte di un gioco artistico, proprio come l'*affaire Moro*. Esso è materiale grezzo che già intrinsecamente manifesta connotati di opera d'arte, sarà l'artista poi a restituire un prodotto finito levigando con dovizia di particolari e creatività gli spigoli più coriacei della realtà e della storia: ecco spiegato il perché in BN ed EN «l'immaginazione è reale».

<sup>65</sup> G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, Torino, Utet, 1963, pp. 94-95.

<sup>66</sup> Sciascia allude, nel campo letterario, in prevalenza a Pasolini, cfr. L. SCIASCIA, *op. cit.*, p. 29.

<sup>67</sup> *Ibidem*.



ABSTRACT

*The article examines Marco Bellocchio's Buongiorno, notte (2003) and Esterno notte (2022), exploring the representation of Aldo Moro's kidnapping and murder. Particular attention is given to the relationship between cinema and literary writings, through comparisons with Moro's memorial and letters, Leonardo Sciascia's reflections, and narrative insights from Italo Calvino. The study investigates the role of representation in shaping historical understanding and collective memory.*

KEYWORDS

*Aldo Moro; Leonardo Sciascia; Marco Bellocchio; non-fiction; onirism.*

BIO-BIBLIOGRAPHY

*Carlo Marmoreo studied European modern languages, cultures and literatures at the Università di Napoli Federico II, where he graduated defending a thesis in Sociolinguistics. He is currently studying for a master's degree in Languages and literatures for European plurilingualism at the same university.*

SOFIE BARTHELS

INCITARE L'ITALIA PREUNITARIA ALL'INSURREZIONE  
LE STRATEGIE DI GIUSEPPE RICCIARDI PER AGGIRARE LA CENSURA  
(1832-1861)

I. INTRODUZIONE

Giuseppe Ricciardi (Napoli, 1808-1882) è stato uno scrittore particolarmente prolifico che si è cimentato nel corso della sua vita in diversi generi letterari. Le sue opere formano un corpus eterogeneo, costituito da memorie, romanzi, opere teatrali, poesie e saggi. Un eclettismo che non lo ha tenuto, però, al riparo dalle critiche; in particolare, ha pesato sulla sua figura di intellettuale il severo quanto sbrigativo giudizio di Carlo Dionisotti, che ne ha decretato la *damnatio memoriae* affermando che «Ricciardi [...] ha meritato l'antipatia degli studiosi»<sup>1</sup>. Tuttavia, la sua parabola, nella quale l'attività patriottica di matrice repubblicana si intreccia a una proficua carriera letteraria (cui si aggiungono i mandati parlamentari, come deputato della Sinistra storica, per il neonato Regno d'Italia) lo rende una figura meritevole di uno studio più approfondito. Seguendo il percorso auspicato da Graziano Palamara e da Angela Russo si vuole far luce sullo spazio occupato da Ricciardi nelle lotte risorgimentali e sulle sue idee afferenti all'unificazione dell'Italia. Negli anni caldi del Risorgimento, l'opera di Ricciardi incoraggia il popolo alla lotta per un'Italia libera dall'assolutismo, indipendente e unita in un solo Stato. Sebbene si tratti di una speranza condivisa da molti patrioti, lo scrittore napoletano nutre la propria militanza di componenti laiche, meridionaliste e 'proto-femministe', che lo rendono portavoce di un atteggiamento dialettico nei confronti dell'ala maggioritaria del Risorgimento. Sostiene, tra i primi, la necessità di adottare misure che prevedano una maggiore uguaglianza tra le classi sociali. Questi auspici si riversano trasversalmente nelle sue opere che, nonostante il lungo esilio francese dell'autore, sono prevalentemente in lingua italiana e si configurano come una manifestazione esplicita del suo attivismo<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> C. DIONISOTTI, *Appunti sui moderni*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 203. Su Ricciardi, vedi anche ivi, pp. 203-209.

<sup>2</sup> Questo contributo nasce nel contesto di una tesi di dottorato (in corso all'Université Libre de Bruxelles), incentrata sull'opera letteraria di Giuseppe Ricciardi, sovvenzionata dal Fonds de la Recherche Scientifique (F.R.S.-FNRS). Tra gli studi storici pubblicati finora su Ricciardi vanno soprattutto ricordati C. GENTILE, *Giuseppe Ricciardi, mazziniano e antimazziniano*, Napoli, Glauk, 1974; M. PETRUSEWICZ, *Giuseppe Ricciardi. Ribelle, romantico europeo*, in «Archivio storico per le province napoletane», 1999, pp. 235-261; A. RUSSO, «Nel desiderio delle tue care nuove». *Scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, Milano, Franco Angeli, 2006; EAD., *Tra fratello e sorella: Giuseppe ed Elisabetta Ricciardi. Linguaggi, strategie, idee politiche e religiose a confronto*, in *Famiglia e nazione nel lungo Ottocento italiano. Modelli, strategie, reti di relazioni*, a cura di I. Porciani, Roma, Viella, 2006, pp. 83-105; EAD., «Vostra obbligata amica». *Giuseppe Ricciardi e le amiche emancipazioniste (1860-1880)*, in *Politica e amicizia. Relazioni, conflitti e differenze di genere (1860-1915)*, a cura di E. Scaramuzza, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 41-53; G. PALAMARA, *Pensiero e azione di un democratico meridionale. Giuseppe Ricciardi e l'unità nazionale (1808-1882)*, Napoli, La città del Sole, 2007. Sul carattere patriottico dell'opera letteraria di Ricciardi durante il Risorgimento, oltre alle pagine di Dionisotti sopra menzionate e agli studi letterari che citano l'opera ricciardiana all'interno di un discorso più ampio, come in M. HEIDLER, *L'interpretazione della storia nella letteratura del Risorgimento*, tesi di dottorato, Albert-Ludwigs-Universität,

Scopo dell'articolo è analizzare le strategie cui fa ricorso l'autore per eludere la censura e per esortare la popolazione dell'Italia preunitaria all'insurrezione contro il governo austriaco. Lo studio prende in considerazione un arco temporale che va dalle prime pubblicazioni di Ricciardi – dagli inizi degli anni Trenta – alla nascita del Regno d'Italia nel 1861, e si basa soprattutto sulla testimonianza offerta dai periodici su cui una parte dei suoi scritti trovano una prima collocazione editoriale, sulle sue corrispondenze, sui suoi manoscritti autobiografici e su altri documenti d'archivio, conservati principalmente tra le Carte Ricciardi della Biblioteca Nazionale di Napoli, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, alla Società Napoletana di Storia Patria e all'Archivio di Stato di Napoli<sup>3</sup>. Verranno innanzitutto esaminate le prime mosse elaborate da Ricciardi, in qualità di direttore di rivista, per eludere la censura tra il 1832 e il 1834. Ci soffermeremo poi sulle strategie che è costretto a sviluppare, durante l'esilio in Francia tra il 1836 e il 1861, per dissimulare il carattere patriottico della sua opera e consentire la circolazione dei suoi scritti in Italia. Concluderemo con le strategie concepite ancora durante il prolungato esilio, nel periodo immediatamente precedente all'Unità d'Italia, riguardanti la messa in scena di tragedie redatte specificamente per un pubblico italiano<sup>4</sup>.

Questa ricostruzione appare necessaria per ridare alla figura di Ricciardi un posto centrale nel panorama letterario risorgimentale e riconsiderare gli aspetti patriottici della sua opera, che, se all'epoca ne hanno impedito la libera circolazione nella Penisola, rendendolo un autore 'clandestino', ancora oggi lo rendono poco noto al grande pubblico. Tornare a interrogarsi sui suoi testi assume, pertanto, un significativo valore socioculturale: guardando la sua attività da un'altra prospettiva, si può sostenere, infatti, che Ricciardi ha dimostrato di avere un'inventività e una perseveranza tali da riuscire a far pervenire, attraverso diversi canali, il suo messaggio insurrezionale al suo pubblico 'ideale', cioè agli italiani.

1976 e S. D'ALESSIO, *Masaniello durante il Risorgimento*, in «Il Risorgimento», 1, 2019, pp. 29-71 (cfr. *ivi*, p. 54), si veda il contributo C. GIGANTE, *Tra meridionalismo e unità nazionale. Le finzioni narrative di Giuseppe Ricciardi*, in *Il Risorgimento tra storia e finzione. Atti del convegno dell'Università Roma Tre, 22 novembre 2019*, a cura di R. Colombi, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 31-50, uno studio letterario che si concentra parzialmente sull'opera preunitaria ricciardiana e sulla cui scia si colloca la presente ricerca.

<sup>3</sup> Sulle corrispondenze e sulle fonti presenti all'Archivio di Stato di Napoli si vedano le pubblicazioni di Palamara e Russo sopra menzionate, la cui lettura ha guidato il nostro studio sulle strategie di aggiramento della censura messe in atto da Ricciardi.

<sup>4</sup> Analizzeremo le strategie adottate dall'autore per eludere la censura alla luce di studi fra i quali F. DELLA PERUTA, *Il giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011; N. DEL CORNO, A. PORATI (a cura di), *Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2005; S. CASINI, *L'avventurosa navigazione. «Il Crepuscolo» di Carlo Tenca e la censura lombardo-veneta*, in *Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Catania, 23-25 settembre 2021)*, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi Editore, 2023, pp. 2-7; D. M. BRUNI, *Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, Milano, Franco Angeli, 2007; M. I. PALAZZOLO, *Prima della libertà di stampa. Le forme della censura nell'Italia della Restaurazione*, in «La Bibliofilia», CVIII, 1, 2006, pp. 71-89; F. DOGLIO, *Il teatro patriottico nel Risorgimento*, in *Teatro e Risorgimento*, a cura di F. Doglio, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 5-51; A. BENTOGGIO, *Un secolo di censura teatrale*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, pp. 1103-1122, che si concentrano in tutto o in parte sulla stampa, sull'editoria libraria e sul teatro ai tempi della censura, nel Risorgimento italiano.



2. DIREZIONE DELLA RIVISTA NAPOLETANA «IL PROGRESSO DELLE SCIENZE, DELLE LETTERE E DELLE ARTI» E CONFRONTO CON LA CENSURA

Prima di essere arrestato a Napoli nel 1834 con l'accusa di sospetta attività cospirativa fondata sui documenti trovati in suo possesso – e prima del suo esilio volontario in Francia nel 1836, cui lo hanno indotto le sanzioni prese nei suoi confronti –<sup>5</sup>, nel 1832 Ricciardi fonda e assume la direzione editoriale della rivista «Il Progresso delle scienze, delle lettere e delle arti», gestendo la distribuzione in Italia e all'estero, soprattutto in Francia. Nelle *Memorie autografe d'un ribelle* racconta delle difficoltà incontrate per distribuire la rivista in Italia:

Poiché del governo, dissi a me stesso, e di tutto che dal governo dipende, non è lecito favellare, se non per lodarlo, e noi taciavamo al tutto. E questo silenzio sdegnoso faccia le veci del contrasto vivo e continuo, che bisognerebbe pur fare, e non puossi, a chi strazia e conculca la patria. Ad ammansar poi la censura, o, per dir meglio, a corbellarla, si tratti in principio assai più di scienze naturali ed esatte, che non di scienze morali, assai più della nuda letteratura, che non della filosofia delle lettere, assai più dell'arte considerata per sé medesima, che non dal lato morale. Oltre di che antipongasi la storia dei fatti alle riflessioni ch'emergon dai fatti, e scrivasi in modo che il lettore possa dedur da sé stesso le conseguenze che lo scrittore non potette porgli sott'occhio. Queste norme fermate fra me e me, posi non picciolo studio nel fare che i miei collaboratori le seguitassero attentamente, e dato m'è asseverare che fino all'autunno del 1834, cioè fino a quando il giornale ebbesi in fronte le mie iniziali, nessuna sua pagina potette riuscire gradita al governo<sup>6</sup>.

Ricciardi spiega che nonostante la pervasività della censura, egli reagisce sforzandosi «ad accrescere il numero, così dei collaboratori, come dei corrispondenti e [a fare] capo in ispecie dal Vieusseux, [...] per diffondere vie maggiormente il giornale in Toscana e nella rimanente Penisola»<sup>7</sup>.

La corrispondenza di Ricciardi conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze comprova la veridicità di questi sforzi, notati e apprezzati anche da Giuseppe Mazzini convinto dell'utilità de «Il Progresso» per la causa italiana<sup>8</sup>. Nelle lettere a Niccolò Tommaseo, collaboratore della rivista e già collaboratore dell'«Antologia», periodico scientifico-letterario fiorentino di Giovan Pietro Vieusseux, Ricciardi gli suggerisce varie modalità per rendersi utile al periodico napoletano. Chiede a Tommaseo di aiutarlo a far conoscere ai lettori della sua rivista le ricchezze e le risorse morali italiane, la vivacità culturale di aree poste agli antipodi della Penisola, informandoli delle novità di cui aveva sentito parlare in merito a pubblicazioni, commercio, industria e lavori pubblici<sup>9</sup>. Anche il carteggio tra Ricciardi e Vieusseux testimonia questo particolare impegno del direttore de «Il Progresso». Infatti, in seguito alla soppressione dell'«Antologia» – le pressioni dell'Austria erano diventate insostenibili a causa delle critiche

<sup>5</sup> Vedi G. RICCIARDI, *Memorie autografe d'un ribelle*, Parigi, Stassin et Xavier, 1857, pp. 311-396, ove Ricciardi descrive una cronologia degli eventi verificata da Palamara in G. PALAMARA, *op. cit.*

<sup>6</sup> G. RICCIARDI, *Memorie autografe d'un ribelle*, cit., pp. 151-152.

<sup>7</sup> Ivi, p. 264.

<sup>8</sup> G. MAZZINI, *Epistolario*, in ID., *Scritti editi ed inediti*, Imola, Galeati, 1911, t. XI, vol. IV dell'*Epistolario*, p. 151.

<sup>9</sup> Vedi, nel Fondo Tommaseo de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (da ora in poi BNCF), BNCF, ms. Tomm. 121, 38, 3, lettera da Ricciardi a Tommaseo, Napoli, senza data di redazione.

esprese troppo apertamente in diversi articoli della rivista fiorentina – Vieusseux spera che «Il Progresso» ne possa diventare addirittura l'erede, tant'è che indirizza diversi suoi ex-collaboratori verso la rivista napoletana, tra cui Tommaseo<sup>10</sup>. Le lettere conservate confermano tanto l'impegno ricciardiano alla diffusione de «Il Progresso» quanto la sua distribuzione per il tramite di Vieusseux, come accennato, tra l'altro, pure in *Memorie autografe d'un ribelle*. Una lettera scritta a Perugia e indirizzata a Ricciardi dal poeta e traduttore Antonio Mezzanotte conferma il rapporto instaurato da Ricciardi con Vieusseux per la diffusione de «Il Progresso»<sup>11</sup>. Va in questa direzione la stessa corrispondenza tra lo scrittore napoletano e Vieusseux, che documenta il loro rispettivo coinvolgimento nelle attività del periodico<sup>12</sup>. La carta da lettere della rivista indica, fra i responsabili che i lettori possono contattare, di scrivere proprio a Vieusseux e al suo gabinetto fiorentino, sia per effettuare acquisti dall'Italia centrale e settentrionale, sia per sottoscrivere abbonamenti dalla Toscana, Piemonte, Lombardia e dall'estero<sup>13</sup>. Inoltre, tra la corrispondenza del 1834 citata nelle *Memorie autografe d'un ribelle*, troviamo una lettera spedita da Versailles e scritta a Ricciardi dal patriota e poeta Alessandro Poerio che conferma la volontà del direttore de «Il Progresso» di assicurare al periodico una larga diffusione anche oltre i confini italiani<sup>14</sup>.

Come lo sarà successivamente Carlo Tenca alla guida della «Rivista europea» e de «Il Crepuscolo»<sup>15</sup>, nel suo ruolo di direttore Ricciardi si mostra ben consapevole delle scelte da fare per assicurare che la pubblicazione arrivi in mano ai lettori italiani, senza minare le possibilità di svolgere un ruolo attivo che dal campo dell'informazione evolvesse gradualmente verso quello dell'influenza politica. Poiché nelle pagine de «Il Progresso» non è possibile denunciare apertamente la situazione politica italiana, Ricciardi si affida al lavoro di collaboratori scelti con cura per creare articoli in grado di suscitare nei lettori italiani il senso di appartenenza nazionale. Nonostante le precauzioni, la rivista subisce inesorabilmente i colpi della censura; Ricciardi cerca di compensare queste battute di arresto, incrementando il numero dei suoi corrispondenti, in previsione dello sfruttamento dei canali della distribuzione clandestina.

### 3. COME RAGGIUNGERE I LETTORI ITALIANI NEGLI ANNI DELL'ESILIO

Durante gli anni Trenta, decennio durante il quale è pubblicato «Il Progresso», Mazzini considera fondamentale il rinnovamento della letteratura patriottica, nella speranza che questa riesca ad avere una maggiore efficacia sul piano sociopolitico. Secondo lui, questo rinnovamento si mostra necessario per estendere la rete patriottica e preparare fasce più ampie della popolazione agli obiettivi insurrezionali della Giovine Italia. Mazzini ritiene che per promuovere quest'evoluzione della letteratura patriottica sia necessario liberarla dal filtro della censura

<sup>10</sup> A. SCIROCCO, *L'Italia del Risorgimento (1800-1871)*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 211; G. PALAMARA, *op. cit.*, p. 32.

<sup>11</sup> G. RICCIARDI, *Memorie autografe d'un ribelle*, cit., p. 334.

<sup>12</sup> Cfr. BNCF, mss. Vieusseux, 90 e 91, corrispondenza di Ricciardi e Vieusseux.

<sup>13</sup> Vedi BNCF, ms. Tomm. 121, 38, 3, lettera di Ricciardi a Tommaseo, Napoli, senza data di redazione; BNCF, ms. Vieusseux, 91, 19, lettera di Vieusseux a Ricciardi, Firenze, 26 luglio 1834; BNCF, ms. Vieusseux, 91, 25, lettera di Vieusseux a Ricciardi, Firenze, 10 settembre 1834.

<sup>14</sup> G. RICCIARDI, *Memorie autografe d'un ribelle*, cit., p. 349.

<sup>15</sup> Cfr. S. CASINI, *op. cit.*

ancora in vigore in Italia; ma questo, nel concreto, era possibile solo per quegli che non erano soggetti al rischio di essere incarcerati a causa delle loro idee<sup>16</sup>. Tuttavia, per costoro non era facile coltivare questo tipo di produzione incoraggiata da Mazzini e farla circolare presso i lettori dell'Italia preunitaria.

Pertanto, ma non senza difficoltà<sup>17</sup>, molti dei testi preunitari di Ricciardi sono pubblicati legalmente a Parigi, mentre è in esilio a Tours. Se l'assolutismo dei vari regnanti impediva, nella maggior parte dei casi, la circolazione di scritti patriottici volti a porre fine alla divisione e all'oppressione dell'Italia, d'altro lato, la Francia consente la militanza di patrioti italiani come Ricciardi. Egli prende atto di questo diverso grado di tolleranza dopo aver visto la diffusione de «Il Progresso» ostacolata dalla censura e, più specificamente, dopo aver subito le misure repressive del Regno delle Due Sicilie che, dopo un periodo di carcerazione, lo hanno costretto all'esilio in Francia. Quindi, acquisita piena consapevolezza delle norme capillari e dei limiti cui è soggetta la stampa italiana, che colpisce con più accanimento chi si è 'distinto' presso le autorità per il suo orientamento democratico, Ricciardi ricorre a varie strategie per diffondere i suoi testi in tutta la Penisola. Con l'avvicinarsi del 1840 e negli anni che seguono, pubblica in Francia opere molto brevi, edite in formato ridotto, ad esempio *Pochi versi* (in-32, 12,5 x 8 cm), *Gloria e sventura, canti repubblicani* (in-32, 13,5 x 8,5 cm) e *Discorso intorno alle norme da seguirsi dagli italiani nel procacciare l'indipendenza, l'unità e la libertà della patria* (in-8, 16 x 9 cm; 15 pagine). Proprio grazie al loro formato, queste pubblicazioni risultano più facili da nascondere, il che offre maggiori probabilità di circolazione in Italia<sup>18</sup>. Non c'è da stupirsi se lo scrittore mostra una tale attenzione al formato delle sue opere, visti i provvedimenti di cui è stato vittima. Oltre all'incarcerazione menzionata, nel 1842, un anno prima della pubblicazione del *Discorso*, il Regno delle Due Sicilie aveva raccomandato al Granducato di Toscana e al Regno Lombardo-Veneto di bloccare la circolazione dell'opera di Ricciardi all'interno dei loro confini<sup>19</sup>. Data la severità di questi provvedimenti, non stupisce neppure che nell'edizione del 1842 della *Storia d'Italia dal 1850 al 1900* sia espurgato il nome dell'autore prima della fine della prefazione, unica sezione del libro dov'è presente la firma dello scrittore<sup>20</sup>. Racconto che tratta del futuro dell'Italia – presentato dapprima sotto le spoglie dell'ennesima storia anonima della Penisola –, questo romanzo fantapolitico<sup>21</sup> è destinato a ingannare la vigilanza della censura, per mancanza di elementi evidenti che tradiscano lo spirito rivoluzionario del racconto e del suo autore. A distanza di quattro anni dalla lettera inviata dal Regno delle Due Sicilie al Granducato di Toscana e al Regno Lombardo-Veneto, Ricciardi continua a dare prova di grande arguzia nel cercare di superare gli ostacoli che impediscono la lettura dei suoi scritti da parte degli italiani. Nel 1846, pur essendo presentato ufficialmente come edito a Parigi, *Conforti*

<sup>16</sup> G. MAZZINI, *De l'art en Italie, à propos de* Marco Visconti, in *Scritti sul romanzo e altri saggi letterari*, a cura di L. Beltrami, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012 [1835], pp. 169-193.

<sup>17</sup> Cfr. Società Napoletana di Storia Patria (da ora in poi SNSP), ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 9 maggio 1856.

<sup>18</sup> Cfr. G. RICCIARDI, *Pochi versi*, Parigi, Dai torchi di L. B. Thomassin e C., 1837, di cui solo il frontespizio è stato conservato (cfr. BNCF, ms. Tomm. 121, 38, 4); ID., *Gloria e sventura, canti repubblicani*, Parigi, Dai torchi della signora Lacombe, 1839; ID., *Discorso intorno alle norme da seguirsi dagli italiani nel procacciare l'indipendenza, l'unità e la libertà della patria*, Parigi, Dai torchi della Signora Lacombe, 1843.

<sup>19</sup> Archivio di Stato di Napoli, Polizia, Gabinetto, f. 105, esp. 56, vol. VI, rapporto del 25 agosto 1842 dell'ambasciatore napoletano accreditato presso il governo francese.

<sup>20</sup> Cfr. G. RICCIARDI, *Storia d'Italia dal 1850 al 1900*, Parigi, Dai torchi della Signora Lacombe, 1842.

<sup>21</sup> Su *Storia d'Italia dal 1850 al 1900*, si veda C. GIGANTE, *op. cit.*, pp. 31-35.

*all'Italia ovvero Preparamenti all'insurrezione* viene pubblicato clandestinamente a Parma e a Firenze, così da evitare che le pagine dovessero attraversare il confine italiano sotto forma di libro, un formato più facilmente reperibile e controllabile<sup>22</sup>. Nel 1850 *Cenni storici intorno agli ultimi casi d'Italia e documenti da ricavarsene* viene pubblicato invece in Svizzera, a Lugano, luogo di editoria clandestina non lontano dal confine italiano e vicino a Milano<sup>23</sup>. Ancora, nel 1855 Ricciardi pubblica a Parigi i *Drammi storici* «i quali essendo opera letteraria e non politica non avrebbero dovuto incontrare ostacoli»<sup>24</sup> lungo il tragitto verso l'Italia. Nel 1856, scrive poi alla sorella Irene e al marito Vincenzo Capecelatro spiegando loro di aver sollecitato l'aiuto di persone fidate per far pervenire in Italia alcune sue opere pubblicate in Francia<sup>25</sup>. In questi stessi anni e fino all'Unità, per incrementare le possibilità di farsi conoscere presso un pubblico più ampio di lettori, l'autore finanzia persino inserti pubblicitari nella stampa<sup>26</sup> e invia i suoi scritti alla redazione di periodici italiani in vista di una pubblicazione o, quanto meno, di una menzione delle sue opere da parte di tali riviste e giornali<sup>27</sup>.

Le lettere scambiate tra Ricciardi e le sue sorelle, in particolare, costituiscono un'importante fonte di informazioni sulle strategie messe in atto dallo scrittore, in quanto i membri della sua famiglia fungevano da principali intermediari in Italia<sup>28</sup>. Oltre a spedire pubblicazioni come *Gloria e sventura* (1839) ad altri esuli italiani, a cominciare dai patrioti Mazzini, Carlo Pepoli, Gabriele Rossetti e Nicola Fabrizi – che lo ringrazia da Malta –<sup>29</sup>, Ricciardi si dedica poi più

<sup>22</sup> Ricciardi menziona tali edizioni clandestine nell'elenco delle sue pubblicazioni alla fine del *Masaniello* pubblicato nel 1879 (G. RICCIARDI, *Elenco in ordine cronologico degli scritti d'ogni maniera pubblicati da Giuseppe Ricciardi*, in ID., *Masaniello ovvero Storia della rivoluzione di Napoli del 1647*, Napoli, A. Morano, 1879, p. 108). La traduzione in inglese del nome degli editori parigini «Stassin et Xavier», solitamente stipulato in francese, nei *Conforti all'Italia* detti editi a Parigi da «Stassin and Xavier, booksellers, 9, rue du Coq, near the Louvre», ci porta a credere questa affermazione dell'autore di *Masaniello*.

<sup>23</sup> Il volume è presentato dal frontespizio come G. RICCIARDI, *Cenni storici intorno agli ultimi casi d'Italia e documenti da ricavarsene*, Italia, s.ed., 1849. Tuttavia, Ricciardi spiega nel 1879 che il volume è stato pubblicato a Lugano (G. RICCIARDI, *Elenco in ordine cronologico degli scritti d'ogni maniera pubblicati da Giuseppe Ricciardi*, cit., pp. 108-109).

<sup>24</sup> SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 30 maggio 1856. Cfr. G. RICCIARDI, *Drammi storici*, Parigi, Stassin et Xavier, 1855.

<sup>25</sup> SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Vincenzo Capecelatro, Tours, 9 maggio 1856; SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 9 maggio 1856.

<sup>26</sup> Cfr. *Poesie diverse di G. Ricciardi*, in «L'Italia, giornale quotidiano politico letterario», I, 159, 17 maggio 1859, [n. p.]; *Poesie diverse di G. Ricciardi*, in «L'Italia, giornale quotidiano politico letterario», I, 120, 8 giugno 1859, [n. p.]; *Poesie diverse di G. Ricciardi*, in «L'Italia, giornale quotidiano politico letterario», I, 175, 2 agosto 1859, [n. p.]. Vedi il numero 180 di «L'Italia» in data 7 agosto 1859, dove si trovano tre annunci pubblicitari per pubblicazioni ricciardiane (*Histoire d'Italie par Joseph Ricciardi*, in «L'Italia, giornale quotidiano politico letterario», I, 180, 7 agosto 1859, [n. p.]; *Histoire de la Révolution d'Italie en 1848, suivie d'un aperçu sur les événements des six premiers mois de 1849, par Joseph-Napoléon Ricciardi*, in «L'Italia, giornale quotidiano politico letterario», I, 180, 7 agosto 1859, [n. p.]; *Memorie autografe di un ribelle, per G. Ricciardi*, in «L'Italia, giornale quotidiano politico letterario», I, 180, 7 agosto 1859, [n. p.]).

<sup>27</sup> Cfr. G. RICCIARDI, *Pensieri di un esule, I*, in «La Ragione, foglio ebdomadario di filosofia religiosa, politica e sociale», VI, 133, 2 maggio 1857, pp. 274-280; ID., *Pensieri di un esule, II*, in «La Ragione, foglio ebdomadario di filosofia religiosa, politica e sociale», VI, 136, 23 maggio 1857, pp. 345-350.

<sup>28</sup> Sull'argomento, cfr. A. RUSSO, «*Nel desiderio delle tue care nuove*». *Scritture private e relazioni di genere nell'Ottocento risorgimentale*, cit.; EAD., *Tra fratello e sorella: Giuseppe ed Elisabetta Ricciardi. Linguaggi, strategie, idee politiche e religiose a confronto*, cit.

<sup>29</sup> Cfr. G. RICCIARDI, *Il Fuoruscito, continuazione delle Memorie autografe di un ribelle*, in «La Bussola, giornale politico quotidiano del mattino», II, 213, 10 agosto 1865, pp. 1-2; ID., *Il Fuoruscito, continuazione delle*

minuziosamente al modo con cui raggiungere gli italiani della Penisola. La sua corrispondenza preunitaria dimostra, per l'appunto, il ruolo determinante svolto dai familiari. Una volta che i suoi testi varcano il confine franco-italiano, è compito delle sorelle Elisabetta e Irene, oltre che del marito di quest'ultima, far sì che le sue opere raggiungano i connazionali rimasti nella Penisola<sup>30</sup>. A Irene Ricciardi scrive nel dicembre 1856:

Profitto di una nuova occasione preziosa per inviarti il *Masaniello*. Ieri ti inviai la *Cacciata*, a quest'ora avrai ricevuto il *Vespero*, il perché avendo già la *Lega Lombarda* potrai far rilegare il volume. Fai leggere questi miei drammi a quanti più puoi, essendo questa l'unica soddisfazione cui mi è dato aspirare<sup>31</sup>.

Mentre questi *Drammi storici* vengono pubblicati nel 1855 in un'unica raccolta in Francia<sup>32</sup>, l'autore li invia a Irene separatamente per attraversare il confine italiano tramite posta ed eludere i controlli. Suggerisce alla sorella di raccogliarli in un unico volume per semplificarne la diffusione tra i conoscenti. Nonostante questi stratagemmi e l'aiuto ricevuto per metterli in pratica, quando le sue opere giungono alle sorelle in Italia, l'autore incontra una certa freddezza: fa fatica ad essere letto e diffuso, perché anche la sua cerchia ristretta di amici e familiari tende a mostrarsi più cauta dell'esule<sup>33</sup>.

Ricciardi evoca più volte la delusione a fronte dell'accoglienza del suo lavoro preunitario. Nel 1865, nel proemio dell'autobiografia *Il Fuoruscito*, Ricciardi parla del «poco favore incontrato dai tanti scritti [...] pubblicati durante il [...] lungo esulare»<sup>34</sup> in Francia, nel ventennio precedente la nascita del Regno d'Italia. La corrispondenza preunitaria di Ricciardi va nella stessa direzione. In una lettera del giugno 1846 indirizzata all'avvocato e futuro ministro del Regno delle Due Sicilie (1848) Francesco Paolo Ruggiero, confessa: «Tu forse, come la massima parte dei miei conterranei, non avrai veduto o vedrai alcuno dei libri e libriccini infrascritti, il che m'è doloroso come non puoi immaginare, tanto più poi quando penso che le mie cose corrono tutta l'Italia»<sup>35</sup>. In una delle lettere indirizzate alla sorella Irene dieci anni dopo, nel 1856, insiste sul fatto che i loro conoscenti comuni costituiscano l'unico pubblico di lettori di cui la censura non lo priva<sup>36</sup>. Sebbene tali discorsi non siano inconsueti negli scritti degli autori dell'epoca – sia nelle loro pubblicazioni (si pensa ai 'venticinque lettori' dei *Promessi sposi*), sia

Memorie autografe di un ribelle, in «La Bussola, giornale politico quotidiano del mattino», II, 214, 11 agosto 1865, pp. 1-2; Biblioteca Nazionale di Napoli (da ora in poi BNN), Carte Ricciardi, b. I, già Fuoruscito b. A1, fasc. I, p. 20, lettera di Nicola Fabrizi a Giuseppe Ricciardi, Malta, 18 ottobre 1839.

<sup>30</sup> Cfr. SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Vincenzo Capecelatro, Tours, 13 gennaio 1855; BNN, Carte Ricciardi, b. C2-1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Elisabetta Ricciardi, Tours, 15 dicembre 1855; SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Vincenzo Capecelatro, Tours, 9 maggio 1856; SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 9 maggio 1856; SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 30 maggio 1856; SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 1° dicembre 1856.

<sup>31</sup> SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 1° dicembre 1856.

<sup>32</sup> Vedi G. RICCIARDI, *Drammi storici*, cit.

<sup>33</sup> Cfr. BNN, Carte Ricciardi, b. II, già Fuoruscito b. A2, Tours, 20 maggio 1858; SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 10 giugno 1858.

<sup>34</sup> BNN, Carte Ricciardi, b. I, già Fuoruscito b. A1, fasc. I.

<sup>35</sup> SNSP, ms. XXVI b. 6, lettera di Giuseppe Ricciardi a Francesco Paolo Ruggiero, Villoison par Essomes, 17 giugno 1846.

<sup>36</sup> SNSP, ms. XXII b. 1, lettera di Giuseppe Ricciardi a Irene Ricciardi, Tours, 1° dicembre 1856.

nelle loro corrispondenze – e non riflettano direttamente la realtà della ricezione dell'opera di Ricciardi, questa impressione lo incoraggia sulla strada che ha intrapreso.

#### 4. COLLABORAZIONE DALL'ESTERO CON TEATRI ITALIANI

Anche se le sue esperienze in questo campo sono più tardive e lo occupano in minor misura, Ricciardi si esprime altrettanto frequentemente sulle difficoltà della messa in scena delle sue *pièces* teatrali. Le impressioni a riguardo, quando espresse, non sono più confortanti di quelle inerenti alla ricezione degli scritti dell'autore. In *Dell'arte d'esser felice, etica nuova* (1863), denuncia le commedie immorali e le opere importate dall'estero, spesso francesi, presenti nella programmazione offerta dai teatri italiani<sup>37</sup>. Questo rimprovero è in parte frutto della delusione per la sua esperienza personale di drammaturgo, condivisa in svariate altre occasioni in modo molto più esplicito che nell'*Etica nuova*; circostanze in cui lamenta la ristretta diffusione scenica delle proprie opere drammatiche. Per esempio, in una lettera pubblicata nel 1855 sulla «Revue franco-italienne», all'interno del volume delle *Opere scelte* del 1870, che riunisce alcuni dei suoi drammi, e nelle *Tribolazioni d'un autore drammatico* pubblicate nel 1874, egli sottolinea la riluttanza del mondo teatrale verso la messa in scena dei suoi drammi preunitari<sup>38</sup>. In queste varie occasioni, egli ritorna con la mente ai rigetti ricevuti e i suoi scritti denunciano direttamente i teatri e gli attori che si sono mostrati riluttanti a dare spazio a produzioni come la sua.

Le stesse misure repressive che hanno spinto Ricciardi ad adottare diverse strategie per far sì che le sue pubblicazioni raggiungessero i destinatari prestabiliti svolgono un ruolo analogo nell'ambito dell'attività teatrale: pure in questo settore Ricciardi deve ingegnarsi affinché la sua opera trovi ospitalità nei teatri italiani. Nell'opuscolo *Le tribolazioni d'un autore drammatico*, lo scrittore ammette il desiderio di vedere i suoi drammi rappresentati a tutti i costi, nonostante il grande numero di rigetti, tra cui cita quello del celebre attore e patriota Gustavo Modena per *Il Vespro*, che Ricciardi gli invia nel 1854 in vista di una rappresentazione a Torino, e quello dell'altrettanto famosa Adelaide Ristori, che non accetta di prendere parte alla sua *Lega lombarda*<sup>39</sup>.

Nelle *Tribolazioni d'un autore drammatico*, questo rifiuto si spiega con il timore dell'attrice di comprometersi con l'Austria, tesi che egli sostiene altrettanto apertamente nei suoi manoscritti<sup>40</sup>. Sempre nelle sue *Tribolazioni*, ritiene che siano da ascrivere a questo stesso timore i rifiuti ottenuti dalle compagnie itineranti del Piemonte tra il 1855 e il 1859<sup>41</sup>. Senza esprimere giudizi sul valore artistico del teatro di Ricciardi, le opinioni dell'autore di un articolo comparso sulla «Rivista contemporanea» nel 1860 vanno nella stessa direzione: egli si rammarica della mancata messa in scena de *La Lega lombarda* a Napoli, rappresentazione sperata dal

<sup>37</sup> G. RICCIARDI, *Dell'arte d'esser felice, etica nuova*, in ID., *Opere scelte*, Napoli, Stamperia del Vaglio, 1867, vol. IV, p. 97.

<sup>38</sup> Cfr. G. RICCIARDI, *À Monsieur le Rédacteur de la Revue franco-italienne*, in «Revue franco-italienne», II, 10, 15 marzo 1855, pp. 77-78; ID., *Avvertenza*, in *Opere scelte*, Napoli, Stamperia del Vaglio, 1870, vol. VII, pp. 391-393; ID., *Le tribolazioni d'un autore drammatico*, Napoli, s.ed., 1874.

<sup>39</sup> G. RICCIARDI, *Le tribolazioni d'un autore drammatico*, cit., pp. 2-3.

<sup>40</sup> Cfr. BNN, Carte Ricciardi, b. III. già Diario b. 1, fasc. I, p. 151, in data 23 ottobre 1858.

<sup>41</sup> G. RICCIARDI, *Le tribolazioni d'un autore drammatico*, cit., pp. 2-3.

drammaturgo, e afferma che il dramma è stato censurato a causa dei timori di comprometersi con l'Austria che Ricciardi attribuisce alla Ristori<sup>42</sup>. I motivi politici denunciati da Ricciardi e citati altresì dalla «Rivista contemporanea» sono quanto mai plausibili, se si considera che la vera posta in gioco è l'appello all'insurrezione presente nei *Drammi storici*.

Un'altra esperienza teatrale di Ricciardi sembra confermare quest'ipotesi cautelativa alla base dei rifiuti dei suoi contemporanei. Tra il 1858 e il 1859, fa un tentativo insieme al patriota polacco Krystyn Ostrowski di far rappresentare ad Adelaide Ristori la tragedia di Ostrowski *Maria Maddalena*, tradotta in italiano da Ricciardi e che contiene un esplicito appello all'insurrezione. Ricciardi collabora con Ostrowski per diversi mesi sulla traduzione del testo, in preparazione dell'allestimento dello spettacolo per gli italiani a Parigi – idealmente, al Théâtre-Italien – ma, come spiega in appunti manoscritti, nasconde il suo ruolo di traduttore nel timore che l'attrice rifiuti di prendere parte al progetto a causa dei pregiudizi nei confronti dello scrittore napoletano, avendo già rifiutato di rappresentare *La Lega lombarda*. Ricciardi crede così di avere maggiori possibilità di vedere la tragedia interpretata da Ristori, ma è una vana speranza: *Maria Maddalena* non viene mai rappresentata e la messa in scena prevista è abbandonata<sup>43</sup>.

Sebbene la traiettoria di questo progetto comune ai due patrioti tenda a confermare i motivi politici dei rifiuti menzionati da Ricciardi, è necessario aggiungere una verosimile reticenza artistica al sicuro ostacolo rappresentato dall'appello all'insurrezione che caratterizza il teatro preunitario del democratico meridionale. Nell'aprile del 1857, sull'importante quotidiano francese «Le Siècle», il drammaturgo e giornalista teatrale Edmond Desnoyers de Biéville riporta anche lui il rammarico di Ricciardi di non aver potuto vedere la sua *Lega lombarda* rappresentata da Adelaide Ristori, ma il giornalista si interroga più a fondo sulle ragioni di tale rifiuto. Infatti, pochi giorni dopo, a maggio, Edmond Desnoyers de Biéville torna sulla questione e, sullo stesso giornale, riporta questa volta il giudizio di Adelaide Ristori e del suo entourage, secondo i quali semplicemente *La Lega lombarda* non avrebbe incontrato il successo sperato dall'autore<sup>44</sup>.

A fronte di questi rigetti, Ricciardi sostiene di aver finanziato lui stesso in diverse occasioni la messa in scena dei suoi *Drammi storici*<sup>45</sup>. Tuttavia, le rappresentazioni di queste opere risultano poche e tardive. I drammi sono messi in scena per la prima volta nel 1859, quando il loro messaggio patriottico si è già diffuso in tutta Italia da diversi decenni. Le rappresentazioni

<sup>42</sup> *Corrispondenza di Napoli*, in «Rivista contemporanea», VIII, 22, settembre 1860, p. 472.

<sup>43</sup> Vedi le varie fonti sul progetto di Ostrowski e Ricciardi raccolte in BNN, Carte Ricciardi, b. I, Il Fuoruscito b. A1, fasc. I. La traduzione italiana di *Marie Madeleine ou Remords et repentir* (1858) di Krystyn Ostrowski (1811, Ujazd, Ducato di Varsavia – 1882, Losanna) è stata pubblicata nella «Rivista contemporanea nazionale italiana». Cfr. *Tragedia biblica di Cristino Ostrowski, tradotta da Giuseppe Ricciardi*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», XLVIII, 159, 1867, pp. 245-275; *Tragedia biblica di Cristino Ostrowski, tradotta da Giuseppe Ricciardi*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», XLVIII, 160, 1867, pp. 389-423; *Tragedia biblica di Cristino Ostrowski, tradotta da Giuseppe Ricciardi*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», XLIX, 161, 1867, pp. 246-253; *Tragedia biblica di Cristino Ostrowski, tradotta da Giuseppe Ricciardi*, in «Rivista contemporanea nazionale italiana», XLIX, 162, 1867, pp. 388-403; G. RICCIARDI, *Maria Maddalena*, in ID., *Opere scelte*, cit., vol. VII, pp. 181-326.

<sup>44</sup> E.-D. DE BIÉVILLE, *Revue des théâtres*, in «Le Siècle», XXII, 8074, 27 aprile 1857 [n. p.]; ID., *Revue des théâtres*, in «Le Siècle», XXII, 8081, 4 maggio 1857 [n. p.].

<sup>45</sup> Sulle difficoltà incontrate da Ricciardi nel far rappresentare i suoi *Drammi storici*, si veda G. RICCIARDI, *Le tribolazioni d'un autore drammatico*, cit., pp. 2-6.

iniziano all'indomani della Seconda guerra d'indipendenza italiana nel Regno di Sardegna, dove la cultura patriottica è incoraggiata da parecchi anni. I *Drammi storici* sono poi rappresentati nel resto della Penisola ormai liberata dall'assolutismo che denunciano<sup>46</sup>.

## 5. CONCLUSIONE

Come avalla lo studio delle pubblicazioni e degli archivi presi in considerazione, le varie strategie di autopromozione scelte da Ricciardi hanno fatto conoscere agli italiani la sua opera preunitaria. Contrariamente alla circolazione clandestina dell'opera in formato cartaceo, per la quale Ricciardi, reso edotto dal periodo trascorso alla direzione de «Il Progresso», si affida alle proprie strategie editoriali, alla presenza di fidati intermediari e ai suoi legami, in particolare finanziari, con la stampa contemporanea, le rappresentazioni teatrali rimangono rare. Laddove la distribuzione clandestina degli scritti ricciardiani consente in parte all'autore di eludere gli effetti della censura vigente nei vari regni della Penisola che ne ostacola la diffusione legale, le rappresentazioni sceniche dei *Drammi storici* si rivelano necessariamente confinate ad un'Italia largamente conquistata dalla causa unitaria, malgrado le spedizioni messe in atto e l'investimento finanziario personale. Al di là di questo limite, si ribadisce, una volta di più, che grazie alle strategie messe in evidenza, che spaziano da quelle editoriali a quelle finanziarie, passando per gli invii in parte anonimi, Ricciardi è riuscito effettivamente a far conoscere la sua attività patriottica fra gli esuli e ai suoi connazionali rimasti in Italia, nella nativa Napoli e non solo. Ciononostante, il suo impegno rimane tutt'oggi trascurato dagli studi storici e letterari, pertanto, in questa sede si è data priorità all'impatto sociale della sua opera: talvolta clandestinamente e talvolta legalmente, i suoi appelli raggiungono il pubblico preunitario, costituito tanto da spettatori non politicizzati che assistono alla rappresentazione dei suoi drammi, quanto da coloro che sostengono attivamente il suo impegno, e che sono nella posizione di trasmettere la sua produzione scritta agli italiani da incitare all'insurrezione.



## ABSTRACT

*This article investigates the dissemination strategies adopted by Giuseppe Ricciardi, a republican patriot and democratic writer, with the objective of ensuring that his oeuvre reached pre-unified Italy in order to encourage popular insurrections against Austrian domination. Due to the vehement political denunciations contained within his work, Ricciardi was compelled to exhibit both considerable inventiveness and persistence in reaching his readership and audience, despite the pervasive censorship prevailing in Italy. Through an analysis of 19th-century periodicals, the author's publications, his correspondence, and autobiographical manuscripts, this study highlights Ricciardi's editorial decisions, sending tactics, personal*

<sup>46</sup> Cfr. G. RICCIARDI, *Avvertenza*, in ID., *Opere scelte*, cit., vol. VII, pp. 391-393; ID., *Le tribolazioni d'un autore drammatico*, cit., pp. 4-6; BNN, Carte Ricciardi, b. IV. già Diario b. 2, fasc. II; BNN, Carte Ricciardi, b. I. già Fuoruscito b. AI, fasc. III.



*financial investments, and his strategic connections with the press, all of which were instrumental in his efforts to engage and mobilize the Italian public.*

KEYWORDS

*19th-century Italian literature; censorship; dissemination strategies; Giuseppe Ricciardi; Risorgimento.*

BIO-BIBLIOGRAPHY

*Sofie Barthels graduated in French and Romance languages and literatures from the Université Libre de Bruxelles, with a thesis in 20th-century French literature focusing on the early Panaït Istrati (1884-1935), titled De l'éros aux «amants-amis»: l'amour et le couple dans les premières fictions de Panaït Istrati and published under this title in 2021 by La Pensée et les Hommes. She is currently a PhD student in Italian Studies at the Université Libre de Bruxelles. Subsidized by the F.R.S.-FNRS, her research work aims to consider Italy's figuration in the literary work of the democratic writer Giuseppe Ricciardi, both before and after the birth of the Italian Kingdom in 1861. Her research interests include the interaction between the literary and the political fields in the context of Italian unification, as well as the role played by 19th-century Italian literary production in the process of nation-building.*



MARCO BORRELLI

PER UN RISORGIMENTO GIACOBINO  
LE ESPERIENZE DI FILIPPO BUONARROTI E CARLO TENCA<sup>1</sup>

Molti degli storici e dei critici letterari, che in tempi recenti sono tornati a interrogarsi sul tema dell'identità italiana, hanno messo in evidenza che l'apporto fornito dagli intellettuali alla costruzione dell'idea di Italia assume delle forme più consapevoli solo a partire dal più importante antefatto del Risorgimento, corrispondente al cosiddetto *Triennio giacobino o repubblicano* (1796-1799). È la rottura provocata dalla Rivoluzione francese, piuttosto che un'ipotetica continuità storica di lunga durata, a far sì che l'idea di nazione assurga a motore degli eventi risorgimentali. Quest'ipotesi trova conferma nei cambiamenti che investono la sfera linguistico-semantica: in una riflessione che muove dagli archetipi stessi della cultura occidentale – in primo luogo la *Politica* di Aristotele – Amedeo Quondam illustra che termini quali 'nazione' e 'patria' hanno rinviato, per secoli, ad «appartenenze identitarie tutt'altro che totalizzanti ed esclusive» (quali si intendono nell'Ottocento), funzionando «come connotatori sempre relativi e modulari, integrati e integrabili in una rete di altre appartenenze»<sup>2</sup>. Per un individuo del XVIII secolo non è affatto scontato che esista una nazione italiana in cui riconoscersi, benché in retrospettiva – dalla prospettiva, cioè, di cittadini del terzo millennio integrati in un organismo statale italiano – essa sembri radicata sul piano della tradizione letteraria, fin dai suoi illustri padri putativi: Dante, Petrarca e più ancora Machiavelli, in virtù della celebre *exhortatio* rivolta ai Medici nel capitolo XXVI del *Principe*<sup>3</sup>.

A ben vedere, anche l'avvento del Triennio giacobino è il risultato di una causa motrice esterna a un'opinabile volontà del 'popolo italiano', troppo eterogeneo e diversificato per potersi identificare intorno a una progettualità comune. Il punto di svolta si situa, dunque, nella semplificazione che interessa l'assetto geopolitico della penisola, in seguito alle campagne militari condotte da Napoleone al comando dell'Armata d'Italia. La riduzione dei poteri locali e la diffusione, pressoché uniforme, di istituzioni e modalità amministrative sulla penisola creano le premesse necessarie per l'avviamento di un processo che mira a dare credibilità storica alla «comunità immaginata» italiana: grazie all'opera dei primi patrioti si cominciano a diffondere nella borghesia dei valori collettivi identitari<sup>4</sup>. Durante il Triennio si producono senza sosta giornali, trattati, opuscoli, *pamphlet* e, inoltre, si ricorda che nel settembre 1796 la nuova

<sup>1</sup> Si ringrazia il prof. Scott Lerner (Franklin & Marshall College) per aver condiviso materiali e informazioni preziose ai fini dell'elaborazione di questo contributo.

<sup>2</sup> A. QUONDAM, *La nazione e gli italiani prima della nazione*, in *L'idea di nazione nel Settecento*, a cura di B. Alfonzetti e M. Formica, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 3-30: 9.

<sup>3</sup> Su Machiavelli patriota *ante litteram* cfr. A. CAMPI, *La fortuna di Machiavelli nella cultura letteraria e politica occidentale*, in *Machiavelli*, a cura di E. Cutinelli-Rèndina e R. Ruggiero, Roma, Carocci, 2018, pp. 185-312: 303. Sul tema dell'identità italiana si rinvia pure al celebre testo di F. CHABOD, *L'idea di nazione*, a cura di A. Saitta e E. Sestan, Roma-Bari, Laterza, 1967 e a F. DI GIANNATALE, *Il principio di nazionalità. Un dibattito nell'Italia risorgimentale*, in «Storia e politica», VI, 2, 2014, pp. 234-269.

<sup>4</sup> Sulla declinazione italiana del concetto di «comunità immaginata» (B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e diffusione dei nazionalismi*, trad. it. e cura di M. D'Eramo, Roma, Manifestolibri, 1996), cfr. A. M. BANTI, *La Nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia*, Torino, Einaudi, 2000.

Amministrazione Generale della Lombardia bandisce un concorso intorno al quesito *Quale dei governi liberi meglio convenga alla felicità d'Italia?*, vinto dalla dissertazione di Melchiorre Gioia<sup>5</sup>. Un'attività febbrile che perdura fin quando il fuoco democratico arde nei vari focolai della penisola<sup>6</sup>; poi, con il repressivo clima della Restaurazione, «non potendo più esercitare liberamente i diritti sanciti dalla *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* non restava altro che ricorrere alla cospirazione per ristabilire le perdute libertà»<sup>7</sup>.

Fa, così, capolino nella storia la figura del patriota esule, che porta avanti la causa indipendentista essenzialmente in due modi: o tramite l'adesione a società segrete, nelle cui riunioni si intensifica la costruzione di apparati simbolici volti a esaltare l'idea di patria, oppure mediante un impegno giornalistico-letterario profuso in quotidiani e periodici operanti ai limiti della clandestinità, i quali, per sfuggire alle maglie della censura, dissimulano finalità patriottiche trattando di argomenti non prettamente politici. Questo doppio binario trova un alto grado di rappresentatività nelle figure di Filippo Buonarroti e Carlo Tenca, le cui parabole consentono di seguire rispettivamente l'evoluzione della rete dell'associazionismo cospirativo e quella della pubblicistica risorgimentale, che, nel caso specifico, si presentano come due linee parzialmente distinte sia sul piano cronologico che ideologico. Infatti, rispetto all'irriducibile giacobino della prim'ora quale Buonarroti, il più giovane Tenca, pur provenendo dalle fila del radicalismo democratico, finisce per accostarsi tra il '50 e il '53 all'ala liberale, per poi adeguarsi al programma cavouriano, che gli appare, nel 'decennio di preparazione', quello più credibile per l'attuazione delle aspirazioni unitarie.

Secondo Pia Onnis Rosa, Buonarroti ricopre un ruolo fondamentale per lo sviluppo di una linea democratica e indipendentista, fin dagli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione francese. La data su cui si sofferma la studiosa è il 1794, quando a Oneglia, territorio momentaneamente sotto la sua giurisdizione, egli offre ospitalità ai profughi che affluiscono da Napoli e dal Piemonte: «così Oneglia divenne la meta di quella nostra prima emigrazione politica, e intorno al Buonarroti, si raccolse per qualche mese un nucleo di fervidi patrioti che in quell'aurora del Risorgimento avevano già sofferto per la causa della libertà»<sup>8</sup>. L'attività di Buonarroti si intensifica nel primo Ottocento quando, nel lungo tragitto che porta alla Prima guerra d'indipendenza, agli «assertori del vecchio ideale giacobino, o più in generale liberale-democratico non era rimasta altra via», per dirla con Armando Saitta, «se non quella di ripiegare latomisticamente nel chiuso dell'attività settaria»<sup>9</sup>. È proprio grazie all'interesse pionieristico di Saitta per le vicende biografiche e ideologiche del Buonarroti, che si è potuto mettere parzialmente ordine nelle trame cospirative da lui promosse, sempre fedeli all'attuazione del programma giacobino del 1796. Sulla scia dell'eminente storico, Marco Novarino lo designa come il «*deus ex*

<sup>5</sup> Cfr. A. SAITTA, *Alle origini del Risorgimento: i testi di un «celebre» concorso (1796)*, 2 voll., Roma, Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 1964.

<sup>6</sup> Il primo sogno rivoluzionario a infrangersi è quello legato al contesto napoletano e all'affascinante figura di Eleonora de Fonseca Pimentel; cfr. E. URGANI, *La vicenda letteraria e politica di Eleonora de Fonseca Pimentel*, Napoli, La Città del Sole, 1998.

<sup>7</sup> M. NOVARINO, *Le società segrete in Piemonte*, in *Il Piemonte risorgimentale nel periodo preunitario*, a cura di F. Ieva, Roma, Viella, 2015, pp. 107-131: 107.

<sup>8</sup> P. ONNIS ROSA, *Filippo Buonarroti e i patrioti italiani dal 1794 al 1796*, in «Rivista Storica Italiana», LIV, 1937, pp. 36-85 poi in EAD., *Filippo Buonarroti e altri studi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1971, pp. 13-56: 14.

<sup>9</sup> A. SAITTA, *Filippo Buonarroti. Contributo alla storia della sua vita e del suo pensiero*, 2 voll., Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1972, vol. I, p. 104.

*machina*»<sup>10</sup> dell'associazionismo segreto, per rendere merito a un patriota la cui centralità, nella rete delle società operanti in Piemonte e nel nord Italia nel primo quarto di secolo, è indiscutibile: non si esagera dicendo che la sua infaticabile militanza è essenziale per la crescita di tutto il movimento cospirativo<sup>11</sup>.

Il nome del patriota toscano è associato innanzitutto all'*Adelfia*, la prima società segreta fondata in Piemonte, appena in anticipo rispetto al ritorno di Vittorio Emanuele I sul trono, avvenuto nel maggio 1814. Questa società rimane attiva fino a quando nel 1818 essa viene assorbita in una nuova organizzazione cospirativa, creata a Ginevra dal Buonarroti stesso: ovvero i *Sublimi Maestri Perfetti*, che si pone l'«obiettivo di infiltrarsi e dirigere le diverse società segrete europee»<sup>12</sup>. In realtà, una ricostruzione attendibile delle attività delle singole sette diffuse sulla penisola resta complicata, perché i verbali di polizia, spesso, ne confondono i nomi; tant'è che non sempre è possibile indicare l'anno di cessazione di alcune di queste – tra cui la stessa *Adelfia*, che forse si trascina oltre il 1818, sopravvivendo accanto ai *Sublimi Maestri Perfetti*<sup>13</sup>. Pochi dubbi riguardano, invece, l'intento buonarrotiano di estendere e rafforzare la propria rete cospirativa servendosi anche della Carboneria:

Non si può parlare, naturalmente, di tendenze di comunismo agrario connaturate e intrinseche alle ideologie carbonare; ma sembra si possa senz'altro parlare di correnti probabilmente buonarrotiane nella Carboneria e nelle altre società segrete, buonarrotiane nel senso di una tendenza comunistico-utopista<sup>14</sup>.

Conscio che per perseguire la propria causa non può rinunciare all'accorto sistema tattico messo a punto da una setta più radicata sui territori della penisola, Buonarroti – che, tra l'altro, non risparmia critiche all'insufficiente determinazione della Carboneria nella lotta per l'unità o alla scarsa capacità di edificare moralmente i suoi adepti – tenta di appropriarsi della sua rete organizzativa e di farne un braccio dei *Sublimi Maestri Perfetti*, soprattutto allorquando la Carboneria si emancipa dal suo luogo di formazione (nel napoletano) e si espande verso le Marche e la Romagna<sup>15</sup>. Il prosieguo politico dell'azione di Buonarroti si mescola così, durante gli

<sup>10</sup> M. NOVARINO, *Le società segrete in Piemonte*, cit., p. 110.

<sup>11</sup> A conferma di questa considerazione, si tenga presente anche l'azione svolta da Buonarroti nella natia Toscana, cfr. L. DE ANGELIS, *Un giacobino nella Firenze del Granduca. Filippo Buonarroti*, in «Annuario dell'Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea», XXXIX-XL, 1987-88, pp. 7-39.

<sup>12</sup> G. TALAMO, *Società segrete e gruppi politici liberali e democratici sino al 1848*, in *Storia di Torino. La città nel Risorgimento (1798-1864)*, a cura di U. Levra, Torino, Einaudi, 2000, vol. VI, pp. 461-491. Per la fondazione dei *Sublimi Maestri Perfetti*, oltre ai già citati contributi di Saitta e Novarino, cfr. A. GALANTE GARRONE, *Filippo Buonarroti e i rivoluzionari dell'Ottocento (1828-1837)*, Torino, Einaudi, 1951; ID., F. VENTURI, *Vivere eguali. Dialoghi inediti intorno a Filippo Buonarroti*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.

<sup>13</sup> Secondo Novarino, una ricostruzione puntuale delle vicende settarie di inizio Ottocento risulta impossibile per motivazioni intrinseche all'associazionismo segreto: «In questo momento il movimento settario si presentava con una composizione molto magmatica cosicché diventa estremamente difficile ricostruire la storia delle varie società con diverse denominazioni che operarono in Italia. Spesso le strutture cospirative cambiavano nome e ritoccavano i loro rituali solo per confondere le idee alle polizie o con l'intenzione di escludere elementi non graditi che in questo modo erano estromessi senza essere espulsi»; M. NOVARINO, *Fratellanza e solidarietà. Massoneria e associazionismo laico in Piemonte dal Risorgimento all'avvento del fascismo*, Torino, Sottosopra, 2008, p. 22. Per l'esistenza dell'*Adelfia* oltre il 1818, cfr. A. SAITTA, *Filippo Buonarroti*, cit., vol. I, p. 90.

<sup>14</sup> D. CANTIMORI, *Utopisti e riformatori italiani. 1794-1847. Ricerche storiche*, Firenze, Sansoni, 1943, p. 145.

<sup>15</sup> Sulla rapida diffusione della Carboneria dal suo luogo d'origine, cfr. V. ZARA, *La Carboneria in Terra d'Otranto. 1820-1830*, Bologna, Forni, 1978, p. 75. Occorre, inoltre, precisare che, all'inizio della sua attività

anni '30, con le vicende di altre trame settarie. Fonda addirittura un'altra organizzazione, la *Società dei Veri Italiani*, che, come si denota nell'articolo primo dello statuto, «ha per oggetto l'unità, indipendenza e libertà d'Italia intendendo per libertà un governo repubblicano democratico istituito sulla sovranità del popolo e perfetta uguaglianza»<sup>16</sup>. Tuttavia, l'apice della sua parabola coincide con la spedizione in Italia dalla frontiera savoiarda del 1830, alla quale prendono parte, oltre a Buonarroti, altri celebri patrioti, tra cui Salfi, La Fayette e Pisani Dossi, padre del futuro scrittore Carlo Dossi.

Qualche parola in più merita il sacerdote cosentino di formazione illuminista, Francesco Saverio Salfi, per le attività svolte nell'ambito dell'associazionismo segreto di inizio secolo<sup>17</sup>. Nel 1814, egli fa da ponte tra il mondo segreto milanese e quello meridionale, arrivando a ricoprire un ruolo di prim'ordine nel tentativo antiborbonico guidato da Gioacchino Murat e culminato con l'altisonante proclama di Rimini del 1815, incoraggiante gli italiani alla rivolta contro gli antichi padroni. In virtù della sua partecipazione protagonista a questi eventi sfortunati, l'anno successivo è costretto all'esilio in Francia, da dove, però, continua a seguire le vicissitudini italiane e a intrattenere rapporti con il Buonarroti. Non a caso, proprio Salfi e Buonarroti sono alla testa dell'ultima importante azione indipendentista, poc'anzi citata, condotta dalla prima generazione del Risorgimento a partire dalla frontiera savoiarda.

Nel 1830, per una breve fase, le varie società segrete in cui si era organizzato l'esulato danno vita a una *Società patriottica italiana*, con sede a Parigi e coordinata da una Giunta liberatrice italiana, presieduta da Salfi, e da un Direttorio esecutivo, presieduto da Buonarroti. L'obiettivo è quello di favorire varie insurrezioni autonome, per poi mettersene a capo e indirizzarle verso un'unica estesa rivoluzione italiana. Questi patrioti giacobini firmano il celebre *Proclama al popolo italiano dalle Alpi all'Etna*<sup>18</sup>, che si apre con l'intestazione «Amici e fratelli» e si rivolge al popolo invitandolo a impugnare le armi «a sterminio dei tiranni e di chiunque, dentro o fuori tentasse di sostenerli», affinché «l'Italia sia Indipendente, una e libera»<sup>19</sup>. Nondimeno, anche questo tentativo ha cattiva sorte: ma la memoria storica dell'evento resta impressa nelle generazioni future.

Il fallimento di quest'operazione rivela l'impossibilità di dare seguito in Italia, attraverso l'azione settaria, alle aspirazioni democratiche legate al concetto di egualitarismo, nella forma

rivoluzionaria, colpito dalla passione politica dei profughi napoletani, in una lettera inviata ai Rappresentanti del popolo il 27 giugno 1794, Buonarroti sostiene che «se l'Italia è destinata ad essere libera, la vera rivoluzione comincerà sotto il clima ardente del Vesuvio», P. ONNIS ROSA, *Filippo Buonarroti*, cit., p. 19.

<sup>16</sup> A. SAITTA, *Filippo Buonarroti*, cit., vol. I, p. 258.

<sup>17</sup> Luca Addante insiste già sul «ruolo apicale di Salfi nell'azione segreta che preparò la Campagna d'Italia – finora sottovalutata», L. ADDANTE, *Le colonne della democrazia. Giacobinismo e società segrete alle radici del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2024, p. 98. Sulla figura di Salfi in generale, si rinvia agli importanti lavori di B. ALFONZETTI, *Teatro e terremoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794)*, Milano, Angeli, 2013, e di V. FERRARI, *Civilisation, laïcité, liberté. Francesco Saverio Salfi fra illuminismo e Risorgimento*, Milano, Angeli, 2009.

<sup>18</sup> Un esemplare del proclama è custodito all'Istituto Mazziniano di Genova, Sala IV: vi sono le firme di Buonarroti, Salfi, Bianco, Linati. È interessante che gli accenni repubblicani di Buonarroti «furono giudicati inopportuni dallo stesso Mazzini», R. BRACALINI, *Mazzini. Il sogno dell'Italia onesta*, Milano, Mondadori, 1993, p. 114.

<sup>19</sup> Si cita il proclama da R. SÒRIGA, *L'idea nazionale italiana dal secolo XVIII all'unificazione. Scritti raccolti e ordinati da Silio Manfredi*, Modena, Società editrice modenese, 1941, pp. 258-59.

derivata dall'universalismo illuminista e intrisa di matrici babuviste<sup>20</sup>. A proposito del legame tra Buonarroti e Babeuf, l'influenza esercitata sul toscano dal filosofo socialista francese sarebbe meritevole di approfondimento; basti pensare che talvolta, e in maniera nemmeno tanto provocatoria, si fa riferimento a Buonarroti come al primo comunista italiano<sup>21</sup>. Tuttavia, sorvolando sulla sua formazione ideologica, in questa sede, si intende far luce piuttosto sugli aspetti pragmatici inerenti all'organizzazione settaria buonarrotiana: all'interno delle società segrete da lui fondate – ma il discorso è estendibile a tutto il movimento cospirativo della penisola – l'istanza democratica sembra ridimensionarsi a vantaggio del discorso identitario nazionale. In effetti, per fare presa sull'immaginario comune, tanto i *Sublimi Maestri Perfetti* quanto la Carboneria e la Massoneria, ricorrono a cerimonie di iniziazione basate su di un lessico e su una ritualità tipica del cristianesimo<sup>22</sup>. In altre parole, osservando pratiche e rituali di ognuna, si percepisce che le differenze ideologiche tra le varie società si affievoliscono, a beneficio della costruzione di un coerente apparato simbolico atto a divinizzare l'idea di patria:

Sarebbe fin troppo facile dimostrare queste analogie nell'esteriorità dei simboli e dei riti; al riguardo chi ne ha voglia può divertirsi a confrontare il tempio buonarrotiano descritto all'inizio dello statuto trovato in possesso del Manfredini con la descrizione della loggia massonica data in tutte le pubblicazioni del genere. Ma l'analogia si addentra ben più nel profondo, e l'ordine buonarrotiano non accetta solo l'intero formulario massonico bensì accetta la stessa struttura massonica, la quale come è noto si basava sulla triade di apprendista, compagno e maestro<sup>23</sup>.

La società dei *Sublimi Maestri Perfetti* così come la Massoneria, dunque, si basa su una divisione del potere fortemente gerarchizzata, che si articola su tre gradi: per il raggiungimento di ogni grado viene officiato un rituale diverso. Per gli adepti si tratta di una vera e propria cerimonia di investitura che presenta un formulario preciso, da rispettare scrupolosamente. Si fornisce di seguito un esempio relativo alla cerimonia per il secondo grado:

Nel tempio [...] dei Sublimi Eletti, vi era un tavolo di forma triangolare sul quale erano appoggiati una sciarpa tricolore, un'accetta e un libro; a lato vi era un tronco di colonna con sopra un rotolo di pergamena contenente il giuramento del grado. L'ingresso del tempio era sovrastato dall'acronimo O.T.E.R.O.B.A. (*Occide Tirannum Et Recupera Omnia Bona Antiqua*). In questo grado la figura del leone era centrale, e durante l'iniziazione il candidato, oltre a giurare sopra un libro contenente i *Dialoghi di Focione*, doveva spogliare

<sup>20</sup> Sul rapporto con Babeuf, al seguito del quale partecipa da protagonista alla 'Congiura degli Eguali', cfr. A. SAITTA, *Ricerche storiografiche su Buonarroti e Babeuf*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1986 e L. FEDERICI, *L'egualitarismo di Filippo Buonarroti*, Saonara, Il Prato, 2006.

<sup>21</sup> G. FERRARIS, *Filippo Buonarroti: il primo "comunista" italiano*, in «Storia e Network», URL, <https://www.storiain.net/storia/filippo-buonarroti-il-primo-comunista-italiano/>, consultato il 12 marzo 2025. Inoltre, scrive Soresina: «la sua concezione di comunismo era soprattutto impregnata di temi etici, perlopiù priva di una idea classista e rivolta a una società agraria, nella quale prevedeva un'uguaglianza dei beni e del lavoro», M. SORESINA, *L'età della Restaurazione 1815-1860. Gli Stati italiani dal Congresso di Vienna al crollo*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, p. 90.

<sup>22</sup> Una connessione che emerge fin dai primi studi sul tema cfr. O. DITO, *Massoneria, Carboneria ed altre società segrete nella storia del Risorgimento italiano*, introd. di A. A. Mola, Bologna, Forni, 2008 (ma la prima edizione è del 1905).

<sup>23</sup> A. SAITTA, *Filippo Buonarroti*, cit., vol. I, p. 117.

la statua di un leone delle insegne reali e cingerlo di sciarpa tricolore e di un berretto frigio<sup>24</sup>.

La cerimonia s'inscrive nell'orbita «di quella sacra legione tirannicida che incominciato aveva nel 1792 a scorrere per l'Europa per purgarla dei nemici della libertà»<sup>25</sup>, e a quest'esempio si potrebbero aggiungere i rituali officiati per gli altri gradi o quelli che accompagnano le vendite carbonare, che pure fanno ampio ricorso a un simbolismo di matrice cristiana<sup>26</sup>.

Per concludere su Buonarroti, si fa soltanto un accenno ai suoi rapporti col mondo della stampa. Dopo essersi improvvisato librario per introdurre in Toscana diverse opere dell'Illuminismo francese, nel 1786 ottiene l'autorizzazione granducale per la fondazione di un interessante giornale in lingua francese, il «Journal politique», costretto, però, a chiudere i battenti dopo circa un anno dall'apertura. Successivamente, Buonarroti collabora alla «Gazzetta Universale», ricevendo tra l'altro la denuncia del console olandese a Firenze, a causa di un articolo offensivo nei confronti di Guglielmo V. Infine, la sua più ardita iniziativa editoriale corrisponde alla fondazione del «Giornale patriottico della Corsica», diretto sotto lo pseudonimo ebraico di Abraham Levi Salomon<sup>27</sup>: un giornale che Sòriga giudica «il primo periodico rivoluzionario del Risorgimento» scritto in lingua italiana<sup>28</sup>.

Addentrandoci più a fondo nella storia della stampa e dell'editoria risorgimentali, gli studi dedicati a questo settore – cui di seguito si farà riferimento – rivelano che, fino alla prima metà dell'Ottocento, vigono regole che disciplinano in maniera stringente i vari aspetti del mondo librario: dalla censura alle direttive riguardanti la dimensione pratico-organizzativa del lavoro. Questa particolare invadenza legislativa ha incoraggiato gli editori a 'raggirare' la normativa; grazie alla presenza di «deroghe e codicilli», essi hanno provato a «costruire percorsi paralleli e non sempre legali»<sup>29</sup>. Si ricorda che Ferdinando di Borbone, preoccupato del carattere sovversivo di alcuni testi, non esita a rafforzare il clima di censura generale: «la legge dev'essere molto

<sup>24</sup> Si cita da M. NOVARINO, *Le società segrete in Piemonte*, cit., p. 114.

<sup>25</sup> R. SÒRIGA, *Le società segrete e i moti del '21 in Piemonte*, in ID., *Le società segrete, l'emigrazione politica e i primi moti per l'indipendenza*, a cura di S. Manfredi, Modena, Società tipografica modenese, 1942, p. 115.

<sup>26</sup> «Un altro aspetto importante della Carboneria – un elemento che caratterizzava la vita di quasi tutte le società segrete di questo periodo, e in seguito sarebbe passato nell'ethos e nell'immaginario del movimento per l'unificazione nazionale – era il suo carattere religioso [...] un'altra figura chiave agli occhi dei Carbonari era Gesù Cristo, sia come uomo che come Dio. Per la setta gli strumenti della Passione – la corona di spine, i chiodi e la croce – erano simboli importanti», C. DUGGAN, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, trad. it. di G. Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 69.

<sup>27</sup> Secondo Jean-Marc Schiappa questo pseudonimo ebraico rivela «un signe maçonnique», pertanto lo studioso suggerisce che «Il faut aussi rapprocher ce pseudonyme hébraïque de l'ancien pseudonyme («Sheik Mansour») de Buonarroti avant la Révolution, celui-ci étant musulman», J.-M. SCHIAPPA, *Buonarroti. 1761-1837. L'inoxidable*, Saint-Georges d'Oléron, Les Editions Libertaires, 2008, p. 65. Questa scelta potrebbe altresì esprimere la simpatia di Buonarroti per gli ebrei «in quel momento vittime della reazione in Livorno», S. BERNSTEIN, *Filippo Buonarroti*, trad. it. di G. Berti, Torino, Einaudi, 1946, p. 19.

<sup>28</sup> Il primo numero esce «a Bastia, il 1 aprile 1790, sotto la direzione del Buonarroti, che si celava sotto lo pseudonimo di Abraham Levi Salomon [...] ristampato da M. A. Ambrosi in quella miniera quasi sconosciuta di documenti del prerisorgimento che è il *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de la Corse 1919-1921*», R. SÒRIGA, *L'idea nazionale italiana*, cit., p. 6 (in nota). Per approfondire la 'questione ebraica' si rinvia al *Dialogo tra Giacob Abenezra e Abram Levi Salomon*, in «Il Giornale patriottico della Corsica», XXIX, 23 ottobre 1790, pp. 255-56.

<sup>29</sup> G. TORTORELLI, *Introduzione*, in *L'editoria italiana nel decennio francese. Conservazione e rinnovamento*, a cura di Id. e L. Mascilli Migliorini, Milano, Angeli, 2016, pp. 7-12: 8.



più forte né deve aversi alcun riguardo, perché uno dei mali grandi dello Stato è la lettura dei libri composti e sparsi dalle sette del secolo»<sup>30</sup>. Ancora più invasiva la censura austriaca nel nord Italia; scrive Palazzolo: «sotto il vaglio della censura preventiva passano quindi articoli di periodici, romanzi storici, novelle ma anche operette devozionali e poesie sentimentali»<sup>31</sup>. La censura borbonica e austriaca se non impediscono la totale circolazione di libri, quotidiani e periodici, sicuramente costituiscono il fattore decisivo per la stagnazione del settore editoriale nella penisola, molto distante dal cammino intrapreso dai più moderni Stati europei<sup>32</sup>. Il primo giornale italiano a raggiungere le 100.000 copie di tiratura è il «Secolo» di Sonzogno, ma solo nel 1882<sup>33</sup>; traguardo che in Francia viene raggiunto molto prima.

Le vicende di Carlo Tenca si inscrivono proprio all'interno di questo duro clima repressivo. La sua attività politica non lo conduce verso una condizione di esule permanente, per così dire, come accade per il Buonarroti, ramingo tra la Francia e la penisola: la sua parabola si svolge per lo più nella natia Milano, sebbene sia costretto in alcuni momenti a fuggire e riparare altrove. Nel corso della sua vita, si lega soprattutto a due ambienti: casa Porro e il salotto di Clara Maffei. In particolare, «Tenca esercita all'interno di quel pezzo di società milanese che si raccoglie in casa Maffei una funzione insostituibile, guidando l'intransigente opposizione al governo asburgico»<sup>34</sup>. Per quanto riguarda i momenti di mondanità trascorsi nel «circolo degli *habitués* nella casa del conte Luigi Porro Lambertenghi»<sup>35</sup>, pure queste riunioni possono rientrare nella categoria del «salotto», inteso come luogo di incontri, discussioni, scambi di idee, amicali relazioni. A queste sedute conviviali partecipano, per di più, molti collaboratori del «Conciliatore», tra cui Borsieri e Pellico: ed è proprio in questo centro animato della vita milanese che prende forma il progetto della «Rivista europea», di cui Tenca diventa direttore dal 1845 fino al 1848<sup>36</sup>. Questo periodico e il successivo «Il Crepuscolo», di cui pure sarà direttore, sono le due esperienze editoriali più significative di Tenca, per quanto non manchino collaborazioni ad altri giornali.

Il riferimento a un episodio editoriale meno noto restituisce l'idea della trasversalità dell'impegno patriottico profuso da Tenca. Nel 1845, egli pubblica tre articoli per la strenna «Gemme d'arti italiane» rientrando tra la schiera degli «illuminatori» o «illustratori» del giornale, dove per

<sup>30</sup> Si cita da M. BERENGO, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, a cura di R. Pertici, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 78.

<sup>31</sup> M. I. PALAZZOLO, *Prima della libertà di stampa. Le forme della censura nell'Italia della Restaurazione*, in «La Bibliofilia», CVIII, 1, 2006, pp. 71-89: 73.

<sup>32</sup> Da segnalare la pertinacia di quegli editori – è il caso di Bortolo Balbiani – costretti a fare più volte i conti con la censura: «l'anno successivo Balbiani incappò nuovamente nei rigori della censura austriaca, che gli valse un altro mese di carcere, e una multa di 500 fiorini per lo smercio di un'incisione allegorica che raffigurava Venezia in catene», G. CIARAMELLI, C. GUERRA, *Tipografi, editori e librai mantovani dell'Ottocento*, Milano, Angeli, 2005, p. 173.

<sup>33</sup> Per la storia di questo giornale, cfr. L. BARILE, *Il Secolo 1865-1923. Storia di due generazioni della democrazia lombarda*, Milano, Guanda, 1980.

<sup>34</sup> M. I. PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'Ottocento. Scene e modelli*, Milano, Angeli, 1985, p. 36.

<sup>35</sup> M. T. MORI, *Salotti. La sociabilità delle élite nell'Italia dell'Ottocento*, Roma, Carocci, 2000, p. 62.

<sup>36</sup> Per una panoramica sulla rivista prima dell'approdo di Tenca alla direzione, cfr. M. COLUMMI CAMERINO, *Gli intellettuali della «Rivista europea» prima della direzione Tenca*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 367-392. Sull'esperienza di Tenca alla «Rivista europea», cfr. C. GAIBA, *Carlo Tenca e la nascita del pubblico moderno*, in «Intersezioni», XXIV, 2, 2004, pp. 239-254.

illuminatori non si intendono gli incisori, ma «gli scrittori, chiamati a far luce sulle opere d'arte con le loro spiegazioni»<sup>37</sup>. Questa strenna esercita un fascino davvero singolare perché, oltre a tessere il discorso sull'identità nazionale a partire dall'arte, si pone come crocevia d'incontri per letterati d'ispirazione democratica. Nella sua redazione figurano Cesare Correnti e Giulio Carcano, due strenui sostenitori della causa independentista, che nelle loro opere rivelano apertamente le proprie simpatie per le classi popolari. A ciò si aggiunga poi che tutti e tre, Correnti, Carcano e Tenca, sono costretti a un momentaneo esilio dopo le Cinque giornate di Milano, in seguito alle quali anche questa strenna conosce un periodo di silenzio, a riprova del clima antiaustriaco che essa ispirava.

Come accennato in precedenza, per aggirare il vaglio della censura, spesso la propaganda independentista si cela dietro manifesti e scelte letterarie: così come la polemica tra classici e romantici aveva delle implicazioni ideologiche, allo stesso modo nell'allargamento dello spettro narrativo alle classi popolari, si dispiega la volontà di mantenere vivo e diffondere uno spirito democratico tra i lettori. La linea editoriale seguita dalla «Rivista europea» sotto la direzione di Tenca offre un esempio calzante. Il direttore invita a collaborare al periodico una delle autrici più attente al mondo contadino, Caterina Percoto. Per vincere le remore di lei, «nutrita da un radicato senso di inferiorità nei confronti dei letterati»<sup>38</sup> scrive: «La *Rivista* è grave sì, più grave anzi di quel che vorrebbe; ma appunto per ciò mi rivolgo a quelli che possiedono la popolarità della forma e l'arte così rara di comunicar colla moltitudine»<sup>39</sup>. Tenca con questo invito vuole, cioè, svincolare la Percoto da un contesto regionalistico per coinvolgerla in quel filone letterario rusticale che rivendica ormai un'attenzione nazionale, perché divenuto crogiuolo di istanze politiche, storiche e antropologiche.

Un altro testo edito sulle colonne della «Rivista europea» chiarisce meglio il nuovo clima che si sta formando. Si pensi alla cosiddetta lettera-manifesto intitolata *Della letteratura rusticale* di Correnti, che ha come destinatario Carcano e che viene pubblicata, nel marzo 1846, in risposta a un saggio di Tenca uscito sul numero precedente della rivista:

Voi credete di conoscere i villani, o letterati, perché vi siete fermati nel mezzo di una sagra a vederli ballonzolare, e cioncare e schiamazzare senza alcun rispetto a voi, ed alle regole dell'euritmia? A conoscere questi cuori, che non tengono il processo verbale d'ogni lor palpito, vuoi un genio pietoso e sagace, che indovini quel che non ha nome nella coscienza, né espressione nella lingua<sup>40</sup>.

Correnti si rivolge contro quanti sostengono essere inutile lo studio dei villani, perché «gente badalona e senza conclusione», alla quale fino ad allora solo pochi scrittori avevano «voluto trovar cuore, e viscere e sentimento, dove non vi può essere che scempiaggine e bestialità»<sup>41</sup>. Il patriota è consapevole pure del problema linguistico che pone questo spostamento

<sup>37</sup> T. LEATI, *Le «Gemme d'arti italiane». Una strenna artistica milanese nell'Italia preunitaria (1845-1861)*, Raleigh, Lulu, 2009, p. 17.

<sup>38</sup> M. COLUMMI CAMERINO, *Archeologia del romanzo. 1821-1872. Bilancio di un cinquantennio*, Milano, Angeli, 2016, p. 79.

<sup>39</sup> *Epistolario Caterina Percoto – Carlo Tenca*, a cura di L. Cantarutti, Udine, Del Bianco, 1990, pp. 25-26.

<sup>40</sup> C. CORRENTI, *Della letteratura rusticale*, in G. CARCANO, *La Nunziata. Novelle campagnuole*, a cura di F. Tancini, Milano, Serra e Riva, 1984, pp. 285-304: 292.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 287.

verso il basso, dal momento che i suoi contemporanei ricercano invece una certa eleganza retorica; e scrive polemicamente: «classici, romantici, lingua aulica, idiotismi, essere, non essere, primato, miseria [...] v'ha chi grida e insegna che le lettere italiane di lor natura son nobili, illustri, illustrissime, né mai saprebbero scendere dal cocchio o lasciar i trampoli senza inzaccherarsi le calze di seta»<sup>42</sup>.

In merito alla valenza politica di questo manifesto apparentemente letterario, Marinella Colummi Camerino specifica che questa lettera «trasferisce sul piano letterario gli interessi per il popolare promossi dalla “Rivista europea” con il coinvolgimento di prospettive disciplinari multiple. La propensione per il mondo contadino di Correnti [...] ha infatti un evidente risvolto civile nell’accezione di Romagnosi»<sup>43</sup>, creando un ponte con gli scritti dell’importante giurista. La rivista segue, cioè, il binomio «divulgazione ed educazione»<sup>44</sup>, affidando alla letteratura rusticale il compito di invertire il rapporto tra centro e periferia, con l’obiettivo ultimo di contribuire alla formazione e al rafforzamento dell’identità nazionale italiana.

Questa particolare attenzione per la materia campestre – e più in generale per la vita del popolo, quale emerge durante tutta l’avventura editoriale che vede Tenca direttore della «Rivista Europea» (anni durante i quali collabora anche il Cattaneo reduce dal «Politecnico») – si dispiega durante il momento in cui le forze democratiche si battono con più insistenza per sovrapporre lotta per l’indipendenza e rivoluzione sociale. Soprattutto a ridosso dei moti del ’48, Tenca, d’ascendenza mazziniana, è «consapevole della funzione non retorica ed edonistica ma etico-nazionale dell’arte»<sup>45</sup> e aspira con la sua attività pubblicistica a raggiungere tutti gli strati sociali, a eliminare i pregiudizi gravanti sulla letteratura popolare; come scriverà in uno dei primi articoli realizzati per la successiva esperienza editoriale: «un’arte sola, un’arte vivente e feconda, sgorga dalla società, e col popolo e per il popolo»<sup>46</sup>.

Rispetto al precedente periodico, «Il Crepuscolo», il cui primo numero esce il 6 gennaio del 1850, conosce una fase di tensione più acuta con la censura austriaca. Come ricorda Simone Casini, per quanto non si tratti di un settimanale politico *stricto sensu*, «la sua decennale vicenda è caratterizzata interamente, come per nessun altro periodico nella storia italiana, dal contrasto strutturale col potere politico»<sup>47</sup>. Nonostante l’aperta ostilità col governo austriaco e l’insofferenza degli organi di controllo, «il coraggioso settimanale milanese [...] dopo gli incerti inizi vide crescere gli associati, sparsi in tutto il paese, sino ai 2.500 del 1856 e 1857»<sup>48</sup>: «Il Crepuscolo», così, diventa «com’era negli auspici il collettore delle istanze provenienti da aree diverse del paese e la sede di un loro rilancio nazionale»<sup>49</sup>. Lo stesso nome della testata «nasconde implicazioni risorgimentali (in senso letterale, se il crepuscolo del mattino annuncia il

<sup>42</sup> Ivi, p. 286.

<sup>43</sup> M. COLUMMI CAMERINO, *Archeologia del romanzo*, cit., p. 81.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> G. SCALIA, *Prefazione. Carlo Tenca e la pubblicistica lombarda dell’800*, in C. TENCA, *Giornalismo e letteratura nell’Ottocento*, cura di G. Scalia, Bologna, Cappelli, 1959, p. 14.

<sup>46</sup> C. TENCA, *La letteratura popolare in Italia*, in «Il Crepuscolo», I, 4, 27 gennaio 1850, p. 14.

<sup>47</sup> S. CASINI, *L’avventurosa navigazione. «Il Crepuscolo» di Carlo Tenca e la censura lombardo-veneta*, in *Letteratura e Potere/Poteri*, Atti del XXIV Congresso dell’ADI (Catania, 23-25 settembre 2021), a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi, 2023, pp. 2-7: 2.

<sup>48</sup> F. DELLA PERUTA, *Il giornalismo italiano del Risorgimento. Dal 1847 all’Unità*, Milano, Angeli, 2011, p. 69.

<sup>49</sup> M. COLUMMI CAMERINO, *Archeologia del romanzo*, cit., p. 83.

sorgere del sole)»<sup>50</sup>, benché il proprietario Arzione, nel presentare il manifesto della rivista, faccia ovviamente riferimento ad altre motivazioni: «quest'opera sarebbe intitolata II Crepuscolo, perché in essa tratterebbe di scienze, lettere, arti ed industria senza però molto approfondirsi dando così soltanto i lumi o *crepuscoli*, di tutte quelle umane cognizioni indispensabili ad ogni cetto di persone»<sup>51</sup>. Poiché Tenca era già sospettato dalla polizia austriaca, è grazie all'affidabilità di Arzione che il giornale ottiene l'autorizzazione a procedere. La rivista resta, però, nel mirino degli organi di controllo: secondo Pettinari gli articoli vengono comunque sottoposti a una censura preventiva, ragion per cui Arzione ben presto, per quieto vivere, preferisce cedere la proprietà di questo foglio alla tipografia Valentini (poi la proprietà passa a Tenca stesso)<sup>52</sup>.

In relazione al rapporto con la censura austriaca, si conclude mostrando i passaggi che conducono alla prima ammonizione del periodico di Tenca. Nella rubrica del giornale intitolata *Rivista settimanale*, il 26 settembre del 1852, compare un articolo – probabilmente redatto da Tenca stesso – nel quale si ironizza sull'atteggiamento tenuto da Luigi Bonaparte nel corso della sua visita a Lione:

Appena, rispondendo al signor Dupin, egli si permise di accennare alla possibilità dell'impero, dicendo che nelle cose d'interesse pubblico non esitava a precorrere il voto della Francia, ma in quelle che potevano sembrare d'interesse personale non faceva che seguirlo. Solo a Lione, dinanzi alla statua di Napoleone allora scoperta ed inaugurata, credette di dover rompere il silenzio e pronunciare uno di quei discorsi, accortamente oscuri, che lasciano indovinare fra le solite ambagi l'insistenza d'un vicino ormai ad essere realizzato. Quel discorso è una specie di programma politico, in cui il presidente prova la legittimità dell'Impero fondata sull'elezione popolare e mostra i benefici da esso recati alla Francia ed all'Europa<sup>53</sup>.

Fino a quel momento «il vero messaggio, depositato nelle “Riviste settimanali” e in altri scritti del “Crepuscolo”, era sfuggito per anni all'attenzione della censura austriaca e quando finalmente se ne scoprì il senso»<sup>54</sup>, le autorità colgono l'occasione «per infliggere l'ammonizione a un giornale che, certamente ostile al Governo» ha saputo «tanto prudentemente comportarsi da non incorrere negli estremi punibili dalla legge»<sup>55</sup>. Si tenga presente che in quello stesso mese entra in vigore la nuova legge sulla stampa, che in materia di ammonizioni stabilisce che due sono sufficienti per richiedere la soppressione di un giornale. Questa legge è indicativa della nuova stretta censoria, per cui diventa punibile anche la sottile ironia che accompagna la descrizione di un evento politico estero; tant'è che viene effettivamente disposta – «secondo le parole della Direzione provinciale dell'Ordine pubblico, cioè della polizia, indirizzate alla Luogotenenza»<sup>56</sup> – un'ammonizione in scritto al redattore del giornale di cui è già nota la poco

<sup>50</sup> S. CASINI, *L'avventurosa navigazione*, cit., p. 3.

<sup>51</sup> A. PETTINARI, *Il governo austriaco e il «Crepuscolo» (1849-1859)*, in «La Rassegna storica del Risorgimento», XXV, 2, 1938, pp. 225-278: 226.

<sup>52</sup> Per informazioni minime sul periodico, cfr. F. DELLA PERUTA, E. CANTARELLA, *Bibliografia dei periodici economici lombardi. 1815-1914*, Milano, Angeli, 2005, vol. I, pp. 410-411.

<sup>53</sup> [C. TENCA], *Rivista settimanale*, in «Il Crepuscolo», II, 39, 26 settembre 1852, pp. 609-611: 610.

<sup>54</sup> L. IANNUZZI, *Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*, Napoli, Guida, 2007, p. 31.

<sup>55</sup> A. PETTINARI, *Il governo austriaco e il «Crepuscolo»*, cit., p. 237.

<sup>56</sup> S. CASINI, *L'avventurosa navigazione*, cit., p. 6.

lodevole tendenza, che però non poté prima d'ora essere colpita a termini di legge»<sup>57</sup>. Nonostante quest'episodio, Tenca riesce a portare avanti «Il Crepuscolo» fino al dicembre del 1859.

Con questo contributo si è provato a ricostruire, nelle sue linee fondamentali, il percorso di due figure esemplari della corrente giacobina e democratica del Risorgimento nonché dei canali che ciascuno ha rispettivamente individuato per la lotta all'indipendenza italiana. In Filippo Buonarroti, instancabile animatore del cospirazionismo settario, trova consistenza l'immagine del patriota esule, che trascorre gran parte della sua vita in Francia, così come Tenca incarna il caso di imperterrito patriota giornalista, che si ingegna costantemente per evitare uno scontro diretto e prematuro con le autorità. Si tratta di due condizioni che sicuramente non si sovrappongono *tout court*: eppure una richiama necessariamente l'altra, nella misura in cui ogni discorso complesso sul Risorgimento si fonda imprescindibilmente sul proficuo dialogo tra la dimensione politica e quella letteraria. Inoltre, le loro esperienze consentono di indagare più a fondo il processo stesso di costruzione dell'identità nazionale, a lungo ritenuta erroneamente una sorta di a priori storiografico, mostrando le impervie strade attraverso cui si è diffuso il culto della nazione, negli anni difficili della dominazione straniera.



#### ABSTRACT

*After a brief reconstruction of the historical context in which the principle of nationality spread in Italy, the essay focuses on the activity of two patriots who choose different ways to support the unification and independence cause. Filippo Buonarroti is an early Jacobin, who is involved in the foundation of various secret societies, contributing to the strengthening of conspiratorial plots against the 'foreign tyrants' who occupy the territories of the peninsula. Importance is given to the Christian symbolism used in the investiture ceremonies concerning the followers of the sect of the Sublimi Maestri Perfetti. In the second part, the essay analyses Carlo Tenca's journalistic activity. Director of the «Rivista Europea» first and of «Il Crepuscolo» later, he plays a fundamental role in the development of a popular and democratic dimension in Risorgimento literature. Finally, an example is provided to underline his problematic relationship with the government, which passes for a written warning from the Austrian censors.*

#### KEYWORDS

*Conspiracy; Jacobins; literary journalism; periodical studies; secret society.*

#### BIO-BIBLIOGRAPHY

*Marco Borrelli is a postdoctoral fellow in Contemporary Italian Literature at the Università di Napoli L'Orientale. After studying Modern Philology at the Università di Napoli Federico II, he obtained a PhD in Italian Studies at the Università di Roma Tre in co-supervision with the École Normale Supérieure de Lyon. He works in the field of periodical studies, above all on the relationship between the modern short story and the post-unification magazines. His major work is the monograph Nell'officina del verismo. La novellistica della «Rassegna*

<sup>57</sup> A. PETTINARI, *Il governo austriaco e il «Crepuscolo»*, cit., p. 237.

MARCO BORRELLI

Settimanale» (Loffredo, 2023). *He has also published several contributions on Scapigliatura and Verismo and has participated in international conferences.*

ERIKA KAPPLER

NELLE FAUCI DI CRONO  
UN'ODISSEA ODONTOIATRICA DI RADICI E SUBCOSCIENZA

Nelle prime pagine di *Anestesia locale* l'ipnotica affabulazione di Eberhard Starusch affiora come un racconto al proprio dentista «*A fauci spalancate* e di fronte al video che, senza suoni come me, raccontava pubblicità»<sup>1</sup>. La natura fittizia di questa narrazione è tradita proprio nel suo intento di dis-trarre l'interlocutore, ovvero di condurlo altrove, invece che di intrattenerlo. Eppure, lo sguardo è inchiodato sotto agli occhi di Starusch e non può fare a meno di soffermarsi nel punto da cui lui vuole distoglierci: i suoi denti malati. E "distrae" il televisore in possesso dello studio dentistico che, persino da spento, è in grado di svagare *favolosamente* i pensieri. La fissità dello schermo inerte è disposta ad accogliere i riflessi esterni, così come ogni stimolo può penetrare la coscienza anestetizzata della voce narrante, immaginatrice che riesuma dalle immagini scorcio di memorie, e che prima di tutto ne ordisce la trama. Quello che potrebbe apparire infatti come un processo di reminiscenza è, invece, quanto mai consapevole e intenzionale. L'incomoda e minaccevole postura «a fauci spalancate» preclude fisicamente e, forse in contraddizione, la capacità articolatoria, mentre l'identità insinuata tra sé e il video muto, largitore di fasciose pubblicità, ammette piuttosto una scrittura lucidissima, un esercizio di stile, che una sincera confessione. Il racconto si sviluppa accentuando la visibilità dei contenuti narrati, mutuando sia mezzi visivi che audiovisivi. Il randomico affastellamento di pubblicità e la concrezione di depositi minerali sui denti acquiscono il senso di congestione veicolato dall'accumulazione verbale, restituendo un patrimonio di desideri condensati e sconfitte imbottigliate, ovverosia residui fluttuanti d'inconscio. In ciò persiste il proposito di intrattenere un pubblico attraverso una mitologia personale, che compensi e risarcisca l'assenza di vissuto significativo.

L'empito difensivo che circoscrive l'autorialità del racconto di Starusch è intimamente connesso al tema dello sganasciamento. Scrutando i fotogrammi di *Denti*, è suggerita la medesima impressione di disvelamento, dalla bocca a un imo ventrale, dalla chiostra dentaria al fondo delle loro spaventose radici, dei meandri psichici e corporali più ascosti. In una scena in particolare, il protagonista Antonio assume la stessa posizione di Starusch, con il volto indorato dall'unica luce che blandisce un'oscurità livida, quasi bluastra. Da essa egli emerge sganasciandosi in una posa che pare piuttosto un ringhio animalesco, e che si rivolge totalmente al dottor Cagnano, un dentista quasi sciamanico, attentamente proteso verso la bocca del paziente. Il fatto che queste due immagini, cioè di Grass e Salvatore, possono mergersi e sovrapporsi, sebbene e soprattutto una delle due sia di natura esclusivamente verbale, prova quanto la frontiera letteraria possa intersecarsi con altre strategie espressive. La scelta di comparare *Anestesia locale* di Grass con *Denti* di Salvatore, adattamento dell'omonimo romanzo di Starnone, è dettata dal desiderio di osservare ravvicinatamente l'«effetto di *rebound*», scoperta di Genette, cioè un

<sup>1</sup> G. GRASS, *Anestesia locale* [1969], trad. it. di B. Bianchi, Torino, Einaudi, 1971, p. 9.

fenomeno sempre più diffuso di indebitamento della letteratura nei confronti dei mezzi espressivi del cinema.

Lo studio non si esaurisce, poiché è ravvisabile, in questi testi, una continuità sostanziale tra odontologia e psicologia. Occorrerebbe, dunque, inquisire la portata del segreto difeso e al tempo stesso trasparito dai denti.

## I. «L'ANATOMIA DELLA PSICHE»

A ben vedere, anche il geloso Antonio è, a modo suo, un allucinato favolista. Le sue parole serpeggiano fuori campo, dominano le vortuose inquadrature dagli abbagli improvvisi e dalle grottesche distorsioni facciali, al punto da avere l'impressione di brancolare, piuttosto che tra gli studi dentistici, in una lunga e laboriosa fantasticheria. Se in *Anestesia locale* era stato un romanzo di parole a evocare immagini, ora sono le visioni che necessitano di parole che possano razionalizzarle.

In una Napoli stregata da ombre torve, icone di santi, teschi inghirlandati e lucerne, il protagonista di questa *dark fairytale* porta con sé una maledizione sin dall'infanzia: una bocca da orco con grossi incisivi che, dopo una sfuriata infamante, Mara, la donna per cui Antonio ha lasciato la moglie e i due figli e di cui è estremamente geloso, rompe con un posacenere in un impeto di ira. Da questo momento, che costringe una quète di dentista in dentista, dai monconi degli incisivi di Antonio si sversa un fantasmagorico flusso di memorie ove ricorre, inquietantemente, un corridoio invernigliato da un parato sanguigno che conduce in una stanza luminosa, da cui provengono secchi colpi d'ascia.

Tuttavia, *Denti* non è un *memoir*, bensì la storia di pulsioni indicibili ascoste nell'accozzaglia di denti spettrali campeggianti alle spalle del titolo, in rosso, della pellicola. È la storia di istinti finalmente affrancati dal vincolo fisico degli incisivi, tanto imponenti quanto il portato di una coscienza infelice che si purificherà attraverso l'esperienza di un dolore catarchico<sup>2</sup>.

L'apice immaginativo di quest'anti-epica dell'inconscio e, al contempo, il parossismo della passione dentaria di Antonio, viene toccato nello studio cavernoso di Cagnano, tappezzato da un parato arborescente. Ma poco prima di addentrarsi nella sua selva oscura, un passante ignoto prevede al protagonista il proprio futuro, riassume la parabola del film e, volendo, anche di questa ricerca: «Morte, nascita, perdite, cambiamenti. Tutto si scioglierà danzando»<sup>3</sup>. Cagnano “strappa” grossolanamente le radici degli incisivi scheggiati di Antonio, al buio e tra le grida atterrite della sua figlioletta, divellendo il peso schiacciante di un drammatico vissuto: la perdita materna, la ferocia emotiva pietrificata. Sì facendo scioglie non solo la «malmagia» che preclude la felicità al protagonista, ma lo prepara anche alla cosiddetta «terza dentizione», raggiunta alla fine del film.

Le ricorsività cromatiche offerte dalla fotografia e l'assidua riproposta di oniriche immersioni offrono preziose chiavi di lettura per un'opera che, nei disegni del regista, avrebbe dovuto proporsi di «filmare l'invisibile»<sup>4</sup>, ossia quel magma psichico trattenuto nelle ossa alveolari e indovinato per mezzo di alcuni elementi epifanici. Per cominciare, il rosso è il colore associato

<sup>2</sup> C. PATERNÒ, Intervista a G. SALVATORES, in «Cinecittà News», 2 settembre 2000, URL <https://cinecittanews.it/gabriele-salvatores-8/>, ultima consultazione 15 dicembre 2024.

<sup>3</sup> G. SALVATORES, *Denti*, Italia, Cecchi Gori Group-Colorado Film, 2000, min. 00.47.45.

<sup>4</sup> C. PATERNÒ, Intervista a G. SALVATORES, cit., URL <https://cinecittanews.it/gabriele-salvatores-8/>.



alla madre di Antonio e rappresenta il sangue, le viscere, la carne e il «pensiero di Mara». Il protagonista dipinge la gelosia come una bestia feroce che lo assale all'improvviso, affondando denti e artigli nella sua carne prima di svanire nel buio ed evocando una scenografia silvestre. Questa prima allusione non è da sottovalutare, poiché ritorna nella carta da parati dello studio di Cagnano, dove il protagonista si immergerà magicamente. Nella foresta immaginaria lo aspetta sua madre, assisa su una tovaglia rossa e vestita di rosso. Tutto si attua su un palco affatto fortuito, ed è possibile ravvisare un riscontro seducente nello studio di Durand<sup>5</sup>, in cui la foresta figura un centro intimo, paragonabile alla casa, alla grotta o a una cattedrale. Il paesaggio chiuso della selva è fondamentale per questo luogo sacro, spesso iniziato come un «bosco». Essa estende l'archetipo dell'interiorità, tipico della dimora, in un contesto cosmico più ampio, incarnando l'intimità femminile e, ulteriormente, «la costruzione di sé». In *Denti*, dove sovrabbondano spazi interni e favoleggianti, la foresta ricostruisce l'identità in cui Antonio vagola smarrito, similmente a Hänsel e Gretel. Ogni stanza è permeata dalla presenza dolce e sensuale della madre e dalle emozioni che provocano le belve feroci che lo assalgono e riecheggiano il ricordo angoscioso (virtuale) dell'assassinio di Fiorenza nella vasca da bagno, alla fine del corridoio: l'insicurezza castrante di Antonio, che lo porta a imbarazzarsi del proprio sorriso e a ricercare ossessivamente la complicità dell'altro sesso, scaturisce da una fragilità pericolosamente incline a una violenza, seppur riflessa, e che sversa tutta l'essenza del personaggio solo dopo la frattura dei suoi denti.

Il coinvolgimento della donna è cruciale nel dispiegamento della memoria stomatologica. Nella scena iniziale del film, lo spettro della madre rassicura Antonio dicendogli che non la *tradirebbe* se decidesse di andare avanti con la propria vita. Il senso del tradimento è equivoco, poiché se da una parte significa che Antonio debba consegnarla al passato, ai morti, per scegliere la vita, d'altra parte supera la connotazione filiale. La propensione verso quest'ultimo significato è corroborata dall'identità tra la madre e Cinzia, la moglie (tradita) di Antonio, e con l'amante, soprattutto: Mara, cui aspetto fonetico sembra emulare il francese *mère* [madre], non a caso la lingua nativa del genitore del protagonista. Antonio deve superare il pensiero ossessivo della madre per liberarsi dall'incantesimo che lo lega a Mara, invalidandolo nel processo di elaborare il lutto e la gelosia, a differenza di suo padre e del marito di Fiorenza, che hanno affrontato la loro perdita in modo diverso. Il protagonista è vittima di un maleficio legato alla sillaba «ma-», che domina le parole chiave del film: madre, Mara, malmagia, ma anche mascella, male e «ma», una congiunzione che esprime incertezza e opposizione.

Lo studio di Krappe sulle origini etimologiche delle creature soprannaturali rivela interessanti coincidenze tra diverse entità legate a questa malia linguistica: la mahrt, demone ippomorfo tedesco, la mora (strega) in russo, mora (spettro) in antico slavo, mora in polacco e al ceco mura, che richiamano il francese cauchemar (incubo), suggerendo una possibile derivazione dal latino mors, mortis (morte). Inoltre, «marah» in antico islandese significa «morte» o «epidemia», mentre il lituano «maras» equivale a «peste». Il folklorista interpreta le «figlie di Mara», personificazioni indiane del disastro e del male, attraverso un processo di eufemizzazione etimologica. In antico alto tedesco, «mahra» (stallone) si lega all'immagine della morte derivata dal radicale ariano «mar» (morire). Krappe suggerisce che il termine francese «mère» potrebbe derivare dalla stessa radice, suggerendo che la madre sia il primo oggetto «cavalcatore»

<sup>5</sup> G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, trad. it. di E. Catalano, Bari, Dedalo, 1972, p. 304.

del bambino, ma anche che il legame con lei possa assumere un aspetto terrificante. Infine, il quadro etimologico si completa con un'osservazione che rimuove il simbolismo equestre: in tedesco svizzero parlato, "möre" equivale a "ingiuria" o "troia", termine con cui Antonio apostrofa la sua fidanzata al principio del film. In tutti i casi, emerge un tema universale di animazione, accompagnato dall'angoscia del cambiamento, della partenza senza ritorno e della morte.

A tal proposito, merita considerazione l'alter-ego di Antonio, il dottor Beluga, un dentista sordomuto che opera a domicilio e con cui è condiviso un nesso ontologico con le profondità marine: la bocca di Antonio è paragonata a quella di uno squalo, mentre il nome di Beluga evoca l'immagine del cetaceo bianco. L'inquietudine che investe questa figura è dettata non soltanto dalla specificazione zoologica, indicante, in ambedue i casi, degli animali da preda, ma anche dall'analogia cromatica tra la balena e la sala da bagno dove è stata assassinata una donna. Per il dottor Beluga, il matrimonio con Fiorenza gli ha conferito normalità, mentre il suo omicidio avrebbe dovuto sancire un macabro tentativo di possederla completamente, di uccidere la sua gelosia. E tuttavia, nell'escrabi estasi di questa proibita affermazione di potere, la morte gliela sottrae: nulla sfugge al cambiamento. Soltanto quando prende atto delle terribili conseguenze delle sue pulsioni bestiali, Antonio riesce a superare il ricordo ossessivo della madre, incarnato da Mara, e la paura del passare del tempo.

Le tracce di una brutalità altresì virtuale rosseggiano pure in alcuni sprazzi delle fantastiche-rie di Starusch, soprattutto relativamente all'ex fidanzata Sieglinde Krings. Il dolore per il tradimento, reale o presunto, brucia nelle riflessioni successive di Starusch sui casi di omicidio e sul risentimento represso. Così come Antonio non è mai stato testimone diretto dell'omicidio di Fiorenza, ma proiettava la brutalità desiderata su Mara nella virtualità del falso ricordo, così Starusch "uccide" Sieglinde nella letteratura. La sua identificazione con il fotografo, che successivamente ucciderà la sua amata, è tradita non solo dalla caratteristica del mal di denti, ma anche dall'assenza di "Arantil", sia il nome dell'antidolorifico che quello della vittima. È interessante notare che il colore del confezionamento di Arantil sia lo stesso rosso del film di Salvatores. Queste fantasie compensatorie, violenze inconsce ma mai compiute, si manifestano nei pensieri soprattutto quando la ragione è offuscata dagli antidolorifici. Il dentista di *Anestesia locale*, diventando il giudice dell'immaginazione visionaria di Starusch, offre significativi spunti di riflessione sul tema affrontato finora, e, forse, sfiora anche una possibile risposta:

Il nemico numero uno è il tartaro. Mentre noi camminiamo, esitiamo, dormiamo, sbadigliamo, ci allacciamo la cravatta, digeriamo e preghiamo, la saliva lo promuove incessantemente. Lui si deposita e adessa la lingua. Lei, sempre alla ricerca di un guscio di conchiglia, ama il ruvido e largisce un nutrimento che rafforza il nostro nemico, il tartaro. Lui si incrosta sui colletti e li soffoca. Lui odia ciecamente lo smalto. Non si illuda di contarmela su. Basta uno sguardo: il suo tartaro è il suo odio pietrificato. Non soltanto la microflora della sua cavità orale, ma anche i suoi pensieri contorti, le sue insistenti sbirciatine retrospettive, che sottraggono sempre dove dovrebbero sommare, nonché la tendenza delle sue gengive in abissamento a formare tasche di raccolta di batteri, tutto ciò – la somma di quadro odontoiatrico e psiche – la tradisce: violenze immagazzinate, propositi omicidi in deposito. – Si sciacqui pure! Si sciacqui pure. Di tartaro ce n'è fin che si vuole...<sup>6</sup>

<sup>6</sup> G. GRASS, *Anestesia locale*, cit., p. 34.

## 2. «NEL MORSO DI FRANKENSTEIN»

*Con i denti* ci precipita nella canicola primaverile della Florida, dove una madre fa una scoperta terribile. Eppure, l'amore vorace per il figlio coabita nei suoi occhi azzurri con un'ombra, una rabbia che brunisce lo sguardo e lo fa collimare faticosamente con quello di uno squalo. Con questa nuova e profetica occorrenza della bestia dai denti aguzzi, la narrazione assimila questa caratteristica al presagio di una «tremenda vita segreta interiore»<sup>7</sup>, che Sammie non ha mai potuto presentire finché il suo bambino, improvvisamente, sfigura con un morso il volto di un altro.

Qui principia la parabola autodistruttiva del romanzo, involupato nelle convulse dinamiche di una famiglia non convenzionale in uno stato conservatore. La vita irenica di due mogli, Monika e Sammie, viene bruscamente interrotta da una cifra notturna che ne frantuma gli autinganni. Sammie è la prima a pagarne il prezzo, soffocata nel suo perpetuo ruolo di madre e incapace di connettersi con un figlio all'apparenza ostile, mettendo a nudo le censurate idiosincrasie dei rapporti genitoriali. Questi ultimi, pervasi da istanze aggressive, si trasformano in conflitti tragici e familiari che richiamano le tradizioni mitologiche e, come peraltro è emerso in *Denti*, seppur con esiti diversi, le complesse teorie freudiane. In effetti, l'eco edipica o, ancora più proficuamente, "orestea", riverbera soprattutto nella postura del giovane Samson nei confronti della madre. La peculiarità della sua storia non si estingue soltanto nella mancata attuazione dell'atto estremo, ma anche dalla sua presenza in un universo esclusivamente muliebre da cui è fattualmente alienato, al punto da ripudiare il proprio nome che, a ben guardarsi, darebbe l'impressione di un matronimico, e conferirlo invece alla bambola costruita da Sammie per un progetto scolastico. Si tratta di una componente rappresentativa nel romanzo, poiché il fantoccio-surrogato è definito un'«inquietante miniatura»<sup>8</sup> del bambino stesso che, a sua volta, è interpretabile come un'espressione in ridotta scala di Sammie. A riprova di ciò, emerge la cognizione del bambino che, attaccandosi al pupazzo per dispetto e tormento di sua madre, presto ne mette a dura prova il fragile equilibrio psicologico e l'induce infine a lacerare definitivamente il tessuto familiare.

Ciononostante, diverrà evidente che Samson non sarà l'unico terribile predatore della storia. La radice del suo astio, invero, affonda nel conflitto generato da Sammie stessa, la quale, nel desiderio frenetico di proiettare l'immagine di una «famigliola felice, benestante, gay ma per il resto uguale a tutte le altre»<sup>9</sup>, rivela una predilezione per l'illusione piuttosto che per il figlio, il quale sfugge alle sue aspettative e, paradossalmente, finisce per respingere. Più Samson è considerato una minaccia, più si conforma a questa percezione, poiché è ciò che sua madre gli ha trasmesso: comportarsi mostruosamente. E malgrado l'anelito di Sammie alla normalità, ella non riesce a tradurlo in azioni concrete, cadendo in un'inerzia che nel corso del romanzo la spinge verso episodi di sonnambulismo. A questo riguardo, scrive Jung che la notorietà dei fenomeni sonnambulici, come lo sdoppiamento del carattere e la scissione della personalità, ci hanno reso familiare l'idea di una possibile presenza di personalità multiple nello stesso individuo<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> K. ARNETT, *Con i denti* [2021], trad. it. di B. Gallo, Torino, Bollati Boringhieri, 2023, p. 44.

<sup>8</sup> Ivi, p. 33.

<sup>9</sup> Ivi, p. 23.

<sup>10</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave di Teseo, 2019, p. 413.

Diversamente da Starusch, che compensa la vacuità di vissuto con la fantasticheria, Sammie reagisce con un'impoetica depersonalizzazione che, gradualmente, le impedirà di accettare lucidamente il mondo reale. Lottando per integrarsi nelle strutture tradizionali, si trova costantemente oppressa dai pregiudizi e dall'ossessione di un miraggio di perfezione.

Torniamo allora al nostro punto di partenza, all'acme di questo inesorabile decorso famigliare, di quando Samson morde il viso di un altro bambino. Durante il viaggio in macchina verso la psicologa, Samson esplode in una crisi nervosa per un capriccio e affonda i denti nel braccio di sua madre con un morso feroce. Questo gesto rivela la sua rabbia repressa, già suggerita dall'associazione con lo squalo, con cui a volte sembra identificarsi. La reazione di Sammie è immediata: morde Samson a sua volta. In questa scena del libro, i due personaggi subiscono una repentina regressione dal linguaggio verbale umano, perdendo la capacità di comunicare attraverso le parole. Questa mancanza di comunicazione strutturale sottende il loro amor-odio tormentato, distruttivo e viscerale, manifestandosi in un duello animalesco e dentale. Quindi, mordere la carne con i denti assume il significato metaforico di appropriarsi fisicamente del corpo, di penetrare per accedere agli spazi interiori fino ad allora inaccessibili. In una posizione analoga in *Denti* (romanzo), il protagonista, separato dalla moglie e padre di tre figli, gioca con loro a una lotta greco-romana. Improvvisamente, i bambini si scagliano contro di lui con ferocia, cercando di accecarlo e mordendogli la pancia, in un impeto di trasporto incontenibile. Nelle pagine in questione emerge un legame umano rinvigorito attraverso i denti, strumento di comunicazione che sostituisce ogni altra forma verbale.

In Starnone, il rapporto genitore-figlio supera la mera volontà di dominio, trasformandosi in un'autentica eredità dentaria. Il protagonista, opportunamente anonimo, da bambino è descritto con epiteti come «zannato, zannuto, zannoso»<sup>11</sup> a causa della sua «bella boccaccia da pescecane». Questa descrizione non si limita a una mera anomalia estetica, dal momento che suggerisce una connessione con una sorta di maleficio, chiarito più volte con un termine precedentemente incontrato: «malmagia». Tale riferimento getta un'ombra sulla terribile dentatura del personaggio, come una lettera scarlatta che evidenzia l'infamia del viso.

In siffatto tramaglio di odontalgie e zanne grifagne, Durand esplora l'impatto degli archetipi mitologici legati ai morsi di creature come squali, tigri e cani nell'immaginario infantile, sottolineando come questi simboli complessi possano compensare e trasformare i sentimenti di inferiorità dei bambini. Questi animali non solo evocano l'idea di inafferrabilità, ma anche quella di una forza divorante e distruttiva. Creature come rettili, orchi, leoni, lupi e cani assumono connotazioni malefiche, riflesse in aggettivi come “zannuto” (applicato anche a Samson), “zannato” con un'implicita connessione al “dannato”, e “zannoso” che evoca il concetto di “dannoso”. Questo fenomeno mette in evidenza una mostruosità intrinseca, rivelando una degenerazione dell'umanità che trascende il semplice linguaggio verbale. Il protagonista-padre starnoniano descrive i denti della figlia come strumenti che le rodono il viso malevolmente, equiparandoli a marchingegni in agguato nel corpo e a cromosomi che inseguono come cani rabbiosi. Questa personificazione dei cromosomi come un'orda di animali inferociti rappresenta metaforicamente una patologia spirituale feroce e implacabile.

Più del “pensiero di Mara”, nel romanzo emerge una malmagia ancorata alle parole e all'uso del napoletano, che talvolta irrompe nel discorso con una violenza irosa riflettendo l'indole inquieta del protagonista. Questa furia indomabile è diretta sia verso se stesso sia verso un mondo

<sup>11</sup> D. STARNONE, *Denti* (1994), Milano, Feltrinelli, 2012, p. 42.

che lo emargina per il suo aspetto. A differenza del film, dove il legame era con la madre, qui il protagonista si identifica con il modello paterno, sprezzatore degli altri uomini, convivente con loro solo per trattarli male e umiliarli. Frattanto, e in un modo più sofferto, in *Con i denti* Sammie si scopre sempre più somigliante alla madre spietata ed è incapace di sfuggire all'inevitabilità di compiere lo stesso destino. Questo rapporto somma un'ulteriore ragione alla paura ossessionante di rivelarsi una madre disamorata. Sammie cerca in Samson l'affetto che non ha mai ricevuto da sua madre, ma è intrappolata nella maledizione materna poiché ogni tentativo di connessione con il figlio è respinto. Il primo mostro ha avuto origine soprattutto nella mancata educazione della madre di Sammie, che l'ha trasformata in una donna accanita a inghiottire metaforicamente suo figlio, in un atto di violenza, ma anche di assimilazione.

Il simbolismo teriomorfo che pervade queste storie e si annida talvolta nella sineddoche nel tema dentario ricorre, in verità, sin dall'infanzia, rammentando una certa istintualità dell'uomo verso l'animalizzazione. La familiarità dell'immaginario umano con i significati dell'astuzia delle volpi, ad esempio, o i morsi dei serpenti, comprova l'interazione ingenita nell'umano con l'animale e si estende a temi emotivi e simbolici come la caduta e il peccato.

L'archetipo animale è emanazione del movimento biologico ed esercita la propria fascinazione segnatamente sui bambini e le bestie stesse, più sensibili al dinamismo che alla mera presenza degli elementi circostanti. Curiosamente, l'aumento delle risposte animali nel pensiero riflette un invecchiamento contrassegnato dal ripudio dell'adattamento, contrastando con l'accettazione fluida dell'infanzia. La repulsione primordiale verso l'agitazione si manifesta nello schema dell'animazione, simbolizzante l'irrequietudine nei confronti del cambiamento. Quest'ultimo, allora, viene compensato dagli adattamenti animali, come la fuga. Il processo di mutamento e assimilazione rappresenta le prime esperienze dolorose del tempo durante l'infanzia, segnate dalla nascita, dall'ingresso nel mondo esterno e dal distacco progressivo dalla madre, che profondamente influenzano la coscienza infantile<sup>12</sup>.

Non v'è soltanto la traccia di un complesso edipico nel rapporto instaurato tra i romanzi, ma di un legame molto più profondo ed esistenziale, connaturato nell'uomo: l'azione devastatrice e mortale del Tempo. Nella madre, simbolo dell'Eros, coabita l'animazione che asconde il simbolo di Thanatos. Nella propria opera, Durand riscontra un isomorfismo tra lo schema dell'animazione e l'archetipo delle fauci dentate. Le stesse fauci con cui Crono divorava i propri figli onde impedirgli la crescita e di ostacolare così l'indeprecabile declino della vecchia generazione. La seconda epifania dell'animalità è pertanto rappresentata da fauci terribili, sadiche e devastatrici.

### 3. «IL VOLTO TERIOMORFO DEL TEMPO»

Strizzando l'occhio al dentista di *Anestesia locale*, nel corso di quest'odissea dentaria si è potuto scoprire che, all'interno della trama del tessuto osseo, è trattenuto un brulichio anarchico smaniante perché indisponibile al decadimento e alla morte. Devasta i padri e le madri che, nell'istinto di divorare i figli attraverso l'imposizione dei loro desideri e delle loro pulsioni più inconfessabili, si slanciano nel titanico tentativo di appropriarsi della loro vita, come il pesce

<sup>12</sup> Cfr. G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., pp. 73-99.

gatto in agguato nel profondo degli abissi della fantasia di Starusch, che ingoia i denti del latte per scampare al deperimento ineluttabile.

La natura di quest'inquietudine smargina la soggettività e profila, invece, un'innata peculiarità umana che non è sfuggita a Zadie Smith in *Denti bianchi*.

Il romanzo ha una collocazione specifica, il «Felice Paese Multiculturale», ossia una Londra globalizzata e crogiolo, cioè «melting pot», delle identità culturali più disparate, che incontrandosi e convivendo finiscono per creare un luogo dove è neutralizzato non solo lo spazio, ma anche – e forse soprattutto – il tempo.

Pertanto, con la variegatura che vivacizza il libro, è conglobata un'ulteriore polifonia di individualità diverse, incontratesi soltanto in virtù di un miracolo contemporaneo dove tutto è contaminato. Visto da quest'angolazione, allora, la complessa struttura di *Denti bianchi* ne mima il composito contenuto: la fervida intensità con cui è esperito il contatto tra la storia di Archibald Jones e Samad Iqbal, al contempo simulacri della storia dell'Inghilterra e del Bangladesh, e poi dai loro figli, era la medesima che Zadie Smith ha visto fluidificare la società circostante e che ha condotta verso la costruzione di un'identità condivisa.

*Denti bianchi* è un romanzo di radici, e come cita luminosamente il suo esergo, tratto dall'iscrizione nel Washington Museum, «ciò che è passato è prologo»<sup>13</sup>. In un mondo che non resta mai uguale a se stesso, l'uomo stenta a stare al suo passo vivace e ghermisce ferocemente le proprie radici per garantirsi uno stabile appiglio. Ma ogni vicenda umana si inserisce in una sconfinata costellazione storica che conduce sempre più addentro, e che non cesserà mai di raccontare storie. Sono «denti bianchi» perché nonostante tutto, è il candore che lega uomini e donne d'ogni etnia, ma sono pure «bianchi» perché appartengono agli immigrati di Londra, una tra le città nevralgiche della cultura occidentale, la quale ha da un lato accolto e dall'altro neutralizzato la molteplicità. Sicché i figli dell'ibridazione esperiscono un'incapacità di movimento, perché l'eccesso di velocità ha annullato la velocità stessa.

In una scena cardinale del romanzo, il signor J.P. Hamilton condivide con Irie Jones e i gemelli Iqbal un adagio che echeggia il tema centrale di *Anestesia locale*: le bugie sono nocive per i giovani perché col tempo fanno marcire i denti. Starusch, come è stato notato, si lascia coinvolgere in un racconto che mescola la crisi della società tedesca occidentale con la sua crisi personale e le sue fantasie disordinate, riflettendo sulle azioni mai compiute che tenta di compensare con il racconto stesso.

Le sue parole sono impregnate di una volontà mai tradotta in azione, interpretata dal dentista come desideri omicidi potenziali. I «denti del giudizio» di cui parla invece il signor J.P. Hamilton, rappresentano metaforicamente quelle radici che avrebbero dovuto essere protette con l'onestà, ma che Starusch sceglie di soppiantare con un passato opportunamente inventato, accompagnato da idee sulla possibilità d'azione, lasciando congelate le «sconfitte imbottigliate» nel freezer. Purtuttavia, e a riprova della lucidità con cui Starusch tesse le sue menzogne, la scrittura di Grass è motivata dalla consapevolezza che gli analgesici, così come l'anestesia, desensibilizzano, ma non estirpano il problema delle radici.

È di notevole interesse che l'intreccio di *Denti bianchi* si centri sul tema dei denti fin dentro la propria architettura, evocandone la materia attraverso il titolo di ciascun capitolo. Il libro è strutturato in quattro parti, ognuna focalizzata su diverse prospettive (Archie, Samad, Irie, e

<sup>13</sup> Z. SMITH, *Denti bianchi* [2000], trad. it. di L. Grimaldi, Milano, Mondadori, 2021, p. 6.

infine Magid, Millat e Marcus insieme), creando connessioni intricate tra famiglie come i Jones, gli Iqbal, i Bowden e gli Chalfen.

E perciò, in un siffatto crogiolo di personaggi, vicende e simbologie, intercorre un isomorfismo tra i denti e gli uomini, portando a compimento il nostro *nóstos*. Vale a dire che nell'esperibilità d'essere marcescenti, di avere radici, di guastarsi o rimanere intatti, tanto i denti quanto gli umani ne sono coinvolti. I supposti e pericolosi incidenti comportati dallo scudo dentario replicano null'altro che i destini a cui è soggetto l'uomo, perché così come la negligenza guasta i denti, altresì può contaminare e corrompere le persone.

I molari, descritti nel settimo capitolo di *Denti bianchi* in relazione a Samad, sono i denti masticatori capaci di triturare grazie alla loro grande dimensione e alla capacità di sostenere molteplici radici. In precedenza, il romanzo ha narrato come Archibald Jones, salvato da un tentativo di suicidio, abbia deciso di cambiare radicalmente la sua vita sposando Clara Bowden, molto più giovane di lui e di origini giamaicane, che ha perso tutti i denti superiori in un incidente in moto cruciale ma purificante. Inoltre, si è raccontato del coinvolgimento di Archie nella Seconda guerra mondiale e dell'incontro, durante quel periodo, con Samad Iqbal, musulmano bengalese, in Russia. Quest'ultimo ripete costantemente, lungo il libro, che i loro figli sarebbero stati il risultato delle loro azioni e che le loro sfortune avrebbero determinato i loro destini, sottolineando che le azioni avrebbero avuto conseguenze durature. Tuttavia, il peso della storia trasmesso di generazione in generazione, le radici profonde cui ci si aggrappa per affrontare il presente, vengono interrotte dai *Canini*. Le nuove generazioni dei Jones e degli Iqbal, immerse in una mescolanza tumultuosa di lingue giamaicane, bengalesi e inglesi, non riescono a continuare il ciclo generazionale. Irie Jones, desiderando fuggire dalle sue radici, si scopre incinta verso la fine del libro, senza preoccuparsi di identificare il padre tra i gemelli con cui ha avuto rapporti. Questo rifiuto del riconoscimento costituisce il fulcro del messaggio finale del romanzo, delineando una cesura netta. La negazione, l'antitesi e il rifiuto della paternità e, soprattutto, di perpetuare una discendenza segnata da un'ostinata resistenza al cambiamento, tracciano un futuro in cui sacrificare i figli è impensabile. È un gesto di rottura di un ciclo e di una storia, incarnato dai contemporanei "canini" immersi nella fluidità di un sistema diverso dal passato, intrappolati in un movimento perpetuo e caotico che cerca di sradicare le radici.

#### 4. CONCLUSIONI

Starusch termina il proprio racconto con le parole «Niente dura, sempre nuovi dolori», rinsaldando in una certa misura la reciproca coincidenza tra odontalgia e malessere esistenziale, implicando che il dolore che aggredisce i denti possa ripercuotersi sull'intera psiche. E difatti, proprio che la morfologia dentaria si ponga non solo come rappresentazione anatomica dell'interiorità, ma conservi anche l'impronta di una vera e propria colluvie di istinti e pulsioni. Sono segregati dalle ossa dentali proprio perché percepiti come immondi e sconvenienti; eppure crescono attorno a esse, le guastano e le deformano, fino a tramutare i denti umani in zanne mostruose quanto più si prova a sopprimerle. Sicché, per una dinamica fondamentale psicologica che induce a sprigionare tutto ciò che si cerca di asservire, le bocche ripugnanti dei personaggi appena incontrati fungono da memento di quell'aspetto bestiale, spesso mortificato, che è parte imprescindibile dell'essere umano.

L'uomo stesso si tradisce per la propria fantasia teriomorfa, come illustratoci dal monumentale lavoro antropologico di Durand, e per quelle ostinate chirurgie dentistiche che vertono a migliorare la tonalità dei denti, lustrandoli e imbianchendoli, correggendone le imperfezioni, allineandoli, conformandoli in perfetti sorrisi. Neutralizzandone le radici, estinguendo gli istinti, combattendo la paura del tempo, ma l'uomo, come altri animali, reagisce spaurito all'esistenza, continuando a triturare e a lacerare la Storia ogni qualvolta si sente incalzato dalle fauci del tempo, nel tentativo di inghiottire il cielo, come fanno emblematicamente le colonne pompeiane di *Denti*, riassumendo in modo simbolico lo slancio per la vita.



#### ABSTRACT

*The article explores the symbolism of teeth in Local Anaesthetic by Günter Grass, Denti by Domenico Starnone, its cinematic adaptation by Gabriele Salvatores, With Teeth by Kristen Arnett, and White Teeth by Zadie Smith. Drawing upon the idea that teeth embody both physical decay and a profound psychological dimension, the study examines how dental imagery serves as a metaphor for the human condition—its innate, bestial nature, existential fragility, and resistance to the passage of time. The article emphasizes the intersection of narrative prose and visual expression, exploring how the representation of teeth functions not only as a marker of personal identity but also as a reflection of larger historical and generational forces. Through a close reading of these works, the article frames the protagonist's journey as an odyssey of catharsis, where confronting the symbolism of teeth allows characters to resist change and reflect on their roots. By positioning teeth as a metaphor for both continuity and fragility, the article highlights their role in symbolizing the tension between the preservation of self and the inevitability of decay. The work underscores the complex relationship between the body, time, and history, demonstrating how teeth, like roots, become a site of conflict between survival, transformation, and the unconscious forces that shape individual and collective identities.*

#### KEYWORDS

*Chronophobia; Local Anaesthetic; Subconscious; Teeth; Zadie Smith.*

#### BIO-BIBLIOGRAPHY

*Erika Kappler is currently pursuing a master's degree in Modern Philology at the Università di Napoli Federico II. She previously graduated with a degree in Modern Literature, presenting a thesis in Comparative Literature that explored the recurrence and function of the theme of teeth in both literary and cinematic contexts. Her research focused on the works of Günter Grass, Domenico Starnone, Gabriele Salvatores, Kristen Arnett, and Zadie Smith.*



## MILO DE ANGELIS E LUCREZIO IN TRE TEMPI

## I. MILO DE ANGELIS TRADUTTORE DI LUCREZIO

**A**pochi anni di distanza dal folgorante esordio poetico di *Somiglianze* (1976) e appena conclusasi l'esperienza della rivista «Niebo» (1977-1980), Milo De Angelis scrisse di getto un libro di prose assai particolare, che pubblicò poi nel 1982 con l'iconico titolo di *Poesia e destino*. Si tratta di una scrittura ibrida, a metà tra il saggio, la riflessione estemporanea e la prosa poetica, in cui emerge un «tono guerresco» che «circola nel sangue di una sintassi verticale, scoscesa, rapidissima, piena di strappi e impennate»<sup>1</sup>. Una breve prosa intitolata *Leggi della traduzione* – inclusa nella prima sezione del libro, *Compleanni* – può rappresentare un buon punto di partenza per un discorso sul tradurre in Milo De Angelis:

come la sposa di ogni uomo non si sottrae a una teoria del tradurre, ogni traduzione mostra senza possibilità di scampo, nel suo spasimo interlineare, se sono davvero necessarie le nozze con un poeta. Eppure nozze diversissime tra di loro sono accomunate dallo stesso volgare risucchio dell'altro nell'oroscopo. (Pensiamo a come è stato risucchiato Hölderlin da Pontalis e da Heidegger, e come è stato tradotto in Italia): disinvoltamente qualcosa pianifica la lettera e va a rifugiarsi nel problema a cui rimanda, qualcosa che fa parte di uno stesso contenutismo. Meglio allora la pignola umiltà di un filologo che passa la sua vita a venerare le varianti, quando è possibile spazzare via il garbuglio erudito lasciando intatto il seme dell'erudizione, il rigore che non parla a ruota libera. Meglio – di nuovo – l'entusiasmo ingenuo di un professore che si inginocchia di fronte ai poeti e li lascia grandeggiare, limitandosi ad accompagnare un testo e lasciandolo respirare in solitudine, denudandosi di fronte a esso con la stessa umiltà con cui si scompare di fronte a un cibo, se una fame ordina. Ma forse, traducendo, più che scomparire bisogna essere già scomparsi, perché non si intraveda nemmeno quel mettersi da parte che ripristina il pezzo di bravura, abbellito per omissione o per penitenza. In questo senso si può intendere l'idea mallarmeana che alcune grandi poesie siano la traduzione di un segreto amanuense. È ovvio che vi sono molti modi di scomparire – anche quello che risulta da una violenza forsennata e matematica alla lettera – e ci sono mille fedeltà che risucchiano con l'ottuso rispetto del proprio bigino, come se ci fosse scomparsa dove c'è riverenza<sup>2</sup>.

Per quanto la scrittura di De Angelis tenti in queste pagine di celare la propria decifrabilità in un «nesso troppo segreto tra due termini o due affermazioni»<sup>3</sup>, qui emerge chiaramente il tema della sparizione che l'autore-traduttore compie necessariamente all'interno dell'autore-tradotto. De Angelis sembra infatti dirci – con una sicurezza, peraltro, che ancora adesso colpisce, se la si pensa in relazione a un appena esordiente eppure coltissimo poeta – che un traduttore, per restituire tramite un diverso sistema di segni il complesso legame di lingua e

<sup>1</sup> M. DE ANGELIS, *Poesia e destino*, Milano, Crocetti, 2019<sup>2</sup>, p. 7.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

contenuto di un altro autore, debba in qualche modo annullarsi in questo altro, scomparire in e per esso, senza mostrargli una «riverenza» o un «ottuso rispetto» che lo condanni alla lettera del testo. Insomma, il mistero che sottostà al tradurre pare proprio essere questa introiezione totale del tradotto, queste «nozze con un poeta», questa «scomparsa» avvenuta già a priori. Nei termini evocativi con cui è scritta la pagina di De Angelis, potremmo quasi dire che il tradurre funziona solo quando il legame tra traduttore e tradotto è in qualche modo predestinato, intessuto da tempo immemore nelle linee più segrete e impalpabili delle storie letterarie.

L'attività del tradurre è stata una compagna fedele, per Milo De Angelis, durante il suo percorso all'interno della poesia. E lo ha riguardato in quanto lettore prima ancora che come autore: lettore onnivoro e di ampie vedute, in grado di spaziare dai classici della tradizione occidentale ai testi fondativi e fondamentali delle culture induiste, sempre mantenendo un atteggiamento disponibile all'ascolto e alla ricezione dell'altro<sup>4</sup>. De Angelis tenta di riprodurre la cadenza intonativa degli autori da lui prediletti, mostrando sempre un profondo grado di introiezione e di vera ed etimologica confidenza col tradotto – le «nozze» di cui lui stesso parlava in *Poesia e destino* – nella convinzione che

forse tradurre significa rinnovare le leggi dell'ospitalità, adattarle allo “straniero” che abbiamo incontrato e che vogliamo conoscere. Il testo a fronte è dunque un testo – scritto in un luogo diverso dal nostro – di questo straniero che ora ci ospita nel suo universo e che poi verrà ospitato da noi, nella dimora del nostro stile. E infatti la parola “ospite”, in varie lingue, mantiene questo doppio significato di colui che ospita e di colui che viene ospitato, come se le due posizioni fossero strette da un vincolo, come se non fosse possibile tradurre un testo, cioè ospitarlo e rendergli onore, senza essere stati invitati nel territorio da cui proviene, senza avere soggiornato nella dimora del poeta, abitato quelle stanze, attraversato quei corridoi, sentito quei suoni, visto dalla finestra ciò che lui aveva già visto, senza avere udito tra le pareti l'eco della sua voce e senza avere colto nelle sue parole un desiderio di essere “tradotte”, ossia letteralmente “condotte al di là”, “condotte oltre”: *trans ducta verba*, appunto, con tutta la ricchezza di un verbo latino, *ducere*, che significa “portare”, “condurre”, certamente, ma significa anche “pensare”<sup>5</sup>.

In particolare, l'amore di De Angelis per la poesia e il pensiero di Lucrezio ha radici antiche e profonde. Risale, infatti, al magistero di Luciano Perelli, figura di riferimento per il poeta già negli anni in cui pubblica la monografia *Lucrezio poeta dell'angoscia* (1969). Nel 1970, per l'esame di Maturità, De Angelis dedica infatti a Lucrezio alcune intense pagine, in cui insiste soprattutto sulla tecnica descrittiva del suo poema, in grado di generare momenti di forte tensione anche a partire da un dettaglio apparentemente insignificante. In riferimento al V libro,

<sup>4</sup> A partire dagli anni Settanta, dunque, De Angelis si è misurato in particolar modo con la traduzione da testi della poesia latina e francese. Già al 1978 risale una sua versione dei *Paradisi artificiali* di Baudelaire e del racconto *L'attesa, l'oblio* di Maurice Blanchot; per quanto riguarda la poesia latina, De Angelis traduce, assieme a Marta Bertamini, il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, apparso nel 1984 per Marcos y Marcos, e poi, prima di dedicarsi a un confronto duraturo e significativo con l'opera di Lucrezio, traduce per «Poesia» una piccola antologia di testi dedicati alla figura della donna guerriera, tratti da Virgilio, Ovidio e Properzio. Sono da segnalare anche le varie traduzioni apparse su «Niebo» e le versioni da Maeterlinck, La Rochelle, Racine, oltre a un'interessante selezione di epigrammi tratti dall'*Antologia Palatina*, uscita nel 2005 per la casa editrice ES.

<sup>5</sup> M. DE ANGELIS, *De rerum natura di Lucrezio*, Milano, Mondadori, 2022, pp. VIII-IX.

ad esempio, e al passo in cui Lucrezio descrive la vita degli uomini primitivi, De Angelis osserva che

la descrizione parte in modo realistico, persino dettagliato nel descrivere una mensa o una capanna. Poi, proprio come in un film dell'orrore, basta un aggettivo ripetuto, il soffermarsi su un dettaglio, un'inquadratura troppo lunga su un oggetto, ed ecco scatenarsi l'incubo in tutta la sua forza incontrastabile: gli uomini sentono un rumore sospetto, un fruscio, un passo felpato, intuiscono il sopraggiungere di una belva, lasciano i loro giacigli nelle caverne, si avventurano nella notte in luoghi sconosciuti. Alcuni si salvano, altri vengono sbranati<sup>6</sup>.

Sembra essere proprio questa tensione angosciante a incantare e rapire l'immaginazione di De Angelis, che riversa nelle sue poesie un simile fissarsi inquieto sui dettagli per rivelare le crepe dell'esistenza: «come in certi film gialli, fissavo la mia telecamera su un dettaglio, rimanevo fermo lì, creavo uno stato d'allarme»<sup>7</sup>. In Lucrezio, il poeta milanese sembra avere immediatamente rintracciato il medesimo e proprio «mondo già in partenza inesorabile e tragico»<sup>8</sup> cui voleva, sin dall'esordio, dare voce. Ma è anche la «contraddizione»<sup>9</sup> da cui Lucrezio è attraversato ad affascinare De Angelis, nella cui poesia, già tra *Somiglianze* (1976) e *Millimetri* (1983), è proprio la disarticolazione del linguaggio tra visibile-concreto e astratto-visionario a giocare un ruolo decisivo: per Lucrezio, la fedeltà «apostolica»<sup>10</sup> a Epicuro è un pretesto quasi dottrinale da cui però evadere per «esplorare zone oscure e tumultuose dell'essere»<sup>11</sup>; in De Angelis, invece, la contraddizione sembra il minimo scarto necessario che s'instaura tra situazioni e soggetti, in un tempo che è insieme ciclico e lineare, frammentario e irrisolto<sup>12</sup> – ed è in lui la frattura interna al testo, la lacerazione tra vita e scrittura a generare una tale contraddizione in termini ontologici ed esistenziali.

Nel momento in cui la redazione di «Niebo»<sup>13</sup> decide di dedicare all'autore latino un numero monografico, il quarto della serie, De Angelis contribuisce traducendo una selezione antologica di passi lucreziani e fornendo un breve saggio sul *De rerum natura*, intitolato *Lucrezio*

<sup>6</sup> ID., *Lucrezio, la notte, l'incubo*, in M. RIZZANTE, C. GUBERT (a cura di), *La scoperta della poesia*, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 45-46. Il testo è stato ripreso, con lievi modifiche, anche in un più recente contributo: M. DE ANGELIS, *Lucrezio nell'incubo*, in P. PIFFARETTI (a cura di), *Caos, cosmo, colore. Tre capitoli lucreziani*, Bellinzona, Matasci, 2019, pp. 38-41.

<sup>7</sup> M. DE ANGELIS, *Tutte le poesie (1969-2015)*, Milano, Mondadori, 2017, p. 410.

<sup>8</sup> L. TASSONI, *I ritorni della contemporaneità. Lettura di Millimetri di Milo De Angelis*, in «Forum Italicum», 48, 2014, p. 103.

<sup>9</sup> M. DE ANGELIS, *Lucrezio, la notte, l'incubo*, cit., p. 47.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Anche per questo, De Angelis si è più volte definito, sulla scorta della distinzione operata da Marina Cvetava, un 'poeta del lago', proprio perché «senza sviluppo, senza storia», affezionato e fedele alle proprie «consuete ossessioni» (A. BALDACCI, *Dioniso a Milano. Le atropie di Milo De Angelis*, in «Studia Romanica Posnaniensia», XLI, 4, 2014, p. 7).

<sup>13</sup> Informazioni molto utili su «Niebo» vengono fornite da Carla Gubert su CIRCE – Catalogo Informatico Riviste Culturali Europee, attivato dall'Università di Trento e liberamente consultabile online. Qui sono disponibili anche le scansioni digitali di tutti i numeri di «Niebo».

e l'*Acheronte*. Qui, con la medesima «forza affabulatrice del pensiero poetico»<sup>14</sup> che lampeggerà poi nelle pagine di *Poesia e destino*, il poeta milanese ripercorre alcuni motivi della poesia lucreziana, con particolare attenzione verso le allucinazioni, lo sgomento e il senso di vuoto espressi nel poema, a partire da un'analisi della teoria del *clinamen*, che è «*immotivato*»<sup>15</sup> e per cui, in Lucrezio, «il vuoto [...] non è uno spazio»<sup>16</sup>: il suo è un «pensare spezzato della materia»<sup>17</sup>. Emerge con maggiore forza, già a quest'altezza, un Lucrezio molto personale e intimo, che «ha la medesima voce della sua poesia, quel tentativo di sorprendere l'energia del mondo nel punto centrato con il compasso delle forze in campo»<sup>18</sup>.

Il poeta del *De rerum natura* continua poi con sempre maggior costanza a penetrare anche all'interno dell'opera in versi di De Angelis, emergendo in particolare in *Millimetri* (1983) e nel recente *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (2010), fino ai successivi *Incontri e agguati* (2015) e *Linea intera, linea spezzata* (2021). Un nuovo confronto diretto con il testo del *De rerum natura* si ha poi nei primi anni Duemila, con la pubblicazione di una antologia di frammenti – dapprima per l'editore satyros, nel 2002, e poi, con nuove aggiunte, per SE, nel 2005 – con il titolo di *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal 'De rerum natura'*<sup>19</sup>. De Angelis individua qui quattro tematiche fondamentali dell'opera di Lucrezio – natura, angoscia, amore e peste – e rende i versi selezionati veri e propri campioni di poesia, ritagliandone quasi degli epigrammi autonomi e indipendenti<sup>20</sup>.

Ma la riflessione su Lucrezio non si esaurisce neanche allora. Nel 2022 viene pubblicata la traduzione integrale del *De rerum natura*, un vero e proprio approdo di un lungo viaggio, esito di un dialogo durato oltre un cinquantennio e comunque destinato a non essere concluso. Sempre nella consapevolezza che tradurre vuole dire contrastare la finitezza di un'opera, aggiungere una tappa al suo percorso spirituale. Alla traduzione, poi, il poeta milanese fa precedere una introduzione di poche, efficaci pagine in cui riassume tutto il senso della propria lettura lucreziana, sintetizzando, con grande chiarezza espositiva, tanti dei punti fino a questo momento discussi. In particolare, sembra arrivare qui alla definizione ultima della propria co-abitazione col tradotto, che è insieme distanza – le «nozze» e la «scomparsa» cui si accennava in precedenza – e soprattutto «dialogo»:

personalmente, posso dire di avere *pensato* a Lucrezio e di avere *abitato* nella sua casa per un importante periodo della mia vita; posso dire che c'è stato un fitto dialogo con lui prima di trasformare il suo esametro, che per certe durezza risente ancora di una metrica arcaica, nel verso contemporaneo, lungo e ragionato di questa versione italiana. In questo tempo più recente, dedicato alla traduzione del poema, ho trascorso ogni giorno ore impegnative e felici con il testo a fronte, nell'*intimità della distanza*, come diceva Hölderlin,

<sup>14</sup> I. VINCENTINI, *Colloquio con Milo De Angelis*, in M. DE ANGELIS, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, Milano, Mimesis, 2013<sup>2</sup>, p. 47.

<sup>15</sup> M. DE ANGELIS, *Lucrezio e l'Acheronte*, in «Niebo», II, 4, 1978, p. 92.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> L. TASSONI, *I ritorni della contemporaneità*, cit., p. 103.

<sup>19</sup> *Sotto la scure silenziosa* è anche il titolo di una poesia presente in *Terra del viso* (1985), ora in M. DE ANGELIS, *Tutte le poesie (1969-2015)*, cit., pp. 136-137.

<sup>20</sup> Cfr. A. TORINO, *L'Acheronte nelle versioni di Milo De Angelis*, in E. CAVALLINI (a cura di), *Scrittori che traducono scrittori: traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 151-171.

nell'ardore del confronto tra creature che sono vicine e al tempo stesso lontane. Perché tradurre un poeta significa proprio questo: prossimità e insieme distanza. I poeti che decidiamo di *condurre* nella nostra lingua sono al tempo stesso fratelli e maestri: abbastanza vicini da sentirli fratelli e abbastanza lontani da sentirli maestri e osservare ammirati il loro passo, imparare da loro l'arte del cammino. Questa traduzione nasce dunque da un lungo sodalizio con Lucrezio, che ha accompagnato tutta la mia vita [...]; un lungo tragitto fatto insieme, tante strade percorse e tante visioni comuni, quasi delle nozze poetiche, con promesse solenni, contrasti, riprese, abbandoni, ritorni<sup>21</sup>.

Un rapporto e una devozione che hanno prodotto una traduzione da collocare qualitativamente «fra gli esiti sommi del canzoniere in prima persona del De Angelis poeta»<sup>22</sup>, prima ancora che del De Angelis traduttore.

## 2. UNA TRADUZIONE IN TRE TEMPI

Il quarto numero di «Niebo», apparso nel gennaio 1978, presenta la traduzione di dieci passi lucreziani, raccolti sotto il titolo di *Atomii, nubi, guerre* e curati dalla redazione della rivista. Si tratta perciò di una traduzione collettiva, in cui senz'altro De Angelis ebbe il fondamentale ruolo di guida. I passi vengono accompagnati dal testo a fronte e sono disposti in ordine non progressivo: II 109-128<sup>23</sup>; VI 108-120; VI 189-203; VI 821-824; IV 987-1014; IV 138-140, 414-425, 547-48, 799-801, 818-822; III 642-656; V 801-804; II 317-332; IV 1107-1120. Si va perciò dalla teoria atomistica del II libro ai fenomeni atmosferici descritti nel VI, dal sonno e dai *simulacra* di cui si parla nel IV alle scene di guerra feroce descritte nel passo dal III libro. La versione tenta in questo caso di mantenere una certa fedeltà al testo di partenza, traducendo sì in maniera evocativa, tramite una «resa sintetica del testo latino»<sup>24</sup>, ma in certo grado appunto 'fedele' e tesa il più possibile a riprodurre – con alcune soluzioni vicine al calco o al grado zero – la voce di Lucrezio. In un tale assemblaggio di porzioni di testo appaiono d'obbligo gli interventi traduttivi volti a consolidarne l'unitarietà, che vanno da un più libero utilizzo della punteggiatura alla soppressione di alcuni nessi testuali divenuti superflui o fuorvianti. Nonostante le lievi aggiustature di tipo anche sintattico, la traduzione rimane tutto sommato fedele al testo originale, seppur con un suo margine di autonomia e reinventività.

Anche il successivo riavvicinamento e confronto testuale di De Angelis con il *De rerum natura*<sup>25</sup> si verifica, in effetti, nel segno della rilettura frammentaria del poema, con lacerti che sono però in questo caso «più vicini alla riscrittura che alla traduzione»<sup>26</sup>. Questa nuova traduzione, dunque, fa trasparire uno stadio di maggiore intimità nel rapporto di appropriazione poetica e di avvicinamento tra il poeta tradotto e il poeta traduttore, che si serve in questo caso del testo di Lucrezio come un vero e proprio luogo di consolidamento della *propria* poetica e –

<sup>21</sup> M. DE ANGELIS, *De rerum natura di Lucrezio*, cit., pp. IX-X.

<sup>22</sup> A. BERTONI, *Voci del grande stile. Poesie e prose del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2023, p. 218.

<sup>23</sup> Con la significativa omissione dei vv. 123-126, come nota C. TIBALDO, *Quasi cursores vitae lampada tradunt. Fra traduzione e riscrittura: Milo De Angelis traduttore di Lucrezio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 18, 2022, p. 3.

<sup>24</sup> C. TIBALDO, *Quasi cursores vitae lampada tradunt*, cit., p. 3.

<sup>25</sup> M. DE ANGELIS, *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal De rerum natura*, Milano, SE, 2005.

<sup>26</sup> C. TIBALDO, *Quasi cursores vitae lampada tradunt*, cit., p. 6.

ciò che più conta – del *proprio* stile. La scelta dei frammenti, suddivisi in quattro tematiche – natura, angoscia, amore e peste – e posti in un ordine che non segue quello del poema, fa pensare a una vera e propria selezione epigrammatica dei momenti salienti, per il traduttore maggiormente significativi all'interno del poema lucreziano. La nuova disposizione, poi, rimanda a una vera e propria rilettura in chiave tutta personale dei motivi sotterranei che attraversano l'opera di Lucrezio, alla ricerca anche di quella «letteratura assoluta»<sup>27</sup> che De Angelis sempre si è proposto di indagare, sia come lettore sia come autore. Come ha ben sottolineato Camilla Tibaldo, rispetto alle traduzioni per «Niebo», De Angelis approda qui a una forma più libera, meno legata alla lettera del testo e che ne tenta «una resa sintetica e fulminea»<sup>28</sup>. Il dettato non manca di assumere, in questo caso, un «tono oracolare»<sup>29</sup> che pure appartiene al maggior De Angelis, almeno da *Somiglianze* (1976) a *Distante un padre* (1989). Soprattutto, emerge lo stesso «rallentamento patetico»<sup>30</sup> che si rintraccia pure nelle liriche del contemporaneo *Tema dell'addio* (2005). Con questi frammenti, dunque, si verifica una sovrapposizione tra tradotto e traduttore. Colpiscono, in particolar modo, le chiose che sigillano i singoli testi, vere e proprie sentenze – spesso tramite iterazione di un sintagma già presente nel corpo della traduzione – che trasmettono al lettore un'atmosfera evocativa e sospesa, oracolare appunto.

Assai diversa rispetto a entrambe le precedenti versioni appare la traduzione integrale del poema portata a termine da De Angelis nel 2022, quando è comparsa nella collana de «Lo Specchio». Salta immediatamente all'occhio «il “passo indietro” del traduttore rispetto all'originale, il suo desiderio di rispetto del testo»<sup>31</sup>, che si esprime in una maggiore aderenza al verso di Lucrezio. In primo luogo, De Angelis approda a una traduzione metrica, in versi e non più in prosa: una scelta nel segno della leggibilità (e quindi della vicinanza tra il lettore e il tradotto) e del ritmo. È infatti una versione

impernata su un verso “lungo” – dalle quattordici alle ventisei sillabe – che da una parte tenta di mantenere intatta la densità del ragionamento lucreziano e dall'altra cerca di abbreviarsi nelle parti più liriche, giostrando sulle varie combinazioni possibili di endecasillabi e settenari, oppure puntando sui versi dalle sillabe pari per certi finali ieratici che sono tipici del poeta latino e che vogliono imprimersi nella memoria del lettore con la forza di un'epigrafe, specialmente quando prevale l'andatura solenne degli spondei<sup>32</sup>.

Ed è poi una traduzione in cui l'originale in latino viene significativamente riavvicinato: una rilettura meditata, senza che sfoci nella riscrittura, tenendo anzi fede a quella che è la lunghezza di tono dell'originale. A ciò va aggiunta anche la significativa presenza, alla fine di ogni libro del poema, di un commento «fra il tematico e l'ermeneutico»<sup>33</sup> scritto da De Angelis in prima persona. Da un lato, vi traspare il punto di vista interpretativo (e quindi anche storico-critico) del traduttore, qui in una veste tra il filologico e il divulgativo; mentre dall'altro lato, molto emerge anche del De Angelis poeta.

<sup>27</sup> L. CHIUCHIÙ, *A oriente della voce*, in M. DE ANGELIS, *Poesia e destino*, cit., p. 162.

<sup>28</sup> C. TIBALDO, *Quasi cursores vitae lampada tradunt*, cit., p. 6.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> M. NATALE, *De Angelis e l'incanto di Lucrezio, intimo ma distante*, in «il manifesto», 24 luglio 2022.

<sup>32</sup> M. DE ANGELIS, *De rerum natura di Lucrezio*, cit., p. XV.

<sup>33</sup> A. BERTONI, *Voci del grande stile. Poesie e prose del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2023, p. 217.

A voler ragionare tramite le categorie della dialettica hegeliana<sup>34</sup>, si potrebbe sostenere che la versione completa del *De rerum natura* sia un vero e proprio capolavoro di sintesi traduttiva del rapporto tra Lucrezio e Milo De Angelis, partito da una fedeltà quasi letterale con i frammenti per «Niebo», passato per una fase di feroce e personalissima riscrittura con *Sotto la scure silenziosa*, e infine rientrato, con questa finale e complessiva traduzione (commentata) del poema, a una dimensione di maggiore fedeltà al testo originale, ma pur sempre mediata da una forte introiezione del tradotto e da una vivamente riuscita disposizione metrica del dettato nella lingua d'arrivo – ulteriore spia di una personale rielaborazione, specie quando la si confronta con la simile prosodia di molti testi del coevo *Linea intera, linea spezzata* (2021)<sup>35</sup>. Fermo restando, comunque, che è il secondo tempo traduttivo – quello dei frammenti di *Sotto la scure silenziosa* (2005) – a rappresentare senz'altro la versione più deangelisiana e personale (quindi autorialmente più sua) di Lucrezio.



#### ABSTRACT

*This article investigates the relationship between Lucretius' poem De rerum natura and the poetry of Milo De Angelis, focusing on the three different translations De Angelis made of Lucretius's verses: firstly collaborating with other poets for the journal «Niebo» (1978), then proceeding by fragments for his book Sotto la scure silenziosa (2005) and finally facing the poem in full (2022).*

#### KEYWORDS

De rerum natura; Titus Lucretius Caro; Milo De Angelis; Niebo; translation studies.

#### BIO-BIBLIOGRAPHY

*Federico Carrera, graduated with a master's degree in Italian Studies, is now a student of Classical Philology at the Università di Bologna. His research focuses primarily on Italian contemporary poetry and on classical reception studies.*

<sup>34</sup> Qui si applica questa categoria pur conoscendo il rischio che un tale schematismo possa significare, specie se applicato ai fatti letterari. Chissà che però non vi sia un avvallo proprio all'interno di De Angelis, quando descrive la dimensione temporale più propria della poesia proprio con quella figura geometrica a spirale che pure tanto appartiene alla filosofia hegeliana (cfr. M. DE ANGELIS, *Tutte le poesie* (1969-2015), cit., pp. 414-415).

<sup>35</sup> Su quanto di rielaborazione personale – nel senso di interiore ricerca di un tono e di un ritmo – sia presente all'interno dei procedimenti 'creativi' che sottostanno alla metrica liberata propria della poesia contemporanea e novecentesca, cfr. l'ancora indispensabile saggio di A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995.





Laura Fonte

LA NARRAZIONE TRA INDIVIDUO E COLLETTIVITÀ  
IN *LOTTA DI CLASSE* DI ASCANIO CELESTINI

Approcciarsi a un testo in forma romanzesca nella contemporaneità necessita di un confronto problematico con il suo genere, che per statuto nei secoli si è caratterizzato come quello a maggior tasso referenziale. È una riflessione che non può esimersi dal vedere nei personaggi e nelle loro attitudini una tensione con la realtà. L'affinità della forma romanzo con il discorso storico è stata segnalata sin dall'inizio della ricerca teorica sulle strutture finzionali, subito sottolineandone il carattere di utile strumento euristico, grazie alla sua forte funzione ermeneutica. Tuttavia, nel secondo Novecento si assiste dagli anni Settanta in poi a una più generale tendenza al disimpegno artistico e letterario, lasciando ai margini le cause politiche e sociali che avevano caratterizzato le opere del secondo dopoguerra. Nell'ultimo ventennio, sembra essere invece crescente una rifiorita attenzione per le condizioni della classe lavoratrice; questa considerazione si basa sul riscontro di un rinnovato interesse per le vite particolari e sul ritorno a una più larga necessità di parlare delle problematiche sociali, della Storia e del lavoro in Italia: a questo bisogno si possono addurre ragioni politiche, economiche e giuridiche, che trovano un momento di rottura identificabile nella precarizzazione del lavoro data dai meccanismi contrattuali votati alla flessibilità. Questa cesura è stata riconosciuta nel testo della legge numero 30 del 2003, passata poi come legge Biagi, la cui importanza, anche per l'immaginario, è stata già trattata dalla studiosa Carolina Simoncini nella sua analisi sul mondo del lavoro contemporaneo e la letteratura. In particolare, una delle conseguenze che ha avuto l'articolo 61 della legge è stata definire nuove tipologie di contratto:

Un autre contrat dont les employeurs ont abusé est le contrat de «collaborazione coordinata e continuativa» (co. co. co) et le contrat «a progetto» (co.co.pro). Il s'agit de contrats extrêmement avantageux pour les employeurs qui doivent proposer aux travailleurs la réalisation de «progetti specifici o programmi di lavoro o fasi di esso determinati dal committente e gestiti autonomamente dal collaboratore in funzione del risultato». La protagoniste du roman *Il mondo deve sapere* est justement embauchée par le biais de ce contrat<sup>1</sup>.

La letteratura sembra dunque tentare di ridare la voce a storie di lavoratori precari, protagonisti di testi in cui il lavoro non è più una garanzia. Gli individui non si identificano in una comunità, che può assicurare un riconoscimento collettivo, come parte ad esempio del motore della stessa azienda, ma ci troviamo piuttosto in un mondo a predominanza individualista, fatto di persone-monadi, in cui la vicinanza fisica non risolve l'alienazione e l'isolamento: nella società neocapitalista l'individualismo ha vinto su altre concezioni di esistenza. Riuscire a restituire al lettore il disagio della nuova realtà e i codici per recuperare il nocciolo di una dimensione

<sup>1</sup> C. SIMONCINI, *La littérature italienne du travail au tournant de la «flexibilisation» des contrats*, in «Nóτος», 4, 2017, p. 128. Simoncini fa riferimento all'opera di Michela Murgia, pubblicata per ISBN nel 2006.

comunitaria sembra essere la missione a cui gli scrittori *engagés* vogliono pervenire: potremmo interpretare così il caso di *Lotta di classe* (2009) di Ascanio Celestini, dove la denuncia pubblica dello sfruttamento lavorativo si costituisce come esplorazione creativa e il dispositivo letterario adempie con originalità all'indagine ermeneutica. Salvatore, Marinella, Nicola e Patrizia, i quattro protagonisti del romanzo, occupano uno spazio di prossimità sia paratestuale, succedendosi nelle sezioni in cui è diviso il libro, che narrativo, vivendo tutti nel condominio fuori dal Raccordo Anulare o al call center in cui lavorano; si passano così la parola, raccontando la quotidianità dal loro punto di vista: un'esistenza segnata da finanze risicate e dalla mancanza di tempo libero. Seppure il punto di vista dei personaggi sia individuale, il testo restituisce un diffuso senso di unità dato da un uso condiviso del linguaggio, oltre che dall'intreccio, che incrocia con maestria le vite dei personaggi, nell'arco temporale delimitato che segue gli eventi da poco prima il tentato suicidio di Patrizia, alla convalescenza in ospedale e il ritorno al call center, nel momento di scioperi e tensioni tra l'azienda e i lavoratori.

Nonostante l'evidente ispirazione alla condizione attuale dei lavoratori precari, sarebbe forse generico definire l'opera come realistica, creando un'involontaria equivalenza, seppur solo linguistica, con il romanzo ottocentesco: l'evoluzione dei generi e le tendenze stilistiche hanno risentito dei secoli trascorsi e non si può ignorare come, in questo avvicendamento di correnti, vi siano stati nel Novecento momenti di forte allontanamento degli intellettuali dall'impegno verso la causa sociale, a favore dell'autonomia dell'arte. La riflessione sui generi è complementare, dunque, alla *quaestio* sul realismo nella nostra contemporaneità, segnata da nuove istanze che riformulano i termini del dibattito: se per definire il contemporaneo si parla di postmodernismo, Frederic Jameson ha provato a interpretarlo «as an attempt to think the present historically in an age that has forgotten how to think historically in the first place»<sup>2</sup>. La riemersione nel discorso letterario di componenti realistiche risulta allora legata all'acuirsi di una crisi sociale vissuta da una generazione e da un modello basato sulla convinzione che l'impegno basti a emanciparsi dalle condizioni di partenza, sul mito imprenditoriale e sulla fede nel progresso. Lo smaterializzarsi progressivo dell'operaio, delle cause della classe lavoratrice e delle sue rivendicazioni sociali dal dibattito pubblico, dai media e dall'interesse della scena intellettuale trova una corrispondenza nella distribuzione fisica degli edifici urbani: le infrastrutture che racchiudono le nuove forme di lavoro alienante si contraddistinguono per un mimetismo con gli altri spazi urbani, capace di allontanarle da uno stereotipato immaginario di sfruttamento e, al contempo, di rendere sempre più labile il confine tra lavoro e tempo libero. Una struttura nuova, non relegata come la fabbrica alle estremità della città, non permette di immaginare le condizioni di lavoro al suo interno nello stesso codice di sfruttamento che è stato tramandato: così come mimetizzato con il tessuto esterno è l'edificio di un call center, altrettanto mimetizzate e per questo inosservate, se non invisibili, sono le persone che vi lavorano all'interno. Non è un caso che Mark Fisher riconosca nel call center:

un distillato della fenomenologia politica tardo capitalista: la noia e la frustrazione accentuate da campagne promozionali allegramente pompate; la continua ripetizione degli stessi tediosi dettagli da dare in pasto a operatori poco qualificati e male informati; l'irritazione montante ma condannata a restare impotente perché priva di un oggetto concreto,

<sup>2</sup> F. JAMESON, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. IX.

visto che – come chi si rivolge a un call center impara in fretta – nessuno sa niente e nessuno può nulla<sup>3</sup>.

La frustrazione espressa dallo studioso evidenzia l'aspetto alienante, confuso, per chi in quel momento ha il ruolo del cliente, un'esperienza certo provata da molti; la letteratura interviene allora per restituire vita agli operatori dall'altro capo della cornetta, svelandone il modo di vivere. In *Lotta di classe* ogni personaggio si costituisce come essenzialmente realistico, proprio per questo è importante sottolineare alcuni aspetti fondamentali al momento di una sua analisi: quando in un testo si dona voce a un personaggio, questo è «un *individu social*, historique-ment concret et défini, son discours est un langage social (encore qu'embryonnaire), non un "dialecte individuel"»<sup>4</sup>. L'importanza data alla *parole* dell'individuo in una realtà che condivide con il nostro mondo una medesima logica, ci mostra la visione personale che l'individuo stesso ha del reale, è per questo che:

Il n'est pas possible de représenter le monde idéologique d'autrui de manière adéquate sans lui donner sa résonance, sans découvrir ses paroles à lui ; car celles-ci (confondues avec celles de l'auteur) peuvent seules être véritablement adaptées à une représentation de son monde idéologique original<sup>5</sup>.

Ma quando gli individui si connotano in prima istanza come lavoratori, il legame tra il vissuto personale, il mondo ideologico e la realtà storica rappresentata dal romanzo è ineludibile: quanto qui si afferma non si ritiene una nuova prospettiva, poiché è stato considerato già in modo esaustivo da Lukács, quando sostiene che «la concezione del mondo è una profonda esperienza personale dell'individuo singolo, un'esperienza altamente caratteristica della sua intima essenza, e rispecchia al contempo i problemi generali dell'epoca»<sup>6</sup>. La fisionomia intellettuale dei protagonisti li presenta come alienati in una condizione lavorativa sclerotizzata e di cui intuiamo la forza attraverso degli accenni costanti, continuativi e ridondanti in ognuno dei punti di vista che compone il romanzo. Come si diceva, la concezione del mondo dei quattro protagonisti di *Lotta di classe* ruota attorno alla realtà lavorativa del call center: lontani dal farsi campioni di moralità, i protagonisti si leggono come rappresentazioni fedeli del tentativo individuale, solitario, di sopravvivere a un mondo postmoderno; una rappresentazione cruda di una classe lavoratrice che, dopo aver perso la coscienza di essere classe, sembra intenta a riprenderla. L'autore esprime una forte presa di posizione, quando afferma che:

Quello che mi interessa raccontare non è tanto il precariato, perché non credo che esista il lavoro "precario": precario è piuttosto l'individuo in sé, e non è il lavoro a renderlo tale. Precaria è la condizione che vive l'individuo ed è dall'individuo che bisogna partire per indagare la precarietà. Ho voluto raccontare una storia, anzi quattro storie che si intersecano, in un romanzo perché questo so fare. Se ne sapessi di più scriverei un saggio, ma non ne sono capace, e mi sembra che anche chi dovrebbe esserlo, in realtà non lo sia<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> M. FISHER, *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2017, p. 126.

<sup>4</sup> M. BACHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, Parigi, Gallimard, 1987, p. 153.

<sup>5</sup> Ivi, p. 155.

<sup>6</sup> G. LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1975, p. 326.

<sup>7</sup> L'autore intervistato alla trasmissione *Fahrenheit*, Rai, Radiotre, 4 maggio 2009.

Il titolo del romanzo, *Lotta di classe*, soglia del testo, può già fornire un primo momento di analisi rispetto a quella che è l'ipotesi interpretativa che si intende perseguire nello studio e a non considerare del tutto ingenuamente la chiave stilistica offerta dal lavoro e dal precariato, come sembra invece suggerire l'autore. In questa sede, ci si limiterà a porre l'accento sulle costanti presenti nel testo, cominciando proprio dal titolo: il romanzo di Celestini si costituisce come una rete non soltanto per ragioni di intreccio narrativo, ma grazie a una precisa cura autoriale di rimandi e corrispondenze lessicali, fraseologiche e contenutistiche, in tutto il tessuto del romanzo, capaci di restituire un'immagine unitaria al testo. L'io narrante a cui di volta in volta si cede la parola insiste su questo pronome singolare, non consentendo alla dimensione comunitaria un'esibizione linguisticamente forte come in passato aveva fatto invece Nanni Balestrini in *Vogliamo tutto*, dove l'imperativo, espressione di un'esigenza, è già declinato in senso collettivo alla prima persona plurale. Se negli anni delle lotte dell'autonomismo operaio è stato possibile immaginare e parlare a più riprese dell'individuo singolo, reso piccolissima parte del processo costitutivo della merce nella catena di montaggio, come di un individuo-massa, svincolato da una qualsiasi personalizzazione a lui relativa, e se la letteratura operaia ha trovato talvolta nella scelta formale di una focalizzazione interna anonima, e per questo collettiva, una forma di rappresentazione e rivendicazione politica, consentendo così la maggiore aderenza possibile al punto di vista operaio, in cui chiunque potesse riconoscersi, nell'era del neocapitalismo avanzato tutto questo non si ritiene più perseguibile e la "classe" trova altre forme di manifestazione, più sotterranee.

L'ordine in cui si sono presentati inizialmente i personaggi del romanzo non è arbitrario, ma quello in cui si ordina il romanzo stesso: a delimitare l'intervallo di espressione che ha ognuno dei quattro protagonisti sono la presentazione che fa di sé il personaggio all'inizio e la serialità di alcuni temi che ricorrono ossessivamente, ma questo non basta a fissarne il protagonismo: la struttura di ogni "parte" si presenta sempre più come un dialogo tra la voce su cui l'autore si focalizza in quel momento e a cui viene ceduta formalmente la parola e quelle degli altri personaggi, che con le loro "invasioni di campo" si introducono, interferiscono con l'ordine lineare, creando un dialogismo forte, dove chi parla non parla mai solo per sé: la frammentarietà dell'essere umano, la sua individualità, si annulla nella collettività delle voci.

La scelta formale di una focalizzazione che alterna le varie prospettive su uno stesso arco temporale si avvicina a quella del monologo, un modello che potrebbe aver avuto un influsso non indifferente per un consapevole uomo di teatro come Celestini. Tuttavia, in ambito letterario, questa considerazione non ha un valore capitale e si sceglie piuttosto di ritenerla come parte di un'istanza di interpretazione della realtà: tutto il testo si caratterizza per una trama di temi, immagini e lessico ricorrenti, di cui ogni sezione presenta un campione specifico, ma che ritornano nelle altre, legandole tutte insieme. In chiave di iterazione si trova la scelta stessa di rivolgersi al lettore a inizio del testo, con delle formule assai simili: ne viene dato il nome e un'enunciazione concisa a caratterizzarlo. Se ne fornisce qui un'elencazione in grado di mostrare quanto siano prossime: «Comunque mi chiamo Salvatore. Il fratello piccolo di Nicola»<sup>8</sup>;

<sup>8</sup> Ivi, p. 6.

«Io sono Marinella e lavoro al call center. Ma solo di giorno. Di notte io dormo»<sup>9</sup>; «Io mi chiamo Nicola e lavoro al call center»<sup>10</sup>; «Io sono Patrizia e sono nata il primo giugno»<sup>11</sup>.

L'altra costante, invece, contraddistingue il momento in cui i personaggi di volta in volta fissano in forma ripetitiva che cos'è la lotta di classe. Emerge qui il fatto che sono cinque e non quattro le volte in cui se ne dà la designazione, poiché la dimensione della lotta di classe, della sua definizione, sembra accessibile da parte del personaggio soltanto nel momento in cui entra nel mondo del lavoro; il testo si apre infatti con il punto di vista di Salvatore che, studente, ascolta il racconto preferito di suo zio sulla fine della Seconda guerra mondiale, la cui conclusione è: «Non che la sua morte fosse giusta, ma almeno mi sembrava un po' meno sbagliata. Pensai che questo non era un pensiero cattivo. Magari cinico, ma non infame. Pensai questa è lotta di classe»<sup>12</sup>. Ed è proprio lui che si occupa di stabilire cosa sia per questa prima parte in cui, formalmente, ci troviamo in un altro punto di vista. Soltanto nel momento in cui, alla fine del romanzo, Salvatore ha iniziato a lavorare in una pasticceria, ci permette di conoscere la sua personale interpretazione di cosa sia la lotta di classe<sup>13</sup>: «Pensai che di tanti morti questo era l'unico giusto, o comunque il meno sbagliato. Ero da biasimare, da accusare. Forse ero proprio da galera. “Però non è un assassinio, – pensai –, questa è lotta di classe”»<sup>14</sup>. Se da questi due casi si riconosce nella lotta di classe il valore dell'omicidio di un rappresentante, per quanto ormai innocuo, di un'autorità costituita, capace di infondere una rigenerazione vitalistica nei nuovi lavoratori, non è così invece per Patrizia che con la sua personale definizione scardina l'ottica fino a quel punto costituita. Alla fine del romanzo, Patrizia sembra acquisire la capacità di attraversare i muri, un'abilità che usa per fuggire dal call center, restituendo così un immaginario quasi sovranaturale e rovesciando le leggi della fisica e della realtà; nessuna guardia può fermarla: «Lei che si girerà verso i superiori e dirà “Brigadiere che facciamo? Questa è stregoneria!” E io le risponderò “no, questa è lotta di classe”»<sup>15</sup>. Patrizia reagisce ponendosi prontamente in dialogo con l'autorità, dando una risposta che lega il suo nuovo potere alla definizione di lotta di classe, avvicinando così il capovolgimento della fisica al sovvertimento dell'ordine costituito.

Il senso di comunità non è costruito solo a partire da questi due dati: l'inesauribilità della forma romanzesca permette una lettura che trascenda il mero dato organizzativo e strutturale per creare unità. Ripartendo dall'inizio, riacquistando la prospettiva di Salvatore, notiamo che sin dalle prime formulazioni introduttive, queste ci inseriscono in *medias res* nel processo di riflessione del personaggio, occasione di valutare gli strumenti con cui interpreta la realtà, testimonianza di vita finzionale in tutto simile a quella umana. Ci si accorge che quanto testualmente viene presentato una volta trova almeno una sua ripetizione, seguendo delle strutture che non appaiono decretate dal caso. Così, all'inizio del romanzo leggiamo: «Quando il dottore

<sup>9</sup> Ivi, p. 52.

<sup>10</sup> Ivi, p. 118.

<sup>11</sup> Ivi, p. 169.

<sup>12</sup> Ivi, p. 32.

<sup>13</sup> La struttura con cui Marinella e Nicola formulano l'espressione si presenta in tutto simile, come si vede rispettivamente nei casi: «Tra me e lui uno doveva morire. Meglio lui. Non che la sua morte sia giusta, ma almeno mi sembra un po' meno sbagliata. Ti pare che è un pensiero cattivo? Magari è cinico, ma non infame. Questa è lotta di classe» (ivi, p. 112) e di: «Pensai che farlo morire e salvargli la vita era la stessa cosa. L'importante era uccidere la sua autorità. Pensai che forse era un pensiero cattivo. Magari cinico, ma non infame. Pensai «questa è lotta di classe» » (ivi, p. 165).

<sup>14</sup> Ivi, p. 223.

<sup>15</sup> Ivi, p. 229.

ha aperto mia madre, non ha trovato l'esofago. [...] Io ho pensato che il dottore quando aprirà la signorina Patrizia ci troverà dentro una specie di plancton perché in questi dodici mesi di coma l'hanno alimentata col sondino endogastrico»<sup>16</sup>. Il passaggio ha già creato, nelle righe che anticipano la presentazione di Salvatore, il legame tra l'assenza dell'esofago della madre e il personaggio di Patrizia: una vicinanza non soltanto fornita dalle occorrenze che creano un parallelismo lessicale evidente, ma anche dalla struttura con cui si ripete l'enunciazione che associa l'assenza dell'esofago alla donna. Il lettore non la conosce ancora, eppure la ricorderà a partire dagli elementi chiave forniti da Salvatore. Successivamente, quando le si darà la voce, si introdurrà proprio con una riflessione sull'afasia: «Parli e non ti escono le parole dalla bocca. È un incubo che tutti hanno fatto almeno una volta»<sup>17</sup>.

Di legami che lessicalmente o semanticamente uniscono i personaggi ce ne sono molteplici: rivenendo sulla frase di presentazione del singolo personaggio, possiamo fare una seconda osservazione sul secondo binomio, Nicola-Marinella. Entrambi, infatti, appiattiscono la loro identità personale su quella lavorativa: la persona è presentata a partire dal suo impiego<sup>18</sup>, si allontanano dall'ottica di essere *sé*, diventa possibile definirsi solo attraverso l'occupazione salarziata.

Ma non è semplicemente questo: Marinella nel momento in cui sottolinea di lavorare soltanto di giorno e dormire di notte crea a sua volta un richiamo a Nicola, già introdotto dal fratello minore, per il suo lavoro notturno<sup>19</sup>, e più tardi nella stessa forma ritornerà la presentazione di Marinella, quando Nicola parlandone dirà: «E io incomincio a fare tutta 'na descrizione di Marinella che è un'operatrice che lavora al call center, ma solo di giorno, lei di notte dorme»<sup>20</sup>.

Naturalmente, non ci si limita all'aspetto identitario dei personaggi, poiché l'uso dello stesso lessico per identificare le stesse cose, la stessa prospettiva, si ripete di sovente nel testo, creando una linearità tra tutti i punti di vista. La sezione di Salvatore, difatti, si conclude con il monologo di un'anziana prostituta, la Dentona, una vicina di casa abitante l'ultimo piano del condominio:

E io sento che puzzo talmente tanto che prima o poi divento un copertone pure io. E un'altra battona prenderà questo copertone che sono io e mi brucerà per scaldarsi. [...] Poi ammucchieranno i copertoni in qualche sfasciacarrozze sulla via Casilina e noi gli diremo “almeno portateci al camposanto”<sup>21</sup>.

La narrazione successivamente passa a Marinella, che proprio all'inizio sostiene che «solo nel mucchio dei copertoni siamo tutte uguali. Allo sfasciacarrozze dove si brucia la gomma a

<sup>16</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>17</sup> Ivi, p. 169.

<sup>18</sup> A questo proposito, è interessante evidenziare come Patrizia, benché sia collega di lavoro di Nicola e Marinella, al momento della presentazione si sleghi dall'immaginario lavorativo per ripartire dal momento della sua nascita: «Io sono Patrizia e sono nata il primo giugno. Da ragazzina dicevo “uno giugno”. Tutti erano nati in giorni che si identificavano con numeri naturali come il quindici o il venti o il tredici, eccetera, mentre io ero un numero ordinale» (*ibidem*).

<sup>19</sup> «Mio fratello grande lavorava di notte. Gli pareva che in questa maniera si godeva la vita» (ivi, p. 28).

<sup>20</sup> Ivi, p. 119.

<sup>21</sup> Ivi, p. 48.

quintali»<sup>22</sup>. Di nuovo, la vicinanza lessicale, la ripresa della medesima immagine, potrebbe offrire il destro per una possibile riflessione identitaria, ma le espressioni ripetute non si connotano soltanto in seno a questa, poiché vi si include anche la visione degli oggetti, della politica<sup>23</sup> e non solo. Un altro esempio è quanto avviene testualmente quando si cede la parola a Nicola, che definisce i contratti a progetto come bombe a orologeria, salvo poi sperare in un rovesciamento fornito dalla giustizia, sostenendo: «Adesso la bomba sta in tasca al padrone, - pensavo»<sup>24</sup>. Patrizia, successivamente, benché si trovasse ancora in coma e in ospedale nel momento delle rivendicazioni lavorative dirà, riferendosi a quegli stessi mesi: «E menomale che pensavamo di aver messo la bomba a orologeria in tasca al padrone»<sup>25</sup>. Il personaggio non poteva aver partecipato agli scioperi, poiché al suo risveglio gli accordi tra l'azienda e il sindacato sono già stati stabiliti, risultano dunque impressionanti la precisione e la pertinenza lessicale.

E proprio sul tempo o, meglio, sulla sua assenza, insiste il punto di vista dei lavoratori, di cui si offre qui uno stralcio grazie alla voce di Marinella, definita spesso di corsa, descritta come a mezz'aria tra un lavoro e un altro: «Mi seguiva e mentre io correvo per fare cento lavori, lui mi guardava senza fare niente. Buttava tutto quel tempo, mentre io di tempo non ce ne avevo mai abbastanza manco per bere un bicchiere di latte. E invece lui si permetteva di buttarlo via fresco il suo tempo»<sup>26</sup>. Che si ritrova poi nella parte di Nicola, quando afferma che:

non è vero che il tempo è denaro. È solo vero che il tempo è tempo e il denaro è denaro, e certe volte so' due cose che non si incontrano proprio. Il tempo che perdo non è né denaro né niente. È solo tempo perso. [...] Perché il mio tempo è stato denaro solo per pochi minuti<sup>27</sup>.

E che si conclude invece con l'uscita di entrambi dal call center prima della fine del turno e l'affermazione da parte di Nicola: «E invece siamo rimasti così. Ognuno nel suo tempo senza denaro».<sup>28</sup>

Un altro caso di identità lessicale lega Marinella e Patrizia, quando entrambe affermano che «Tutti siamo liberi di cambiare se siamo disposti a peggiorare la nostra condizione»<sup>29</sup>: quest'asserzione si presenta del tutto identica in momenti diversi, ma che condividono una più grande necessità di ribadire la propria dignità personale in un contesto di continua umiliazione.

Le ripetizioni ritornano e abbondano, dunque, ma accade in particolare nel momento in cui si parla del luogo di lavoro, poiché il centro commerciale e il call center diventano la seconda casa, forse quella veramente vissuta, poiché l'unica in cui i lavoratori passano il loro tempo, spesso improduttivo. Luogo solitario, dove l'alienazione è incoraggiata dalle postazioni singole

<sup>22</sup> Ivi, p. 52.

<sup>23</sup> Si segnala come nel testo vi siano frequenti occorrenze di questo tipo di cui offriremo un esempio, tratto dalla vicenda del Calendario della ministra Mara Carfagna: «Barbie mostra il culo sul calendario. [...] Su quello che sta in sala break nel call center c'è una mora che è diventata ministro» (ivi, p. 51); «Come se il ministro scendesse dal calendario attaccato sul muro del bagno» (ivi, p. 161); «Un po' di pettegolezzi sul calendario che era andato a sedersi sulla poltrona di ministro» (ivi, p. 184).

<sup>24</sup> Ivi, p. 138.

<sup>25</sup> Ivi, p. 208.

<sup>26</sup> Ivi, p. 111.

<sup>27</sup> Ivi, p. 124.

<sup>28</sup> Ivi, p. 162.

<sup>29</sup> Si trova rispettivamente nel testo ivi, pp. 59 e 220.

davanti a un computer e da un esterno costituito di negozi, a più riprese nel romanzo il call center diventa il punto di riferimento principale per calcolare le distanze con il resto della città:

Cinecittà Due si chiama. Il centro, non lo studio. È stato uno dei primi a Roma. C'è la piazzetta con la fontana, le scale mobili e l'ascensore trasparente, i negozietti e i supermercati. Il centro commerciale è una casa di Barbie per pupazzi di carne. Lo conosco bene 'sto posto perché io per andare al lavoro passo davanti al supermercato, il calzolaio e la pizzeria, prendo le scale mobili accanto al bar e salgo al piano di sopra, supero la Chicco e il negozio di casalinghi, esco dalle porte di vetro, attraverso una grande terrazza privata e vado al lavoro nel call center più grande di Europa<sup>30</sup>.

Ripercorrere mentalmente la strada compiuta tutti i giorni, seguendo le insegne dei negozi che abitano lo stesso ambiente, crea un senso di familiarità, ma che non cede nulla all'oggettificazione percepita dal lavoratore; è una casa, sì, ma per bambole, una struttura artificiale, di plastica, i cui abitanti non sono senzienti, capaci di esprimere la propria autonomia rispetto al sistema e alla struttura<sup>31</sup>: «Quel giorno dei cinque centesimi ci guardavamo i capi che guardavano noi. Avrebbero voluto smontarci per capire quale meccanismo s'era rotto dentro alla bambola, rimandarci in fabbrica con la garanzia. Ma ecco che Barbie si incazza e sfonda la sua casa perfetta»<sup>32</sup>. Ed è interessante quest'ultimo caso in particolare proprio perché si ribadisce come la ribellione della bambola, del pupazzo di carne sia stata interpretata come un meccanismo rotto: qualcosa che non funziona come dovrebbe di solito, a riconfermare come l'unica reazione accettabile fosse l'obbedienza. Nei termini di vita di sopravvivenza si torna ripetutamente per parlare del lavoro al call center da parte di tutti i protagonisti, un luogo disprezzato dove si riconosce la pericolosità delle leggi spietate che vi vigono: «Noi lavoravamo da anni in quella casa di Barbie assassine, potevamo considerare che fosse tutto sbagliato e violento, una porcheria, ma ne facevamo parte»<sup>33</sup>. Ma anche:

Ecco la casa di Barbie.

Lo pensavo attraversando il centro commerciale, mentre mi avvicinavo al supermercato dove avevo lavorato per più di un anno.

[...]

Gli alti sono i primi a morire.

Lo diceva mio nonno. Parlava di Auschwitz, ma qui nella casa di Barbie, l'ariana tascabile, non era molto differente. Lo pensavo uscendo dal centro commerciale, mentre guardavo il palazzo rosso del call center oltre la terrazza, l'altra casa delle bambole in cui stavo per rientrare un anno dopo l'esplosione<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 81-82.

<sup>31</sup> Non è dunque un caso, infatti, che spesso i personaggi si identifichino con la bambola, di cui si riporta qui soltanto l'occorrenza relativa a Patrizia per la forte vicinanza tra la condizione inanimata che si crea tra il coma, l'oggetto bambola e il lavoratore altrettanto ridotto alla condizione di oggetto inanimato, sostituibile, anonimo: «In fondo Barbie sembra una donna in coma» (ivi, p. 213).

<sup>32</sup> Ivi, p. 85.

<sup>33</sup> Ivi, p. 163.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 216-217.



Tutti i personaggi riconoscono nel call center e nella sua struttura l'equivalente di una casa delle bambole: i punti di vista si alternano, ma l'interrogativo su chi sia a parlare nei precedenti esempi elencati risulta del tutto improduttivo, poiché i termini della questione restano gli stessi, si ripropongono in modo del tutto equivalente e annullano le differenze identitarie tra i vari personaggi, creando piuttosto dei forti legami tra loro. Considerando quanto sostenuto dai teorici sulla *parole* del personaggio nel testo romanzesco, possiamo notare un'uniformità linguistica che si frammenta nelle diverse identità autonome che si presentano<sup>35</sup>, un tentativo obliquo e celato tra le pagine di ricostruzione di una collettività.

L'uso della bambola per antonomasia si offre come buon esempio per una riflessione coerente con l'importanza che nel testo hanno gli oggetti: si è già visto in alcune occasioni precedenti come a guidare l'uomo verso il lavoro siano una serie di insegne di catene di negozi; questa è una costante nelle pagine del romanzo, in cui sfila una serie di nomi di prodotti, di cose che si hanno o che si potrebbero avere, di oggetti che si osservano e con cui ci si identifica. Nelle case descritte vi è un'oggettistica del consumo, nuova perché inutilizzata e che finisce per scadere, ammuffire all'interno delle proprie credenze o addirittura sparire dalle possibilità di acquisto, poiché non si ha il tempo di consumarla. La frequenza con cui si nominano gli oggetti nel testo ne crea un caleidoscopio ammassato di plastica e lattine, che non funziona da palliativo dell'esistenza, ma che ai suoi margini, piuttosto, si deposita come scarto. Il lavoro che si potrebbe svolgere nel negozio di una catena e il lavoro che si compie al call center si equivalgono per improduttività, nel cameriere e nella commessa si riconosce la stessa disperazione e l'inesistente separazione tra ciò che il lavoratore produce e ciò che consuma, ed è proprio per questo che, come sostiene Calvino, «il nuovo individualismo approda a una perdita completa dell'individuo nel mare delle cose»<sup>36</sup> e che «la coercizione del sistema non si attua solo sull'operaio in quanto tale, nelle ore di lavoro, ma continua fuori dalla fabbrica sull'operaio in quanto consumatore, costretto a soddisfare bisogni artificiali che lo allontanano sempre più dalla realizzazione di se stesso»<sup>37</sup>. I lavoratori sono alla stregua di un oggetto che è consumato e insieme consuma, sono la rappresentazione di un'umanità che tenta di sopravvivere al neocapitalismo con gli strumenti e le idee offerti dal capitalismo stesso, a partire da una pretesa garanzia di libertà di scelta, di potere di azione sul mondo, che non si compie mai davvero, poiché non se ne ha il tempo: le soluzioni suggerite sono allora la distrazione e l'acquisto.

L'insistenza e la ripetizione si caratterizzano allora come un fenomeno testimone delle coscienze alienate nella società neocapitalista: si riconoscono nel momento in seguendo il punto di vista del personaggio notiamo la ricorrenza di tematiche per parlare di sé, del mondo e della società. Queste legano strettamente insieme le maglie della propria narrazione, lasciando come uniche eccezioni le incursioni dei racconti degli altri personaggi, ma che pure si caratterizzano per una riconoscibilità denotata proprio dalla ripetizione.

Un ulteriore elemento unificante del testo si presenta attraverso la reiterazione di scene che si trovano del tutto identiche in tutti i punti di vista e che di volta in volta si fanno spunto di

<sup>35</sup> A ciò si unisce una certa prossemica da parte dei personaggi che ne unifica la gestualità. Oltre alla corsa, è interessante notare come si presenti più volte questa tipologia di gesto con questo significato: «Gli ho risposto di sì con la testa, perché non era proprio vero» (ivi, p. 195) e «Ma ho fatto sì con la testa perché non era vero» (ivi, p. 128).

<sup>36</sup> I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 111.

<sup>37</sup> Ivi, p. 126.

riflessione per l'osservatore. Vediamo forse l'esempio più rappresentativo, che è il caso di una collega del call center, vista da tutti i personaggi:

Sua madre pensionata passava sei ore ogni giorno al centro commerciale col ragazzino. E la brava operatrice si prendeva le pause per allattarlo. Timbrava il cartellino, passava i tornelli e usciva dal call center, traversava la terrazza, correva lungo la vetrina del negozio di casalinghi e dopo Benetton e Chicco si andava a sedere al bar accanto alla madre, davanti al discount degli elettrodomestici per dare il latte a suo figlio<sup>38</sup>.

[H]o salito le scale mobili e sono passata davanti al discount dell'elettrodomestico. Seduta al bar c'era una ragazza che allattava il figlio. Era una che stava in azienda da noi<sup>39</sup>.

O ancora, si ripete in modo quasi identico la conclusione del racconto della morte del nonno di Patrizia, prima anonimamente presentato da un personaggio secondario, Roberto Casoria, un vicino di casa che racconta a Marinella la storia del cliente abituale del bar in cui lavorava. Soltanto alla fine avverrà l'agnizione da parte del lettore di quell'anonimo cliente cieco nel nonno di una delle protagoniste, grazie a un'affermazione che, ancora una volta, ritorna identica: Patrizia dirà infatti che suo nonno «non volle che nessuno di noi andasse al suo funerale. Non ci andai io, non ci andò mio padre, non ci andò nessuno. Mi pare che non lo fecero proprio»<sup>40</sup>, in modo esatto a come già il vicino ne aveva parlato.

Possiamo trovare riscontro di una di quelle che già abbiamo definito come “invasioni di campo” da parte di una seconda voce che, per un po' di tempo, acquista il protagonismo nel punto di vista di qualcun altro, in ognuna delle parti. I narratori di secondo grado intervengono dando a loro volta le chiavi interpretative della loro realtà, che servono a chi ne ascolta il racconto per introiettare parte del loro lessico specifico. È anche il caso dello zio di Nicola e Salvatore e del nonno di Patrizia. Ma non si tratta solo di questo. Prendiamo come esempio di nuovo l'inizio del romanzo, dove abbiamo la presentazione di Patrizia citata da Salvatore, proprio come se fosse lei a parlare; una presentazione che ritornerà identica alla fine del romanzo:

Fino a quando ho studiato mi pareva che non facevo niente. Forse eravamo dieci per davvero e lavoravano le altre nove. Nove attaccavano il turno al supermercato. Nove correvano al call center. Nove Patrizie che facevano la spesa, andavano alla posta, davano le ripetizioni, facevano le baby-sitter, tiravano avanti<sup>41</sup>.

Perfino questo breve stralcio di testo può rappresentare la sfida intellettuale portata avanti dall'autore: non soltanto formalmente, per le ragioni prima descritte, ma ritornano qui tutte le caratteristiche specifiche del romanzo e in particolare la sua attenzione alla condizione lavorativa precaria, che diventa precarietà soprattutto per l'individuo, diviso tra molteplici lavori e la necessità di «tirare avanti», una democratica versione di «sopravvivere».

<sup>38</sup> A. CELESTINI, *Lotta di classe*, Torino, Einaudi, 2009, p. 88.

<sup>39</sup> Ivi, p. 190.

<sup>40</sup> Si trova per la prima volta quasi identico nella parte di Marinella ivi, p. 74 e di nuovo ivi, p. 188.

<sup>41</sup> Ivi, rispettivamente a p. 12 e poi a p. 177.



## ABSTRACT

*In the landscape of studies that have critically addressed the historic relationship between literature and labor, Ascanio Celestini's *Lotta di classe* situates itself peculiarly, almost slipping under the radar. However, it offers no less fertile avenues for investigation. Through the tools provided by the theory of literature and the stylistic analysis, the article will demonstrate the presence of a line connecting the shared perspective of the subordinate, critically subsumed as the «mass-worker», whose most emblematic representation is perhaps in Balestrini's *Vogliamo tutto*. The novel bases its foundations on this individual focalization, serving as a device for adaptation to the era of advanced neoliberal capitalism. Unable to propose a path that formally restores a choral voice, the focalization becomes fragmented, and the reconstruction of a strong opposition nucleus that is also a community opening passes through the proximity of the characters' paths, the mechanical reuse of scenes, statements, and declarations, in the intersection of narrative threads that tend to link the protagonists together. Different voices speak, but they testify to the same experience of discomfort and exploitation. The frequent references to consumerist reality do not offer a chimerical refuge in the fleetingness of goods but are reversed in their revolutionary potential. They become objects of the same struggle as men, who are in turn already subjects to incessant work reification.*

## KEYWORDS

*Ascanio Celestini; dialogism; labor; Lotta di classe; precarity.*

## BIO-BIBLIOGRAPHY

*Laura Fonte completed her education in Trapani before moving to the Università di Padova, where she graduated with a thesis investigating the heuristic potential of rhetoric in the radio program *Onda Pazza on Radio Aut*. She is currently in her second year of the master's program in Modern Philology, within the double degree dedicated to French and Italian studies at the Università di Padova and the Université Grenoble Alpes.*



MARIO MARESCA

RIFARE MANZONI PER LIBERARSENE:  
GADDA E LA COGNIZIONE DEL DOLORE

Nel 1963, l'ingegner Carlo Emilio Gadda, dopo le prime uscite in rivista degli anni 1938-1941, pubblica *La cognizione del dolore*. Il romanzo è incompiuto, e rimarrà tale nonostante le aggiunte dell'edizione del 1970. Malgrado ciò, il libro si pone come momento ineludibile, sia per quanto riguarda le lettere nazionali (di cui costituisce, per Corrado Bologna, «l'apocatastasi storico-allegorica»<sup>1</sup>), sia per la stessa vicenda culturale e umana del proprio autore. La *Cognizione*, infatti, è opera che si nutre di una marcata componente autobiografica. L'ambientazione, pseudo-sudamericana, ricalca in modo trasparente e geograficamente accurato i luoghi della giovinezza gaddiana: la Brianza in particolare, intrisa di passioni contrastanti. Così Lukones, sede del dramma familiare che agita le pagine dell'opera, non è altro che il paese di Longone al Segrino, dove il padre di Gadda, Francesco Ippolito, fece costruire nel 1899 la propria villa. E questa stessa villa (luogo dalle implicazioni non pacifiche per il giovane Carlo Emilio, tanto da trasfigurarsi in un effettivo luogo dell'anima) si rispecchia fedelmente in quella abitata dai protagonisti del romanzo. La finzione romanzesca avvolge dunque la realtà delle vicende personali, contaminando anche i particolari più minuti (la nomenclatura è un continuo giuoco ammiccante), ma lasciandone travedere le sporgenze, le ammacature.

Di queste, una in particolare emerge con insistenza programmatica lungo tutta la superficie del testo, imponendo, al di sopra di quello letterale e di quello biografico, un livello ulteriore di significato, quello parodistico: il controcanto manzoniano. I *Promessi sposi* zampillano sulla pagina come la chiara ossessione che il romanzo costituiva per Gadda. I riferimenti vanno dall'allusione ambigua alla citazione, eventualmente adattata ai luoghi della vicenda: «Talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di sulle mura di Pastrufazio....»<sup>2</sup>, dove l'oggetto del discorso è la montagna del Serruchón, equivalente spagnolo, naturalmente, del Resegone. Persino il primo uomo del Manzoni, il filatore Renzo, fa una propria comparsa, dopo esser stato ribattezzato per la seconda volta: «certo Filarenzo Calzamaglia o, come dicevan tutti, Enzo, sfuggito di mano della sua giusta giustizia; che gli aveva messo i manichini ai polsi durante certi tumulti di San Juan»<sup>3</sup>, in cui sono evidenti sia i rimandi lessicali all'episodio dell'arresto di Renzo, sia quelli relativi alla sua professione.

All'identificazione e all'analisi delle riprese manzoniane nella *Cognizione*, del resto, hanno dedicato importanti sforzi già Raffaello Palumbo Mosca<sup>4</sup> e, in particolare, Aldo Pecoraro<sup>5</sup>, il quale mette a punto, del romanzo, un vero e proprio «alfabeto allusivo»<sup>6</sup>, esteso lungo una

<sup>1</sup> C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani* (1986), vol. II, Torino, Einaudi, 1993, p. 757.

<sup>2</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore* (1970), Torino, Einaudi, 1987, p. 429. Pastrufazio equivale, nella corrispondenza col reale, a Milano.

<sup>3</sup> Ivi, p. 103.

<sup>4</sup> R. PALUMBO MOSCA, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, vol. III, Roma, Inschibboleth, 2020.

<sup>5</sup> A. PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore*, Pisa, ETS, 1996.

<sup>6</sup> Ivi, p. 11.

molteplicità di livelli linguistici e narrativi. Il presente lavoro, d'altra parte, vorrà invece insistere sulla significatività che scaturisce dall'atto di connotare in una direzione fortemente manzoniana un'opera come la *Cognizione*, al tempo stesso testimonianza ed elaborazione del retaggio personale del proprio autore. Si tenterà di dar conto, in special modo, dell'interferenza fra la figura paterna e quella di Manzoni, operante in Gadda e già intuita, ad esempio, da Rusconi<sup>7</sup>; interferenza da contestualizzare all'interno dell'arco dell'opera gaddiana<sup>8</sup>, sino al dichiarato punto focale rappresentato dalla *Cognizione*, e fra le maglie del suo apparato gnoseologico-letterario.

Il rapporto fra il Gaddus e don Lisander è innanzitutto una questione di sangue, che risale a secoli addietro; addirittura a prima della nascita di entrambi, in quello stesso Seicento cui appartiene il dilavato manoscritto, se è vera la notizia per la quale i Gadda discenderebbero dal canonico Giuseppe Ripamonti, che fu cronista della peste di Milano e fonte privilegiata per i *Promessi sposi*<sup>9</sup>. Ma è soprattutto una sorta di determinismo ambientale a legare Gadda al proprio sostrato lombardo, come se la nascita specificasse un destino al quale non è possibile sottrarsi: «ci sentiamo radicati alla ceppaia, santamente avvinti alla madre comune, la città, la gente, la casata, la patria»<sup>10</sup>. Che l'incontro dovesse avvenire, dunque, è un fatto già predisposto dalla storia e dai luoghi, ed è proprio nell'attenzione e nell'accuratezza della topografia che esso si concretizza ad un livello, diremmo così, superficiale. Considerata l'importanza che Gadda riservava alla rappresentazione del proprio ambiente quale atto conoscitivo (si ricordi, a titolo d'esempio, l'ironia con la quale punge, nella *Cognizione* e non solo, le grossolanità di Carducci<sup>11</sup>), l'elezione del Manzoni ad autore prediletto non può sorprendere.

Nonostante ciò, si tratta di una corrispondenza, questa, tutta giocata all'interno di una dialettica assolutamente non pacificata, che passa dallo sberleffo all'adulazione, dalla citazione all'insofferenza. Occorre rilevare, innanzitutto, il disprezzo riservato da Gadda nei confronti del Manzoni lirico. La discordanza è inizialmente un fatto stilistico, che si appunta in particolare sull'utilizzo della cosiddetta monolingua, nonché sull'artefatta letterarietà di un testo punteggiato di stilemi di ardua verosimiglianza come il *Cinque Maggio*<sup>12</sup>. Proprio in quest'ambito il dissenso si fa anche ideologico, andando a colpire, attraverso la figura di Napoleone, quella, ben più attuale, di Mussolini.

Per quanto riguarda la prosa, vale a dire quella dei *Promessi sposi*, l'adesione è certamente piena da un punto di vista esclusivamente stilistico, ma rivelerebbe le proprie screziature non appena compissimo l'azzardo di immergerci nella psicologia dell'autore. Gadda rilegge il romanzo per tutta la vita, lo consuma fino alla vecchiaia e, proprio come avviene nella pagina scritta della *Cognizione*, ne proietta le caratterizzazioni sullo spazio fisico circostante. È in queste

<sup>7</sup> Cfr. F. RUSCONI, *Per una intertestualità manzoniana nella Cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda*, in «Revista Italiano UERJ», 6, 2015, pp. 16-17.

<sup>8</sup> Se è vero, con Pecoraro, che «Gadda, anche più di altri, è autore di un unico libro. Ecco la chiave per la comprensione dei diversi testi gaddiani. Il lettore non può limitarsi a leggere le pagine per contiguità ma deve annodare i fili del messaggio sparsi nelle varie opere» (A. PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore*, cit., p. 9).

<sup>9</sup> Cfr. A. ANDREINI, *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988, p. 18.

<sup>10</sup> C.E. GADDA, *La cenere delle battaglie* (1951), in ID., *I racconti*, Milano, Garzanti, 1972, p. 292.

<sup>11</sup> Cfr. ID., *La cognizione del dolore*, cit., pp. 176, 400 e 413.

<sup>12</sup> Cfr. A. ANDREINI, *Studi e testi gaddiani*, cit., pp. 29-34.

sedi che, attraverso la moralizzazione di un paesaggio, quello manzoniano, già moralizzato dalla mano del maestro, trapela l'inquietudine:

E il grigio e nero monte si spiccava su, feroce, come agugiata schiena d'un sauro, dalle specchiere serene dei laghi, di sopra agli sbrani della nebbia. «Talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte ... ». Ero, ero di fronte. E il totem orografico della manzoneria lombarda mi pareva levarsi, gastigo ingente, da un fallimentare am mucchio di bozzoli; emerso dal vapore delle filande, di tutte le bacinelle di Brianza: o dell'Adda o del Brembo<sup>13</sup>.

I gioghi del Resegone non rappresentano più la vista familiare e salvifica che si contrappone, per lo spaesato Renzo, alla "macchina" blasfema del duomo di Milano<sup>14</sup>; essi incombono, invece, terribili sopra le miserie delle occupazioni contadine e dei progetti paterni andati in fumo (i bozzoli dei bachi da seta). «L'idillio si è avvelenato»<sup>15</sup>, sentenzia Alba Andreini: i drammi di un'infanzia difficile, perversa dalla rigidità dei costumi, la successiva perdita dell'amato fratello minore Enrico, vittima di un incidente occorso durante la Prima guerra mondiale, hanno cancellato la dolcezza dei luoghi. Il Gadda si sente oltraggiato dalla vita stessa. Egli è tragicamente separato dagli uomini («Ero solo: con misere vesti»<sup>16</sup>), e li osserva, come il Gonzalo della *Cognizione*, con un misto di commiserazione e disprezzo altezzoso.

Quello che interessa notare, tuttavia, è come, per ogni circostanza di elaborazione (o, se si vuole, di cognizione) del dolore, il morbo del Manzoni sia immancabilmente innervato nella rappresentazione, e quindi inscindibile da essa. Il dolore, per Gadda, prima di esser fatto esistenziale e gnoseologico, è radicato innanzitutto nel proprio contesto familiare, ed è quasi come se da questo non possa mancare l'ombra inquietante dell'autore prediletto. Egli è, in sostanza, padre letterario e culturale, modello ineludibile e quindi sofferto, incumbente e minaccioso proprio quanto il suo Resegone. Manzoni è un'ossessione ancipite: come ogni modello letterario. La sua preminenza ideologica nella poetica gaddiana va di pari passo con la necessità terribile del confronto che impone.

È fondamentale, allora, capire prima di tutto quali conseguenze effettive don Lisander abbia avuto all'interno della vicenda letteraria di Gadda, vale a dire in che senso egli possa esserne considerato autentico padre intellettuale. Il primo passaggio decisivo in tal direzione è rappresentato dall'*Apologia manzoniana*, un breve scritto dapprima accorpato, nel 1924, al *Racconto italiano di ignoto del novecento*, per poi essere estrapolato e pubblicato autonomamente sulla rivista «Solaria», nel 1927. Esso contiene già, in nuce, le componenti chiave che andranno a strutturare i romanzi maggiori. Pensata per rilanciare l'interesse nei confronti di Manzoni, l'*Apologia* in realtà dismette presto gli strumenti della critica letteraria per far luogo ad un esercizio di stile che tende alla prosa d'arte, e che realizza così «un racconto di secondo grado che è insieme esegesi, autoesegesi e progetto, sintesi magistrale di molti, se non tutti, i punti-chiave»<sup>17</sup>. Temi e situazioni dei *Promessi sposi* sono riarrangiati in una concatenazione di immagini fronte ed eterogeneamente giustapposte. Quel barocco, quell'«emulsione seicentesco-

<sup>13</sup> C.E. GADDA, *Dalle specchiere dei laghi* (1941), in *Le meraviglie d'Italia. Gli anni*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 19-20.

<sup>14</sup> Cfr. S.S. NIGRO, *La tabacchiera di don Lisander* (1996), Torino, Einaudi, 2012, pp. 64-65.

<sup>15</sup> A. ANDREINI, *Studi e testi gaddiani*, cit., p. 23.

<sup>16</sup> C.E. GADDA, *Dalle specchiere dei laghi*, in *Le meraviglie d'Italia. Gli anni*, cit., p. 21.

<sup>17</sup> R. PALUMBO MOSCA, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, cit., p. 92.

lombarda»<sup>18</sup> che nell'*Urtext* informa la prosa dell'Anonimo e fa capolino indimenticata anche in quella di Manzoni, è riscoperta da Gadda attraverso l'inedita mediazione immaginifica della pittura di Caravaggio: «Michelangiolo Amorigi veste da bravi i compagni di gioco. [...] Il Signore comandò che Matteo e lasciasse i dadi ed il soldo del mondo (e) lo seguisse e il Caravaggio vide il Signore e Matteo e poi dipinse giovinastri dalle turgide labbra, cocchieri e sgherri e fervidi garzoni. Meglio girare alla larga»<sup>19</sup>.

Dal barocco pittorico a quello insinuato nelle pieghe dei *Promessi sposi*, passando per l'esperienza scapigliata prima di giungere finalmente alla pagina gaddiana. Quel Manzoni segreto, sotterraneo, offuscato da quasi un secolo di normatività linguistica; quel Manzoni espressivo e vernacolare che, nel cap. XXXVII, durante il ritorno di Renzo al proprio paese, nei pantani di un fortunale che insozza le vesti e purifica l'anima, decide di insozzare anche la lingua, tutta ravvivata da dialettalismi fiorentini<sup>20</sup>. Questo Manzoni offre il destro a Gadda per l'elaborazione di una lingua vorace di realtà, una maccheronea che affermi precisa la verità concreta della vita<sup>21</sup>. Il debito nei confronti della Scapigliatura è espresso chiaramente nella persona di Carlo Dossi, meritevole di aver inserito, nella prosa letteraria, «fra le più care giuggiole di una toscanità immaginata, sognata, e non raggiunta, alcuni momenti tra i più felicemente espressivi dei dialetti (piemontese e lombardo)»<sup>22</sup>. Nel rifiuto del monolinguisimo, di cui si è detto, nell'abbracciare una tradizione manzoniana secondaria, Gadda forgia la propria formula. E la scelta, in seguito, si farà necessità mimetica, e gnoseologica: «talché il grido-parola d'ordine "barocco è il G.!" potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto "barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine"»<sup>23</sup>. L'*Apologia* è dunque il primo terreno di confronto con la lingua e i modi del maestro; per il quale cede già, a quest'altezza, qualsiasi riserva di pudicizia nei confronti dell'*auctoritas* testuale: la pagina è piegata, di volta in volta, alle proprie esigenze espressive.

Si tratta di un'adesione che poggia anche, è vero, su di un fraintendimento, messo in evidenza da Giuseppe Nava<sup>24</sup>: che il grottesco perseguito nell'*Apologia* sia di natura affine all'ironia manzoniana. Non è una tesi sostenibile. In Manzoni, l'uso ironico ha basi sostanzialmente religiose: si appella ad una fiducia, ancora possibile nell'Ottocento, per la quale esiste una distinzione ben definita fra il bene e il male, ed un principio di coerenza al quale accordare il proprio agire. Il grottesco gaddiano, invece, prende le mosse a partire da premesse ontologiche ed ermeneutiche diametralmente opposte. Esso è riflesso accurato di una visione del mondo tipica del proprio tempo; vale a dire di un mondo frammentario e magmatico, una «frenetica differenziazione»<sup>25</sup> di oggetti e sistemi, un "pasticciaccio" all'interno del quale si sfaldano le tradizionali categorie morali. Da un punto di vista strettamente stilistico (e qui meglio si comprende la precisazione sul barocco, di cui sopra), il grottesco in Gadda, quindi, presupporrà l'accostamento

<sup>18</sup> G. CONTINI, *Premessa su Gadda manzonista*, in «L'approdo letterario», nuova serie, XIX, 1973, p. 52.

<sup>19</sup> C.E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1924), a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1983, pp. 207-208.

<sup>20</sup> Cfr. *Note*, in A. MANZONI, *I promessi sposi* (1840), a cura di F. de Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, saggio linguistico di N. De Blasi, Milano, Rizzoli, 2014, p. 1073.

<sup>21</sup> Cfr. R. PALUMBO MOSCA, *L'ombra di Don Alessandro. Manzoni nel Novecento*, cit., pp. 96-99.

<sup>22</sup> C.E. GADDA, *La Scapigliatura milanese*, in «L'illustrazione italiana», 1949, p. 117.

<sup>23</sup> ID., *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in *La cognizione del dolore*, cit., pp. 481-482.

<sup>24</sup> Cfr. G. NAVA, *C. E. Gadda lettore di Manzoni*, in «Belfagor», XX, 3, 1965, p. 343.

<sup>25</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese* (1928), a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, p. 29.



sistematico di materiali eterogenei, sia nell'ambito della veste linguistica che in quello dei toni e dei contenuti: nell'*Apologia*, come nella *Cognizione*, si passa da latinismi ed arcaismi a dialettalismi o neoformazioni di varia origine, dal tragico al comico nello spazio di una pagina, talvolta di un rigo. Il personaggio di Gonzalo è un capolavoro di opposizioni: in lui divergenti e contrapposti registri stilistici si avvicendano senza alcuna soluzione di continuità, o causalità apparente. Così delineato, il guazzabuglio linguistico della prosa gaddiana ricorda quasi quello arboreo che infesta la vigna di Renzo nel cap. XXXIII dei *Promessi sposi*. Sebbene a livelli diversi, il contenuto metaforizzato è il medesimo: la legge imperante del caos.

L'apporto conoscitivo ed interpretativo proprio del grottesco, e in senso lato della lingua gaddiana, si comprende meglio nell'ambito di quel concetto fondamentale che l'autore definisce "euresi". Siamo al cuore della poetica di Gadda, della sua impalcatura filosofico-letteraria. Euresi è l'atto di scrittura, eminentemente mimetica, che ordina il mondo. Se quest'ultimo è, nei termini di Bologna, «Relazione, Organismo-macchina cosmica e memoriale, genealogia interminata di rapporti, concatenazioni, combinatorie complesse»<sup>26</sup>, allora la soluzione linguistica deve porsi nei termini di un'«ermeneutica a soluzioni multiple»<sup>27</sup>, di una decifrazione interminata e deformante che tenga ferma la natura aggrovigliata del sistema, senza risolverla in un facile schematismo. Di qui la necessità di cassare dalla pagina soggetto e oggetto, necessità di cui si fa portavoce il Gonzalo della *Cognizione*, nella sua invettiva contro i pronomi («l'io, l'io!.... Il più lurido di tutti i pronomi!.... [...] Il solo fatto che noi seguiamo a proclamare.... io, tu [...] denuncia la bassezza della comune dialettica.... e ne certifica della nostra impotenza a predicar nulla di nulla»<sup>28</sup>), rei di immettere nel discorso delimitazioni di certezza, laddove questa è costitutivamente impossibile. In accordo con quello che si rivela essere, nei fatti, una sorta di strutturalismo ontologico, il soggetto deve essere considerato parte del sistema relazionale, e in esso insieme determinante e determinato: all'osservatore unico occorre sostituire un punto di vista destrutturato e plurale.

Ora, in quanto tensione continua ad ordinare la realtà, l'euresi è, prima di tutto, un atto dal contenuto etico. Ed è qui che viene alla luce la chiave di volta del manzonismo di Gadda. Il congiungimento degli intenti è possibile innanzitutto dal momento che la volontà di spiegarsi la maniera delle cose, e rappresentarne il disordine, è anche il proposito esplicito del Manzoni, espresso nell'*Introduzione ai Promessi sposi*: «e ci siam messi a frugare nelle memorie di quel tempo, per chiarirci se veramente il mondo andasse allora a quel modo»<sup>29</sup>; e ancora, nella riformulazione che fornisce Ermes Visconti in una lettera del 1821 a Victor Cousin, dove informa che l'amico aveva iniziato a rappresentare, nel proprio romanzo, «i Milanesi del 1630, le passioni, l'anarchia, il disordine, le follie, il ridicolo, di quel tempo»<sup>30</sup>. Non è privo di interesse che gli aspetti citati da don Lisander, e dunque considerati preminenti nella propria indagine, siano tutti riconducibili ad un quadro generale di scompiglio, di cui la scrittura si fa indagatrice.

<sup>26</sup> C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, cit., vol. II, p. 751.

<sup>27</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 187.

<sup>28</sup> ID., *La cognizione del dolore*, cit., pp. 175 e 178.

<sup>29</sup> A. MANZONI, *Introduzione*, in *I promessi sposi*, cit., pp. 83-84.

<sup>30</sup> Cfr. M. VISCARDI, *Scheda dell'opera*, in A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 48.

Il punto di partenza di Gadda è allora inequivocabilmente manzoniano: si riassume in particolare in quel celebre assunto dell'autore prediletto, per il quale «il vero solo è bello»<sup>31</sup>. La risoluzione della questione, che per il cattolico Manzoni rappresentava un cruccio estetico e soprattutto ideologico, al suo erede, disinteressato alle implicature di ordine religioso, pare più semplice, anzi necessaria. Essa si riduce all'identità rigorosa di letteratura e morale: «Quando scriverò la Poetica, dovrò, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi dal leggere l'Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell'Etica»<sup>32</sup>. Per entrambi, dunque, creare equivale, in un modo o nell'altro, a dipanare il disordine, a cercare il vero, a farsi insomma morali (e non moralisti).

Per il Gadda offeso dalla vita, tuttavia, il problema dell'essenza del vero, e di dove trovarlo, non è certamente di facile risoluzione. L'inerzia e l'equivalenza di tutte le cose impediscono appigli certi al pensiero, il caos getta fumo negli occhi. È allora la scrittura a farsi scandaglio di ordine gnoseologico: ad essa il compito di ritrovare nella rete smagliata della combinatoria infinita un "qualcosa" che permanga identico all'inesauribile farsi e disfarsi. È chiaro che si tratta, per statuto, di un'attività di carattere anzitutto creativo («anche a costo di crearlo, di inventarlo, questo qualcosa»<sup>33</sup>, aggiunge Gadda), che tende a forzare la cosalità degli oggetti, la loro ruvida concretezza, all'interno dello spazio interpretabile (e quindi passibile di euresi) del testo. L'operazione di ordinare corrisponde allora a quella di stipare quanto più possibile del mondo non scritto, per usare la terminologia di Calvino, all'interno dello spazio angusto della pagina scritta. Si tratta di una transcodificazione di ordine morale. L'intento, lo si capisce bene, finisce poi per configurarsi come enciclopedico; ed in ciò non troppo distante dall'originario progetto del *Fermo e Lucia*, in cui lo strumento della digressione sterniana si faceva mezzo cumulativo ed espansivo, tentazione totalizzante<sup>34</sup>. Quello stile digressivo, che Manzoni avrebbe attenuato nel passaggio ai *Promessi sposi*, si presenta ora a Gadda nel suo formidabile statuto conoscitivo; nelle sue opere rivive la lezione del *Fermo*.

Le ricadute sono chiare nelle pagine dei romanzi, in particolare in quelle della *Cognizione del dolore*, dove trovano espressione e compimento tutte le riflessioni teoriche degli anni precedenti, nonché l'elaborazione del rapporto con Manzoni, di cui l'opera, sebbene incompiuta, costituisce il frutto più maturo e più amaro. Le fondamenta del libro paiono già essere gettate nelle prime pagine del *Racconto italiano*, allorché Gadda dichiara di voler realizzare «una *continuazione e dilatazione* del concetto morale Manzoniano»<sup>35</sup>. Laddove l'ipotesto dei *Promessi sposi* era, semplificando brutalmente, vicenda di anime deboli miseramente trascinate e corrotte dalla Storia, e di anime forti che vi resistono («Alte anime vivono fra quella grigia plebe e quei

<sup>31</sup> A. MANZONI, *Del romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1845), in *Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, diretta da G. Vigorelli, vol. XIV, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2000, p. 12.

<sup>32</sup> C.E. GADDA, *Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *I viaggi e la morte* (1958), Milano, Garzanti, 1977, p. 24.

<sup>33</sup> ID., *Meditazione milanese*, cit., p. 251.

<sup>34</sup> Cfr. C. BOLOGNA, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda* (1998), in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/influences/bolognfilo.php>, consultato il 10 dicembre 2023.

<sup>35</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, cit., p. 8.

mali...»<sup>36</sup>), la *Cognizione, sequel* ideale, è invece «la tragedia di una persona forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale»<sup>37</sup>.

Abbiamo già detto del carattere autobiografico della rappresentazione; Gadda ne iniziò la stesura a seguito della morte della madre, avvenuta nel 1936, e alla conseguente (e sospirata) vendita della villa di Longone. L'occorrenza non è casuale: centro nevralgico della *Cognizione* è proprio il rapporto fra Gonzalo (il cui nome parrebbe derivare dal manzoniano governatore di Milano), trasparente maschera di Gadda, e l'anziana madre. Dei due è seguito il drammatico percorso di elaborazione dei rispettivi dolori, il primo profondamente esistenziale e metafisico, il secondo volto alla propria determinazione nella collettività; entrambi ripiegati sulla dimensione dell'interiorità e su un passato irrecuperabile. In una cornice caratterizzata da una drastica riduzione delle forme narrative evidenti, e di conseguenza del grado di letterarietà, a favore della digressione serpentina, apparentemente irrilevante, e del monologo interiore; in accordo con i dettami di una poetica che rifiuta sia il convenzionale letterario, gratuito, sia la finitezza della rappresentazione<sup>38</sup>. Il rapporto conflittuale fra madre e figlio raggiunge la propria acme con l'aggressione ai danni dell'anziana, incidente di cui non è chiaro se Gonzalo sia l'esecutore o il mandante.

La complessa psicologia del protagonista si addossa, per certi aspetti, un portato simbolico, e permette di aprire una breccia su quella del suo autore. Gonzalo è, sostanzialmente, personaggio della negazione:

Lo hidalgo, forse, era a negare sé stesso: rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità. Tutto andava esaurito dalla rapina del dolore. Lo scherno solo dei disegni e delle parvenze era salvo, quasi maschera tragica sulla metope del teatro. [...] Egli allora si riscosse; come a rompere, bruscamente, lo stanco, l'inutile ordito degli atti: quasi che una rancura segreta gli vietasse di conoscere la tenerezza più vera di tutte le cose, il materno soccorso. Si separò dalla mamma. La gratitudine appassionata di cui germina ogni coscienza pareva spegnersi in lui. Anche questo, forse, bisognava negare? andare soli verso la notte?<sup>39</sup>

La vita non si offre, al limpido alter ego gaddiano, se non per negazione. E solo per negazione gli è concesso definirsi. La sua condizione è totalizzante; il suo dolore (quell'unica cosa che davvero possa dirsi sua) è metafisico. Estraneo, quasi bestiale, nei confronti del consorzio umano, da cui lo separa un disprezzo radicato ed aristocratico, di un'aristocrazia dello spirito. Ne è correlativo la germinazione onomastica di Giuseppi e Giuseppine: una turba graveolente e anonima, battezzata all'unisono «nel nome del marito di Maria Vergine»<sup>40</sup>. Della separazione è insieme causa e conseguenza un'insormontabile incomunicabilità. Tutta la conversazione col medico, che occupa la maggior quota della Parte Prima, è un continuo andirivieni di fraintendimenti, fra i suoi tentativi, goffi e a tratti deliranti, di raccogliere comprensione, e le risposte condiscendenti e terra terra del proprio interlocutore, impossibilitato ad afferrare la portata e

<sup>36</sup> ID., *Apologia manzoniana*, in *Racconto italiano di ignoto del novecento*, cit., p. 205.

<sup>37</sup> ID., *Racconto italiano di ignoto del novecento*, cit., p. 8.

<sup>38</sup> Cfr. E. MANZOTTI, *Introduzione*, in *La cognizione del dolore*, cit., pp. XXIII-XXVI.

<sup>39</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 355-356.

<sup>40</sup> Ivi, p. 226.

le implicazioni dei gesti cui assiste.<sup>41</sup> Anche il puro amore filiale, che egli pur prova, è corrotto dal dolore portatogli dalla vita, e il dolore abbrutisce e uccide, «poiché ogni oltraggio è morte»<sup>42</sup>. La negazione di Gonzalo, non è arduo avvedersene, è anche quella di Gadda, la quale si riflette, programmaticamente, nella negazione dei meccanismi letterari dell'opera: il maggiore romanzo del Novecento è un antiromanzo.

L'*iter* riflessivo del protagonista permette di interpretarne la vicenda, secondo Manzotti, nella chiave di un atipico *Bildungsroman*, un'educazione al dolore ed alla mancanza di cui è ben ravvisabile la progressione<sup>43</sup>. Dei due modelli romanzeschi conviventi nei *Promessi sposi*, il *novel* di Renzo e il *romance* di Lucia, Gadda pare operare un'ambigua sintesi: dal primo attinge, appunto, il modello del romanzo di formazione (ma sarebbe forse più opportuno parlare di deformazione), dal secondo, invece, la dimensione esclusivamente interiore della vicenda, di cui i tribolamenti dell'anima costituiscono il *focus*.

Lo scarno avanzarsi narrativo e meditativo è collocato, quasi sempre, nello spazio breve della terrazza, il «luogo deputato della vita dimidiata»<sup>44</sup>, ma anche il luogo dove si condensano i momenti apicali della vicenda spirituale di madre e figlio, rivelati talvolta da inavvertite epifanie. È «dalla terrazza di sua vita»<sup>45</sup> che, ad esempio, la madre sogna di far parte, di nuovo, della sera e del mondo. Ed è sempre sulla terrazza che Gonzalo perviene alla compiuta cognizione del dolore, in un passaggio di tremenda intensità:

Il figlio guardava, guardava, come per sempre. Di certo anche, ascoltava.

Per intervalli sospesi al di là di ogni clausola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quandoché vi migravano luci ed ombre. E, sommerso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo<sup>46</sup>.

Un cuculo di pascoliana ascendenza<sup>47</sup> si fa nunzio della raggiunta consapevolezza, che corre sul filo delle metafore naturali e attraverso la mediazione maieutica, come anticipato, della terrazza.

La scissione, il «disperato singhiozzo», lo si è già detto, son quelli di Gadda. Il cui carattere nevrotico si manifesta, con sicura intenzionalità, nell'assillante coazione a ripetere che costella tutto il romanzo. Certe espressioni ne richiamano puntualmente altre, con infallibilità terminologica, e con un portato di senso che è proprio del narratore, e dunque di Gonzalo: il peone della villa, disumanizzato, si aggira ogni volta rumorosamente «zoccolando», e con le brache pericolanti; del mandorlo si ricorda sempre, rabbiosamente, di come nottetempo sia stato celatamente bacchiato dallo stesso peone. L'ossessione narrativa contribuisce a moltiplicare il significato convenuto; fissa un appuntamento testuale con il lettore, che riconosce un codice reiterato, quindi noto, e ne prende parte. In altri casi la ripetizione concede uno spaccato sui drammi

<sup>41</sup> Non priva di interesse, a proposito, la costruzione strutturalmente manzoniana del personaggio del medico Higueroá, per la quale cfr. A. PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore*, cit., pp. 119-126.

<sup>42</sup> Ivi, p. 79.

<sup>43</sup> Cfr. E. MANZOTTI, *Introduzione*, in C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. VIII-IX.

<sup>44</sup> Ivi, p. XX.

<sup>45</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 284.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 421-423.

<sup>47</sup> Cfr. E. MANZOTTI, *Note*, in C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 421-423.

familiari del Gadda. È il caso delle pere butirro, la varietà coltivata dal padre nella villa di Longone, e da lui odiata. Le butirro, oltre a dare il nome alla famiglia del protagonista (i Pirobutirro), ricorrono continuamente accompagnate da precisi stilemi: la durezza del frutto e l'intervento di San Carlo, cioè dei giorni di maturazione: «le pere butirro, a spalliera, erano più dure di certo del più duro sasso del Serruchón. Ma San Carlo avrebbe rimediato a ogni cosa»<sup>48</sup>. L'ossessività è il ritratto di un passato irrisolto.

Il risentimento gaddiano nei confronti delle colture paterne, tra l'altro, trova un'ulteriore ed interessante valvola di sfogo: all'inizio della seconda sezione della *Cognizione*, Manzoni viene chiamato in causa, nei panni inusuali dell'agronomo, in quanto responsabile della diffusione in Italia delle robinie, piante «senza nobiltà di carne»<sup>49</sup>. Anche Gianfranco Contini ricorda l'episodio, e ne fornisce un giudizio netto: «nell'odio amore per le cui ondulazioni prealpine [della Brianza ndr.] aveva una parte condensatamente simbolica il profluvio delle robinie, da lui ricondotto – ed era questa l'acme delle sue riserve – alla predicazione di Manzoni»<sup>50</sup>. Agli alberi paterni si sovrappongono e si sostituiscono gli alberi del padre letterario, parimenti detestati. Le due figure slittano l'una nell'altra ed entrano in corto circuito; l'ombra manzoniana rinnova l'inconscia tensione ad invadere gli spazi privati del dramma familiare, proprio nel romanzo che ne rappresenta il resoconto.

Di un'infanzia angosciosa il testo conserva infatti non poche tracce: lo stesso Gonzalo, tentando di spiegare sé a sé stesso, parla di «una infanzia malata»<sup>51</sup>, corrotta da una sensibilità eccessiva e mostruosa. Si ricordino, a proposito, le allusioni al freddo patito a scuola ed alla negligenza paterna. Ma in altri passi si entra nel dettaglio della rigida educazione:

Il Marchese padre, amorosamente, ogni mattino, gli preparava lui stesso la refezione [...]. E il bottigliolo dell'acqua e vino. Col turacciolo. Guai se il bimbo avesse smarrito il turacciolo. Ore di angoscia, in certi giorni tristi, per il recupero del turacciolo: sullo smarrito sughero severità sibilante della maestra, che entrava allora con sopraccigli sollevati, in uno stato di tensione sadica, bavando internamente. La pedagogia di Pastrufazio non ammetteva repliche. Le implorazioni del bimbo riuscirono vane<sup>52</sup>.

Carlo Emilio Gadda è un uomo lacerato, che porta ancora sanguinanti le cicatrici dei traumi patiti; e la *Cognizione del dolore* è interpretabile, in questo senso, come il suo maggiore tentativo di recupero memoriale del passato. Il libro aspira, sin dalle soglie del titolo, ad attraversare il dolore e ad addomesticarlo: è, sostanzialmente, una catarsi, che durerà tutta la vita.

E poi c'è Alessandro Manzoni. Il quale, attraverso una pervasiva “vischiosità” (per giunta svincolata da giustificazioni tematiche)<sup>53</sup>, è lì per l'intera durata dell'elaborazione. E probabilmente, più che catalizzatore di quest'ultima, l'autore prediletto è parte del trauma, della famiglia, del dolore. Il suo volto si staglia terribile come quello del padre, o dei maestri di scuola: in fondo, lo si è detto, è padre anch'egli. La parodia che Gadda allestisce nei suoi confronti non deve esser letta necessariamente in termini ironici. Piuttosto, seguendo l'etimologia del termine

<sup>48</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 421.

<sup>49</sup> Ivi, p. 112.

<sup>50</sup> G. CONTINI, *Premessa su Gadda manzonista*, cit., p. 51.

<sup>51</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 432.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 424-425.

<sup>53</sup> Cfr. A. PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore*, cit., pp. 123-126 e p. 134.

stesso, essa rappresenta un controcanto, una lettura dell'ipotesto che scorre parallela, ma non per questo neutra, fra gli interstizi del testo. D'altronde, ogni parodia è, di necessità, un'interpretazione: non può essere *divertissement* disinteressato, giacché il fatto stesso che l'operazione sia stata compiuta ci dice qualcosa, se non dell'opera, perlomeno dell'autore. Seguendo la classificazione di Giannetto, la parodia di Gadda pare rientrare nel sottotipo della demitizzazione, la quale, pur scaturita da ammirazione, prevede un intento dissacratorio nei confronti dell'inviolabilità di un autore, dunque il suo scoronamento. Ciò soddisfa i parametri ermeneutici finora utilizzati, soprattutto qualora il destinatario sia «lo stesso parodista, che vuole con il suo gesto affrancarsi da una suggestione troppo vincolante»<sup>54</sup>. È il caso di Gadda, e l'intenzione è portata avanti in diversi modi. Nella *Cognizione*, infatti, le citazioni irrisorie e corrosive si accompagnano ad altre di semplice ripresa, utili a raddoppiare il fondo della caratterizzazione dei personaggi, o ad istituire un dialogo polifonico con l'antecedente.

Fra le prime, la già ricordata variazione del manzoniano «Tàlché...», dove il grottesco nasce dalla semplice giustapposizione della ripresa alta con il contesto formalmente basso. In altri casi, invece, ad essere irrisa è la sottotraccia linguistica vernacolare dei *Promessi sposi*: «La lavandaia Peppa arrivò dunque a poter egutturare, con dei glu glu manzoniani da tacchino femmina»<sup>55</sup>. È la stessa lingua, come abbiamo visto, cui Gadda si riallaccia per rifinire la propria: la parodia è ambivalente quanto il rapporto con il parodiato. Per il secondo tipo di citazioni avremo invece, come detto, un raddoppiamento semantico, privo di carica ironica. In una delle ultime scene dell'opera, ad esempio, il silenzio che accoglie i due cugini penetrati in casa dei Pirobutirro, durante la notte, ricorda da vicino le movenze di quell'altra spedizione notturna, compiuta dai bravi di don Rodrigo per rapire Lucia. L'iterazione dei «Nessuno», man mano che la ricerca riesce infruttuosa, certifica la parentela<sup>56</sup>.

*La cognizione del dolore* rappresenta allora, dei *Promessi sposi* (e del *Fermo*), la maggiore ripresa, e la maggiore liquidazione. Essa porta avanti, insieme col progetto morale manzoniano, anche il seme del suo programmatico superamento, nell'atto stesso della parodia. Ma la questione è innanzitutto personale: per Gadda, occorre dissipare il fantasma dell'amatissimo don Lisander, dalle parole e dai paesaggi di Brianza. Ci provò per tutta la vita. Nel romanzo, la maschera di Gonzalo partecipa, con l'evidenza degli atti, all'oltraggio della memoria paterna:

Staccò dalle pareti un quadro, un ritratto, (come usò anche in un altro accesso, dopo anni), lo appiastò al suolo. La lastra di vetro si spaccò. Dopo di che vi montò sopra: calpestandolo come pigiasse l'uva in un tino, ridusse il vetro in frantumi. I talloni disegnarono come dei baffi al ritratto, due spaventose ecchimosi del ritratto<sup>57</sup>.

Il vituperio del ritratto del padre (quello genetico o quello culturale, o entrambi) condensa così le intime inclinazioni del Gadda, la sua volontà di pacificazione. La scena, allora, non si rivelerà esser altro che un'acuta *mise en abyme* del romanzo tutto. Il gesto di Gonzalo si rispecchia in quello più ampio del proprio autore: calpestare il quadro equivale, metaforicamente, a calpestare il Manzoni, a parodiarlo, a scrivere, in altre parole, *La cognizione del dolore*.

<sup>54</sup> N. GIANNETTO, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere italiane», XXIX, 4, 1977, p. 469.

<sup>55</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 393.

<sup>56</sup> Cfr. *ivi*, pp. 453-461, e cfr. A. MANZONI, *I promessi sposi*, cit., p. 287.

<sup>57</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 374-375.



ABSTRACT

*The essay explores the conflicting nature of the relationship that linked Alessandro Manzoni and Carlo Emilio Gadda's works, especially in *La cognizione del dolore*. It highlights how Manzoni's figure can be interpreted as that of a literary father of sorts, focusing on how this is reflected in the theoretical framework of Gadda's masterpiece.*

KEYWORDS

*Alessandro Manzoni; Carlo Emilio Gadda; I promessi sposi; La cognizione del dolore; rewriting.*

BIO-BIBLIOGRAPHY

*Mario Maresca is currently studying Modern Philology at the Università di Napoli Federico II. He graduated in Comparative Literature at the same university, with a thesis entitled *Where there is myth there is no peace. The "world after" in Eliot, Camus, Pavese*. His interests are mainly focused on the novel of the 19th and 20th centuries, and on the theoretical problem of comparison between literary works.*





ALBERTO MORAVIA E LE INFLUENZE GRAMSCIANE  
NELLA LETTURA CRITICA DE *I PROMESSI SPOSI*I. MORAVIA LETTORE DI *LETTERATURA E VITA NAZIONALE*

Accostare Moravia alla figura di Gramsci potrebbe sembrare un'operazione inusuale, ma di certo non del tutto nuova all'interno del panorama della critica letteraria. Già Limentani nel 1962 spiegava nel suo *Alberto Moravia tra esistenza e realtà* che il personaggio di Michele de *La ciociara* «ha in testa idee di chi Gramsci lo ha letto con passione»<sup>1</sup>, aggiungendo che anche gli articoli *Note sul Comunismo e l'Occidente* (1954) e *Le risposte a "nove domande sullo stalinismo"* (1956) nascono seguendo questa stessa scia. Queste prime osservazioni sono state in seguito ampliate da alcuni critici che hanno in parte indagato l'influenza gramsciana sulla stesura di *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* (1960)<sup>2</sup>, il noto saggio introduttivo steso per l'edizione Einaudi de *I promessi sposi*. Salinari in *Struttura ideologica dei Promessi sposi*, difendendo Manzoni dalle accuse mosse da alcuni autori, tra cui lo stesso Moravia, definisce la lettura da loro fatta come un «errore di giudizio [...] alimentato da Gramsci con le sue osservazioni sul "paternalismo" manzoniano nei confronti delle classi subalterne»<sup>3</sup>. Anche Suitner, Casini e Manica<sup>4</sup> ritornano sulla questione e confermano la vicinanza di Moravia al pensiero gramsciano.

Un elemento che attualmente è stato poco sottolineato e che dà conferma di questa ipotesi è che Moravia nel 1951 prende parte come relatore a un ciclo di convegni tenuti su Gramsci. Nel 1951 infatti, un anno dopo la pubblicazione di *Letteratura e vita nazionale*, vengono tenuti presso il Teatro delle Arti di Roma tre dibattiti: il primo di questi (*Carattere non nazionale popolare della letteratura italiana*) vede il 30 maggio 1951 la partecipazione dello stesso Moravia assieme a Natalino Sapegno e Carlo Levi<sup>5</sup>. Nel corso del dibattito Moravia oltre a

<sup>1</sup> A. LIMENTANI, *Alberto Moravia tra esistenza e realtà*, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. 114.

<sup>2</sup> Moravia in realtà avrebbe preferito pubblicarlo nell'aprile del 1960. Dal carteggio con Calvino emerge infatti che l'autore fosse intenzionato a darlo alle stampe già tra l'estate e l'autunno del 1959. Giulio Einaudi però nega il consenso come viene anche scritto nella lettera inviata a Moravia il 16 ottobre 1959 da Calvino: «Poiché sarà (oltre alle illustrazioni di Guttuso) l'unica novità del libro, è chiaro che dobbiamo tenerla come una sorpresa e non possiamo pubblicarlo prima, se no che spinta ci sarebbe a comprare il libro? Perciò Einaudi non ha consentito a pubblicarlo su «Nuovi argomenti» e ha fatto dire di no naturalmente anche a Vigorelli che lo voleva per «Successo» (I. CALVINO, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, p. 607).

<sup>3</sup> C. SALINARI, *Struttura ideologica dei Promessi Sposi*, in *Manzoni scrittore europeo. Atti del Congresso Internazionale di Studi Manzoniiani*, a cura di P. Borraro, Salerno, Jannone, 1976, p. 111.

<sup>4</sup> F. SUITNER, *Moravia critico e la sua idea del narrare*, in «Studi novecenteschi», XVI, 37, 1989, pp. 111-131. S. CASINI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 2019, pp. 5-62. R. MANICA, *Moravia e Manzoni*, in «Studium», 6, 2017, pp. 44-59.

<sup>5</sup> Accanto a questo primo dibattito vengono in seguito tenuti: *Gramsci e il folklore* con gli interventi di Ernesto de Martino, Vittorio Santoli e Paolo Toschi (2 giugno) e *Gramsci e il teatro*, con la partecipazione di Luciano Lucignani e Alfredo Zennaro (cfr. *Ciclo di dibattiti sull'opera di Gramsci*, in «L'Unità», 24 maggio 1951, p. 3;

domandarsi «quali debbono essere le qualità di un'opera d'arte che possa essere letta da tutti»<sup>6</sup>, aggiunge che Boccaccio, autore che tornerà nelle riflessioni degli anni successivi quando tratterà Manzoni<sup>7</sup>, «è uno scrittore popolare nazionale in quanto seppe rappresentare la vita della società del suo tempo qual essa era.»<sup>8</sup>. L'espressione “nazionale-popolare”, qui usata in relazione a Boccaccio, non solo rimanda a una terminologia gramsciana, ma anticipa una definizione che tornerà negli anni successivi. In *Vita di Moravia* (1990) l'autore romano spiega infatti che *La romana* (1947), *La ciociara* (1957), i *Racconti romani* (1954) e i *Nuovi racconti romani* (1959) nascono dal «mito nazionalpopolare»<sup>9</sup>, mito che caratterizza quella che è definita dalla critica come la produzione “romana” e che verrà a disgregarsi nel corso degli anni fino a riportare Moravia alle ben note rappresentazioni della borghesia con la pubblicazione del romanzo *La noia* (1960).

A conferma dell'interesse per il pensiero gramsciano ci sono inoltre le dichiarazioni rilasciate ad Ajello in *Intervista sullo scrittore scomodo* in cui Moravia afferma che:

[Gramsci] Mi interessa, certo, come fenomeno di cultura, come dimostrazione di quali frutti possa produrre il marxismo trapiantato in un animo nobile com'era quello di Gramsci. Alla sua cultura, che era tutta italiana e tutta tradizionale, il marxismo ha aggiunto un fenomeno, un'illuminazione, uno stimolo insieme ideale e pratico<sup>10</sup>.

Eppure, nonostante riconosca che Gramsci assieme a De Sanctis e Croce siano «tre personaggi di prima grandezza»<sup>11</sup>, Moravia se ne discosta non solo affermando che «non hanno molta importanza»<sup>12</sup>, ma anche che «le *Lettere dal carcere* non esercitarono alcun influsso»<sup>13</sup> su di lui. La critica passata ha però smentito questa lontananza: tracce del pensiero di Croce, De Sanctis e Gramsci sono state riscontrate da Casini, Manica e Suitner negli studi

F. GIASI, *La «risonanza» degli scritti di Gramsci*, in *Il Gramsci di Pasolini. Lingua, letteratura e ideologia*, a cura di P. Desogus, Venezia, Marsilio, 2022, p. 46).

<sup>6</sup> *Il dibattito su Gramsci*, in «L'Unità», 31 maggio 1951, p. 3.

<sup>7</sup> In *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* (1960) Moravia scrive infatti: «Ora noi sappiamo che non è molto illuminante paragonare al Manzoni uno scrittore così diverso come il Boccaccio; [...] Perché questo confronto? Perché mentre il Manzoni pare quasi compiacersi nel confermare che i poveri sono anche inferiori, il Boccaccio invece non ha paura di mostrarci, sotto la scorza variopinta dell'importanza sociale, il nocciolo grigio dell'eguaglianza umana. Probabilmente l'asservimento della plebe era maggiore al tempo del Boccaccio che cinque secoli più tardi, al tempo del Manzoni. Ma nella mente del Boccaccio c'era più democrazia che in quella del Manzoni» (A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., pp. 386-387). Va comunque osservato che già un primo confronto tra i due autori emerge in *Boccaccio*, pubblicato sulla rivista «L'immagine», nel 1949 e revisionato per la pubblicazione del 1953 su *Il Trecento*. All'interno di *Boccaccio* i due autori vengono confrontati in merito alle differenti tipologie di rappresentazione che danno della peste: «Nel Manzoni il gusto sadico della morte, della strage e del flagello è veramente vinto da una pietà cristiana; nel Boccaccio invece si sente la delizia di chi di lontano, al riparo da ogni pericolo e in un luogo ameno, contempe una catastrofe stupenda e speculi sognando ad occhi aperti sugli effetti e sulle particolarità della calamità» (ivi, pp. 196-197). Sull'influenza di Boccaccio nella narrativa romana di Moravia rimando a M. FAVARO, *Il potere subdolo delle passioni. Su Il naso di Alberto Moravia*, in «Griseldaonline», XVIII, 2, 2019, pp. 88-102.

<sup>8</sup> *Il dibattito su Gramsci*, cit., p. 3.

<sup>9</sup> A. ELKANN, A. MORAVIA, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2018, p. 191.

<sup>10</sup> N. AJELLO, *Intervista sullo scrittore scomodo*, Bari, Laterza, 2008, p. 27.

<sup>11</sup> Ivi, p. 28.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ivi, p. 27.

precedentemente menzionati. Sulla scia di questi contributi si è voluto qui proporre un ampliamento di quanto è stato già in precedenza indagato attraverso una ricerca di tipo comparatistico tra il saggio *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* e la sezione *Letteratura e vita nazionale* de i *Quaderni del carcere*, in modo tale da comprendere in che misura la lettura di Gramsci abbia influito sul giudizio critico di Moravia in relazione al romanzo manzoniano<sup>14</sup>.

## 2. TRA I QUADERNI VERDI E ALESSANDRO MANZONI O L'IPOTESI DI UN REALISMO CATTOLICO

Per comprendere meglio in che misura si possa parlare di influenze gramsciane, è utile partire da due articoli pubblicati sul «Corriere della sera» nel 1952. *Quaderno verde (I)* esce il 30 novembre 1952 come «appunti per un saggio sul Manzoni, mai scritto, ritrovato tra altre vecchie carte»<sup>15</sup>, il quale, come si vedrà in seguito, sarà la base del futuro *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*. Il *Quaderno verde (II)* viene invece dato alle stampe due settimane dopo, ma, sebbene non siano *I promessi sposi* l'argomento principale trattato, merita attenzione per ciò che Moravia scrive riguardo al ruolo dei personaggi manzoniani:

*I promessi sposi*, per quanto riguarda i personaggi, rassomigliano molto ad una di quelle bellissime scatole tutte dipinte e piene di burattini, gioia dei ragazzi, i quali le aprono e ne traggono fuori uno dopo l'altro il Buon Frate, il Cattivo Signore, i Bravi, i Fidanzati, il Parroco, il Cardinale, l'Innominato, la Madre, e così via. Ma il Manzoni che era un meraviglioso prosatore e saggista fece agire queste docili marionette su uno sfondo grandioso e molto reale di guerre, carestie, pestilenze, sommosse e altre vicende della storia. E spesso mise in bocca ai suoi piccoli e legnosi attori le parole della sua poesia personale, come, tanto per fare un esempio, nel famoso passo «Addio monti sorgenti dall'acque...» in cui lo scrittore abbandona quasi subito Lucia per esprimere un suo sentimento universale e se ne ricorda soltanto alla fine del passo, concludendo: «Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia...». «Se non tali appunto»: ma i personaggi dei romanzi si definiscono attraverso i loro pensieri, non attraverso quelli dell'autore. Quanto, poi, alla Monaca di Monza, essa non è certamente una marionetta, bensì una creatura viva e poetica. Ma è viva e poetica nella sua storia che non fa parte della storia dei *Promessi sposi* se non indirettamente, un po' come i saggi sulla guerra, la carestia e la pestilenza<sup>16</sup>.

Manzoni viene così giudicato negativamente e definito come un romanziere incapace di sviluppare adeguatamente i suoi personaggi, tanto da risultare un burattinaio che muove a proprio piacimento i suoi fantocci nel grande scenario storico in cui sono collocati. Si avverte qui l'influenza di Benedetto Croce, sia per la presenza della categoria di poesia, sia per l'allusione a

<sup>14</sup> Quello tra Manzoni e Moravia è un rapporto che è stato indagato più volte dalla critica passata; rimando a tal proposito a: A.R. DANIELE, *Un episodio di critica manzoniana: I promessi sposi tra Alberto Moravia e Giovanni Testori*, in «Bollettino '900», 1-2, 2010, URL <https://boll900.it/numeri/2010-1/daniele.html>, consultato il 13 febbraio 2025; S.S. NIGRO, *Il braccio della morte: arte in parola e arte in figura*, in «Annali manzoniani», 1, 2018, pp. 26-42; L. PERTILE, *Moravia, Manzoni e il realismo*, in «Studi novecenteschi», X, 25-26, 1983, pp. 95-114.

<sup>15</sup> A. MORAVIA, *Quaderno verde (I)*, in «Corriere della sera», 30 novembre 1952.

<sup>16</sup> ID., *Quaderno verde (II)*, in «Corriere della sera», 14 dicembre 1952.

un passo di Giuseppe Citanna che Croce menziona all'interno di *Critica manzoniana* (1926). Citanna in relazione al famoso passo dell'addio ai monti di Lucia scrive infatti che secondo lui: «il poeta sente la profonda poesia che nasce dalle cose stesse, non riesce a sentirla con l'anima di Lucia, e, staccato com'è dal suo personaggio, canta per conto suo all'improvviso senza neppure avvertircene»<sup>17</sup>, concludendo che così facendo «si annichila una povera creatura, non la si fa vivere»<sup>18</sup>. C'è quindi in questa prima elaborazione del pensiero moraviano una vicinanza alla posizione di Citanna: Lucia, figura a cui Moravia allude negli *Indifferenti* tramite la giovane Carla<sup>19</sup>, non vive, è un personaggio che non solo diventa il tramite della poesia di Manzoni ma acquisisce anche la forma di un burattino allo stesso modo delle altre figure create nel romanzo ad eccezione della sola Gertrude.

Il saggio *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* viene scritto su commissione di Giulio Einaudi<sup>20</sup> e pubblicato per la collana «Millenni» nel 1960, al termine di un decennio particolarmente fortunato per l'autore lombardo: non solo vengono date alle stampe svariate edizioni de *I promessi sposi* tra il 1959 e il 1960<sup>21</sup>, ma viene proposto anche un adattamento cinematografico da parte di Bassani<sup>22</sup>. Nonostante l'entusiasmo di Einaudi e di Calvino, il quale lo definisce «un bellissimo saggio»<sup>23</sup>, la ricezione non è stata delle migliori. Se Nicola Chiaromonte critica i concetti adottati da Moravia quali “propaganda”, “totalitarismo”, “decadentismo”, tacciandoli di anacronismo, al contempo però riconosce che il saggio su Manzoni è uno «fra i pochissimi originali e liberi dal postulato encomiastico»<sup>24</sup> che siano stati stesi da un autore italiano. Con toni più severi anche Gadda riconosce il totale anacronismo delle categorie critiche adottate dallo scrittore romano, il quale, dal suo punto di vista, sembra cadere in una sorta di circolo recidivo che lo porta a «collocare *I Promessi sposi* negli scaffali della nuova biblioteca, guardati a vista dai volumi della nuova critica»<sup>25</sup>. Sanguineti non si discosta di molto dalle precedenti critiche, avvicinandosi a suo modo alla posizione di Chiaromonte: non c'è dubbio che la lettura di un Manzoni decadente sia una «confusa invenzione»<sup>26</sup> eppure riconosce

<sup>17</sup> G. CITANNA, *Il mondo ideale e l'arte di Alessandro Manzoni*, in «La Critica», XXIV, 1926, p. 230.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> L'episodio dell'addio ai monti di Lucia ha un'eco nell'ottavo capitolo degli *Indifferenti*, quando Carla decide di fuggire con Leo (Cfr. L. LILLI, *Voci dall'alfabeto. Interviste con Sciascia, Moravia, Eco nei decenni Settanta e Ottanta*, Roma, I quaderni di minimum fax, 1995, p. 68; L. PARISI, *Alessandro Manzoni's I promessi sposi: A Chaste Novel and an Erotic Palimpsest*, in «The Modern Language Review», CIII, 2, 2008, pp. 431-433; F. SUITNER, *Moravia critico e la sua idea del narrare*, cit., p. 45).

<sup>20</sup> Giulio Einaudi nel 5 maggio 1959 scrive infatti a Moravia: «Caro Moravia, vorrei pubblicare nell'autunno una edizione dei *Promessi sposi*, ma vorrei che fosse un'edizione fuori del comune e che significasse qualcosa». Rimando a S.S. NIGRO, *In braccio della morte: arte in parola e arte in figura*, cit., p. 26.

<sup>21</sup> Nel 1959 per la casa editrice Le Monnier viene pubblicata l'edizione col commento di Enrico Bianchi. Tra il 1959-1960 Domenico Bulferetti cura l'edizione per la casa editrice Fattorini, la quale viene arricchita da centocinquanta illustrazioni di Gustavino; per il 1960, oltre all'edizione Einaudi, è da segnalare quella di Armando Curcio Editore con le illustrazioni di Gaspare De Fiore e Gaetano Proietti.

<sup>22</sup> Rimando a tal proposito a: C. TENUTA, *Fuga, Ritorno. I Promessi sposi di Pasolini e Bassani*, in «Paragone», LXVIII, 2017, pp. 120-132; S.S. NIGRO, S. MORETTI, *Promessi sposi d'autore: un cantiere letterario per Lucchino Visconti*, Palermo, Sellerio, 2015.

<sup>23</sup> Lettera scritta ad Alberto Moravia il 16 ottobre 1959, contenuta in I. CALVINO, *Lettere (1940-1985)*, cit., p. 607.

<sup>24</sup> N. CHIAROMONTE, *Moravia e Manzoni*, in «Tempo presente», V, 6, 1960, p. 430.

<sup>25</sup> C.E. GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* [1960], ora in *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, Milano, Garzanti, 1991, p. 1179.

<sup>26</sup> E. SANGUINETI, *Il Manzoni di Moravia*, in «Lettere italiane», XIII, 2, 1961, p. 223.

nella stessa il marchio dell'autore, definendola in fin dei conti «molto moraviana»<sup>27</sup>. La stroncatura e le relative criticità messe in luce dagli autori degli anni successivi nasconde quindi un riconoscimento: Moravia ha saputo rileggere Manzoni a distanza di anni, servendosi di strumenti che risultano anacronistici, ma che permettono a lui stesso di risultare originale. Forse è proprio in questo che risiede, da parte dei critici, il migliore pregio/difetto di tale produzione.

C'è da riconoscere che una delle principali novità del saggio del 1960 rispetto ai *Quaderni verdi* di otto anni prima riguarda il giudizio sul rapporto tra Manzoni e i personaggi de *I promessi sposi*. Ad esempio, mentre il giudizio sul personaggio di Gertrude rimane sostanzialmente invariato, quello su Renzo e Lucia presenta un cambiamento rilevante:

Abbiamo voluto serbarci per ultimi Renzo e Lucia perché, oltre ad essere forse le due figure più belle e originali de *I Promessi Sposi*, essi sono anche la chiave della concezione manzoniana della vita, della società, della religione. Questi due personaggi non sono ricostruiti storicamente, saggisticamente, come Gertrude; sono presentati attraverso il loro agire come Don Rodrigo e l'Innominato; ma al contrario di Don Rodrigo e dell'Innominato, sono ben vivi e reali<sup>28</sup>.

Lucia e Renzo non sono più burattini ma diventano a tutti gli effetti dei personaggi vivi che vengono presentati al lettore tramite il loro agire. Ma chi sono Renzo e Lucia? Afferma Moravia che sono «due figure di contadini che [Manzoni] aveva probabilmente avuto il modo di osservare a lungo nella realtà [...] due personaggi umili»<sup>29</sup>. Il concetto di umiltà richiamato da Moravia per indagare il rapporto tra Manzoni e i suoi personaggi è assente nei due articoli precedenti. Non è da escludere che la novità nell'utilizzo del termine possa derivare da una nuova ricezione di *Letteratura e vita nazionale*, dove i curatori hanno raggruppato alcune note gramsciane nella sezione *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana*. In occasione della stesura del saggio introduttivo a *I promessi sposi* Moravia potrebbe aver ripreso alcune delle critiche mosse da parte di Gramsci nei confronti di Manzoni, con l'intento di mettere in luce i limiti di un romanzo che sebbene metta al centro gli «umili», non riesce mai a essere vicino a loro.

### 3. GLI «UMILI» DI MANZONI E IL POPOLO DI TOLSTOJ

Nelle riflessioni dedicate alla letteratura italiana sulla questione nazionale-popolare, Gramsci si serve di Manzoni come esempio per meglio comprendere in che modo questo carattere «non popolare» si rifletta nella produzione artistica degli autori italiani. Questa peculiare indagine su Manzoni trae origine dallo studio condotto sull'uso dell'espressione «umili» ne *I promessi sposi*. Nella sezione *Carattere non nazionale popolare della letteratura italiana* Moravia potrebbe aver letto le due note gramsciane *Gli «umili»* e *Manzoni e gli «umili»*, che redatte dall'intellettuale sardo rispettivamente nel Quaderno 21 e nel Quaderno 111, nell'edizione tematica sono riportate in sequenza. Nella prima delle due note, dove Gramsci indaga l'utilizzo dell'espressione

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., p. 379.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

“umili” «per comprendere l’atteggiamento tradizionale degli intellettuali verso il popolo»<sup>30</sup>, si legge:

Nell’intellettuale italiano l’espressione di «umili» indica un rapporto di protezione paterna e padreternale, il sentimento «sufficiente» di una propria indiscussa superiorità, il rapporto come tra due razze, una ritenuta superiore e l’altra inferiore, il rapporto come tra adulti e bambini nella vecchia pedagogia e peggio ancora un rapporto da «società protettrice degli animali», o da un esercito della salute anglosassone verso i cannibali della Paupasia<sup>31</sup>.

In questo senso il concetto di ‘umili’ sarebbe espressione di una particolare postura dell’intellettuale verso il popolo rappresentato. Una postura caratterizzata da un rapporto di superiorità stabilito verso coloro che vivono in una condizione socioeconomica inferiore, i quali vengono osservati con uno sguardo paterno, padronale e paternalistico.

Questa stessa maniera di intendere la condizione di umiltà è presente in Moravia, che sembra conoscere e riprendere l’analisi gramsciana del concetto di umili in relazione ai personaggi di Renzo e Lucia:

In realtà l’ideale del Manzoni [...] è l’ideale del buon padrone che guarda con benevolenza, con affetto, con umanità ai semplici che lavorano per lui, ma non dimentica un sol momento che è il padrone. L’ideale, per dirlo con Manzoni stesso, del marchese erede di Don Rodrigo, il quale aveva abbastanza umiltà per mettersi al disotto di Renzo e di Lucia ma non per stare loro in pari<sup>32</sup>.

La postura di superiorità dell’autore rispetto ai suoi personaggi avvalorata il giudizio di un Manzoni che, come un buon padrone, guarda i suoi personaggi lavorare per lui. Il giudizio di Moravia, che, come sottolinea anche Franco Suitner, si inserisce bene «nell’ambito della critica di ispirazione marxista»<sup>33</sup>, evidenzia che la posizione manzoniana è uno dei maggiori limiti de *I promessi sposi*; limite che invece è assente in un autore che ha saputo vivere a diretto contatto con il popolo e comprenderlo da vicino: Tolstoj. A tal proposito l’autore romano afferma che:

L’ideale della vita povera e semplice, dell’ignoranza e della religione del cuore non è tuttavia nel Manzoni così estremo e perciò rivoluzionario, come, per esempio, l’evangelismo integrale e intransigente di un Tolstoj. Il quale, come è noto, volle vivere quest’ideale fino in fondo, fino a farsi contadino e a lavorare i campi; mentre il Manzoni, come è altrettanto noto, nonostante la sua sincera simpatia per gli umili, non si fece umile e rimase tutta la vita oculato ed economo amministratore della sua proprietà<sup>34</sup>.

Anche la contrapposizione tra Tolstoj e Manzoni è evidenziata da Gramsci che nella nota su «Popolarità» del *Tolstoj e del Manzoni*, riprendendo la posizione di Adolfo Faggi in *Fede e Dramma*, osserva polemicamente:

<sup>30</sup> A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, p. 72.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> A. MORAVIA, *L’uomo come fine*, cit., p. 383.

<sup>33</sup> F. SUITNER, *Moravia critico e la sua idea del narrare*, cit., p. 124.

<sup>34</sup> A. MORAVIA, *L’uomo come fine*, cit., p. 383.

Nota il Faggi che in *Guerra e pace* i due personaggi che hanno la maggior importanza religiosa sono Platone Karatajev e Pierre Bezuchov: il primo è uomo del popolo, e il suo pensiero ingenuo ed istintivo ha molta efficacia sulla concezione della vita di Pierre Bezuchov.

Nel Tolstoj è caratteristico appunto che la saggezza ingenua ed istintiva del popolo, enunciata anche con una parola casuale, faccia la luce e determini una crisi dell'uomo colto. Ciò appunto è il tratto più rilevante della religione del Tolstoj, che intende l'evangelo «democraticamente», cioè secondo il suo spirito originario e originale. Il Manzoni invece ha subito la Controriforma: il suo cristianesimo ondeggia tra un aristocraticismo giansenistico e un paternalismo popolare, gesuitico<sup>35</sup>.

Anche se non esplicitamente, Moravia potrebbe aver accolto insieme all'analisi gramsciana del concetto di umili anche questa contrapposizione tra i due autori, che d'altronde nel volume *Letteratura e vita nazionale* è raccolta nella stessa sezione già menzionata. Il Manzoni di Moravia risulta incapace di immedesimarsi nel popolo, si limita quindi a guardarlo con uno sguardo paterno senza che esso possa diventare portatore di valori positivi, ma anzi, è il popolo stesso che ha bisogno di una guida morale.

In questa contrapposizione tra autore e il popolo rappresentato, un altro elemento indagato è quello dell'ironia. Secondo Moravia questo sguardo paternalistico-patronale adottato da Manzoni «si tempera di indulgente ironia»<sup>36</sup> nel momento in cui il narratore si focalizza sui personaggi «umili». Un esempio può essere la scena di Renzo per strada o all'osteria in seguito ai tumulti causati dalla carestia: quest'ultima è «giocata magistralmente su quest'ironia indulgente ma fortemente limitativa del buon padrone che vede uno dei suoi contadini alzare il gomito e dire una quantità di corbellerie su cose di cui non s'intende e che sono troppo grosse per lui»<sup>37</sup>. Un simile giudizio rimanda ancora una volta ai quaderni gramsciani: nella sezione dalla quale si ipotizza che lo scrittore romano abbia tratto i precedenti riferimenti per gli umili e Tolstoj, si giunge infatti alla conclusione che «gli umili sono spesso presentati come «macchiette» popolari, con bonarietà ironica, ma ironica»<sup>38</sup>, lamentando che «non c'è popolano che non sia «preso in giro» e canzonato»<sup>39</sup>. Sebbene con termini diversi, sia Moravia che Gramsci evidenziano come l'uso dell'ironia da parte di Manzoni sia conseguenza di una postura che rivela quel carattere di superiorità dell'autore lombardo. A conferma di questa lettura Moravia, oltre a citare alcune espressioni usate da Agnese, Renzo, Lucia o il sarto all'interno dei vari capitoli, arriva a inserire un passo dello stesso Gramsci (e individuato da Casini) a conclusione del suo ragionamento quando afferma: «il carattere «aristocratico» del cattolicesimo manzoniano appare dal «compatimento» scherzoso verso le figure di uomini del popolo»<sup>40</sup>. Sulla scia di tale riflessione Moravia arriva a mettere in luce una contraddizione di fondo: gli «umili» sono spesso

<sup>35</sup> A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 76. Qui Gramsci mostra di essere stato lettore di Adolfo Faggi (1868-1953), psicologo e filosofo, che oltre a dedicarsi allo studio critico della lettura russa, si è cimentato nella stesura di una serie di saggi su Manzoni.

<sup>36</sup> A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., p. 384.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 75.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>40</sup> A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., p. 385. Nell'edizione curata da Simone Casini viene specificato che il passo è tratto da A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 84.

derisi, presentati sotto una luce ironica e costretti a dover rispettare i potenti, i quali però sono presentati come «del tutto indegni di rispetto»<sup>41</sup>. A tal proposito viene preso ad esempio l'episodio della visita del Cardinale Borromeo nella casa del sarto che ospita Agnese e Lucia. Il sarto, prima della visita, prepara un discorso eloquente, ma al momento del suo arrivo balbetta e pronuncia un semplice «si figuri». Un simile aneddoto, stando a Moravia, «sottolinea la soggezione del sarto di fronte al Cardinale, attribuendogli, oltre all'inferiorità sociale anche quella morale e intellettuale»<sup>42</sup>. Proprio per rimarcare ancora di più questa caratteristica del romanzo manzoniano, vengono citate dal *Decameron*, con le dovute precauzioni, sia la II novella della VI giornata che la II della III giornata. Il fornaio Cisti e il palafreniere del re Agilulfo sono entrambi esempi che permettono a Moravia di mostrare come Boccaccio abbia creduto pienamente nei principi dell'uguaglianza umana, concludendo che «nella mente del Boccaccio c'era più democrazia che in quella del Manzoni»<sup>43</sup>.

#### 4. RELIGIONE E PROPAGANDA

Da quanto esaminato fin qui, dunque, sia Gramsci che Moravia insistono sulla condizione di inferiorità che caratterizza i personaggi appartenenti al popolo. Questa inferiorità è rimarcata non solo dalle parole dell'autore e dal suo sguardo ironico-scherzoso, ma anche dal contrasto che si viene a creare tra il popolo e i rappresentanti della Chiesa cattolica. Questo è il caso non solo del cardinale Borromeo ma anche di padre Cristoforo, il quale viene così descritto da Moravia:

Padre Cristoforo deve la sua esistenza a una specie di sottrazione operata dal Manzoni, per i motivi del realismo cattolico, ai danni del personaggio di Renzo. In altri termini: Padre Cristoforo o fa delle prediche, cioè non fa niente, oppure fa le cose che dovrebbe fare Renzo se quest'ultimo fosse stato sviluppato fino in fondo: si erge contro Don Rodrigo in luogo di Renzo; muove a Renzo i rimproveri che Renzo dovrebbe muovere a se stesso; prende sulle spalle una parte delle persecuzioni destinate in realtà a Renzo. Esso è un intermediario in saio, superfluo come tutti gli intermediari, il quale permette al Manzoni di non lasciar niente all'iniziativa personale del protagonista e di correggerne la condotta in senso precettistico ogni volta che si renda necessario<sup>44</sup>.

Renzo, in quanto personaggio umile, è in questa prospettiva incapace di agire in maniera autonoma, ma necessita di una guida morale incarnata dal moralismo cattolico di padre Cristoforo. Come è già stato in precedenza sottolineato, rispetto a un Tolstoj evangelico, Manzoni non crede che i popolani possano essere portatori di messaggi positivi, ma devono essere invece guidati da una figura esterna; l'inferiorità del popolo si manifesta dunque anche su un piano prettamente religioso. In Manzoni la difesa dei valori tipicamente cristiani esprimerebbe un

<sup>41</sup> Ivi, p. 386.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Ivi, p. 387.

<sup>44</sup> Ivi, p. 368.



conservatorismo cattolico che Moravia designa con la formula di «realismo cattolico»<sup>45</sup>. Per comprendere il significato di questa espressione coniata dallo scrittore romano occorre tener conto dei tre strati da cui *I promessi sposi* (secondo Moravia) traggono origine: arte di propaganda, su cui «cresce e lussureggia la vegetazione del realismo cattolico»<sup>46</sup>, sensibilità politica e sociale dell'autore e in ultimo il decadentismo. In questa tripartizione il realismo cattolico risulta interno all'arte di propaganda, lo strato più superficiale, e designa il ruolo propagandistico che ha la religione. Quest'ultima, definita «eccessiva, massiccia, quasi ossessiva»<sup>47</sup>, riconosciuta in seguito come un limite del romanzo manzoniano<sup>48</sup>, è strettamente connessa con la necessità di stendere un romanzo che difenda e promuova gli ideali tipicamente cattolici tramite le figure positive di fra Cristoforo e del cardinale Borromeo e le note conversioni dell'Innominato e di don Rodrigo.

Date queste premesse risulta più comprensibile la collocazione storica del romanzo in un secolo come il diciassettesimo:

il Manzoni voleva tuttavia scrivere questo romanzo, nel quale cattolicesimo in realtà si identificassero, e le forze avverse al cattolicesimo non potessero aspirare a una positività storica ed estetica, e la propaganda fosse poesia e la poesia propaganda. Bisognava perciò rinunciare al proprio tempo e indietreggiare nel passato, fino a un'epoca storica più propizia. Quale? Con sicuro istinto, il Manzoni non cercò quest'epoca nel Medioevo a cui pure si era ispirato per l'*Adelchi*, come troppo remoto e diverso dall'età moderna; e scelse il diciassettesimo secolo, durante il quale il cattolicesimo aveva aggiunto per l'ultima volta con la Controriforma, una sembianza di universalità<sup>49</sup>.

Secondo Moravia, Manzoni sceglierebbe allora l'epoca della Controriforma perché è la più plausibile per raggiungere il primo intento propagandistico ne *I promessi sposi*. È con la Controriforma che il cattolicesimo riesce ad acquisire un valore di universalità, tanto da travolgere ogni aspetto della vita del popolo. Questo elemento è però già presente all'interno di *Quaderno verde (I)* quando Moravia spiega che Manzoni «scelse l'epoca della Controriforma perché essa era stata l'ultima epoca di grandezza della Chiesa»<sup>50</sup>. Anche l'insistenza sul legame di Manzoni con la Controriforma potrebbe essere stato ispirato dal Gramsci di *Letteratura e vita nazionale*<sup>51</sup> che in una nota raccolta sempre nella sezione sul *Carattere non nazionale-popolare della letteratura italiana* afferma che Manzoni «ha subito la Controriforma»<sup>52</sup> e che, riprendendo le parole di Faggi, «nei *Promessi Sposi* sono gli spiriti superiori come il padre Cristoforo e il cardinale Borromeo che agiscono sugli inferiori e sanno sempre trovare per loro la parola che

<sup>45</sup> Scrive a tal proposito Moravia: «noi abbiamo ne *I promessi sposi* ciò che chiameremo per comodità un tentativo di realismo cattolico. [...] realismo socialista e realismo cattolico sono il prodotto estetico per eccellenza del conservatorismo» (A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., p. 352).

<sup>46</sup> Ivi, p. 358.

<sup>47</sup> Ivi, p. 357.

<sup>48</sup> Ad Ajello, Moravia, infatti, dichiara che «ciò che rovina *I Promessi Sposi* è la Provvidenza. Ma non si tratta solo del libro di Manzoni. Io direi che il romanzo cattolico, in sé, è un nonsenso. Il cattolicesimo è il contrario del romanzo, il quale è basato sull'autonomia dei personaggi. Se invece c'è la Provvidenza che decide per tutti...» (N. AJELLO, *Intervista sullo scrittore scomodo*, cit., p. 104).

<sup>49</sup> A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., p. 355.

<sup>50</sup> ID., *Quaderno verde (I)*, in «Corriere della sera», 30 novembre 1952.

<sup>51</sup> Ci si riferisce alla nota «Popolarità» del Tolstoj e del Manzoni.

<sup>52</sup> A. GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 76.

illumina e guida»<sup>53</sup>. Nella lettura di entrambi gli intellettuali la scelta di un periodo storico come quello della Controriforma dipenderebbe dal bisogno da parte di Manzoni di delineare uno scenario storico in cui al popolo viene negata la sua libertà e autonomia morale. Proprio perché privi di tale autonomia, i personaggi appartenenti al popolo sono costretti ad agire secondo principi eteronomi, elargiti da figure di rappresentanti religiosi come padre Cristoforo o il cardinale Borromeo.

Le motivazioni dietro la scelta dell'ambientazione storica della Controriforma consentono di cogliere meglio il significato di arte di propaganda riconosciuto da Moravia ai *Promessi sposi* a cui si è fatto cenno. Vale la pena ricordare che nei precedenti articoli del 1952 questa chiave di lettura non è ancora presente, mentre sono operative le categorie crociane di poesia («Senza la conversione, il Manzoni, con ogni probabilità, si sarebbe contentato della sola poesia, senza perseguire altri fini, come il Boccaccio scrittore»<sup>54</sup>) e oratoria («Gli orrori della guerra e della peste sono descritti non soltanto con obbiettiva serenità di storico. Forse la costruzione oratoria e dimostrativa del romanzo ha contribuito a nascondere questi aspetti»<sup>55</sup>). La nozione di propaganda, come chiave interpretativa dei *Promessi sposi*, ha origini nella critica manzoniana dei decenni precedenti: come osserva anche Simone Casini già De Sanctis e Citanna hanno parlato di propaganda a proposito de *I promessi sposi*<sup>56</sup>. In Moravia il primo utilizzo del concetto avviene solo qualche anno dopo, nel 1956 con la pubblicazione di *Note sul romanzo* su «Tempo presente». All'interno di queste annotazioni compare una sezione dedicata al romanzo saggistico: qui Moravia cita come esempio il romanzo di Manzoni osservando che *I promessi sposi* sono «sempre in pericolo di essere giudicati opera di propaganda»<sup>57</sup>. È solo in *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico* che Moravia accoglie l'idea che il romanzo manzoniano nasca da un intento per l'appunto propagandistico. Questa presa di posizione coincide con un distacco dalle categorie crociane di poesia e oratoria che sono già state in precedenza menzionate nel 1952. Proprio all'inizio del suo saggio introduttivo per *I promessi sposi* scrive:

si è parlato, è vero, in passato, a proposito de *I Promessi Sposi*, di arte oratoria; ma sempre in maniera più o meno conforme alla tradizione, cioè distinguendo oratoria da poesia e intendendo la prima nel vecchio e preciso senso umanistico e didascalico. Che noi si sappia, nessuno ha mai visto che l'arte di propaganda manzoniana ha niente a che fare, così nei mezzi come nei fini, con la vecchia arte oratoria anche intendendo quest'ultima in senso molto generico; e che essa è invece originata da un concetto molto moderno, per dirla in breve: [...] l'arte di propaganda del Manzoni anticipa per molti aspetti i modi e i metodi dell'arte di propaganda quale l'intendono i moderni, ossia gli scrittori del realismo socialista<sup>58</sup>.

Distaccandosi dal concetto crociano di oratoria, Moravia rinnova il concetto di arte di propaganda, utilizzato dalla precedente critica manzoniana con originali intuizioni derivate dall'atteggiamento propagandistico dell'arte socialista. In Moravia, tuttavia, la categoria di

<sup>53</sup> *Ibidem*.

<sup>54</sup> *Id.*, *Quaderno verde (I)*, in «Corriere della sera», 30 novembre 1952.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Cfr. S. CASINI, *Introduzione*, in A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., pp. 49-50.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 319-320.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 351.

propaganda religiosa si salda a quella di propaganda socialista e in questa scelta interpretativa è individuabile lo scarto più forte tra Moravia e Gramsci, rivelatore anche del suo posizionamento politico, che sfugge a qualsiasi categorizzazione netta<sup>59</sup>. Nella sua visione la propaganda socialista è da collocare sullo stesso piano della propaganda cattolica promossa da Manzoni; una propaganda che tuttavia ha un esito opposto a quello dei socialisti ovvero quello di frenare le rivolte popolari. Del resto, lo stesso finale del romanzo<sup>60</sup> non è altro che un'ulteriore conferma della morale insita nel realismo cattolico che spinge Renzo ad affermare «ho imparato a non mettermi nei tumulti...a non predicare in piazza»<sup>61</sup>: Renzo, in quanto popolano, deve quindi contentarsi di ricevere le prediche e di non farle, perché questo è compito della Chiesa e dei suoi rappresentanti. Il parallelismo tra la propaganda religiosa e la propaganda socialista istituita da Moravia porta a concludere questa indagine sulla ripresa moraviana di alcuni motivi della critica gramsciana di Manzoni, sottolineando che lo scrittore romano non intende assolutamente presentarsi come suo diretto erede. Moravia, ad ogni modo, mostra di essere un lettore attento di Gramsci e dei suoi *Quaderni*, interessato ad approfondire le annotazioni dell'intellettuale comunista, di riprenderle e di rielaborarle a suo modo in quel magma di idee in continua evoluzione, senza però condividere le sue posizioni politiche.



#### ABSTRACT

*The study analyses the relationship between the thought of Alberto Moravia and Antonio Gramsci, specifically focusing on their position regarding Alessandro Manzoni's I promessi sposi. The essay Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico (1960) incorporates a series of reflections by Gramsci that Moravia may have read in Letteratura e vita nazionale, the fifth volume of the first edition of the Quaderni del carcere published in 1950. This work thus allows for a more in-depth exploration of the critical tools employed by Moravia in the composition of the Introduction to I promessi sposi.*

#### KEYWORDS

*Alberto Moravia; Antonio Gramsci; Alessandro Manzoni; I promessi sposi; literary criticism.*

#### BIO-BIBLIOGRAPHY

*Vladut Barbieru studied Modern Literature at the Università di Roma La Sapienza, graduating with a thesis in Literary Criticism entitled La scrittura come ricerca identitaria e*

<sup>59</sup> In *Processo a Moravia*, articolo uscito su «L'Espresso», Moravia dichiara: «Non ho partito, odio i partiti. Non mi ci iscriverei neppure morto. Diventerei uno strumento e non potrei essere utile a nessuno neppure al partito al quale aderissi» (A. MORAVIA, *Impegno controvolgia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, Milano, Bompiani, 2008, p. 100).

<sup>60</sup> Proprio il finale de *I promessi sposi* viene assunto all'interno del romanzo *La vita interiore* (1978) come simbolo di tutta la cultura italiana che viene impartita nelle scuole italiane. In un rito scatologico portato a compimento da Desideria, per volere della Voce, in nome di quella che viene definita la "rivolta", si riscontra un netto rifiuto di quella morale cattolica impartita da Manzoni nel suo romanzo.

<sup>61</sup> A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, cit., p. 387.

VLADUT BARBIERU

cura del sé: *Patrie interiori* di Ana Danca e *Zero positivo* di Cristina Marginean Cocis. *He obtained his master's degree in Modern Philology at the same university with a thesis in Italian Literature entitled Il teatro di Alberto Moravia: un dibattito sulla società degli anni Sessanta.*

L'ISTANZA POETICA NEL ROMANZO E NEL CINEMA DEL  
NOVECENTO: TRA DEBENEDETTI E PASOLINI

## I. DEBENEDETTI E IL ROMANZO DEL NOVECENTO

**I**rrumpit *Novecento*: così si intitola l'introduzione al libro che raccoglie quaderni preparatori alle lezioni di letteratura tenute da Giacomo Debenedetti – *Il romanzo del Novecento*. Il nuovo secolo invade il campo della letteratura, e di tutte le arti, mettendo in discussione la storia che ne avevano formato il Sette e l'Ottocento. L'«avvenimento» della Repubblica delle lettere è il romanzo<sup>1</sup>.

È il genere per eccellenza secondo Debenedetti, quello in cui è più immediatamente riconoscibile un cambio di paradigma. E il motivo sta probabilmente nel fatto che il romanzo, rispetto alla poesia, genere 'alto', 'difficile', 'intraducibile' per eccellenza, resta sempre una categoria letteraria 'seconda', e quindi più libera di trasformarsi<sup>2</sup>. Ciononostante, l'Ottocento è il secolo in cui il romanzo entra a pieno titolo tra i generi canonici, grazie almeno ad un altro *avvenimento* importante: il naturalismo, prima corrente letteraria che si propone un approccio alla realtà (e, quindi, una scrittura di questa) attraverso gli stessi metodi usati nelle scienze naturali. Un approccio scientifico – o, meglio, positivistico – alla realtà e alle grandi storie che la raccontano e la restituiscono sulla pagina del romanzo. Nel Novecento, poi, tale fiducia nella mimesi della realtà, saldata sul paradigma naturalistico, è travolta da trasformazioni che investono tutti i campi dell'esistente. È questa la premessa del discorso debenedettiano, riassunto da Montale nella *Presentazione* allo stesso libro di cui sopra:

Morte del romanzo naturalista, avvento del romanzo espressionista e anche del simbolista (Kafka?), irruzione della psicoanalisi nella tecnica o nel cuore stesso dell'arte narrativa, personaggi che sfuggono dalle mani dei loro burattinai, violento o pacifico, esborso di “monologo interiore”, proustiane intermittenze del cuore ed epifanie dei personaggi di Joyce, ecco la materia di lezioni che nei quaderni formano un blocco ininterrotto. Il critico, il docente che forse sorprese gli increduli ascoltatori, giuoca col suo tema centrale: la difficoltà, forse l'impossibilità, di scrivere, come il gatto con il topo: lo prende, lo lascia fuggire, lo riprende. Alla fine (se fine ci sarà) il topo potrà risultare incommestibile<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La Nave di Teseo, 2019, p. 1. In apertura alla raccolta di quaderni e lezioni, un testo intitolato *La nascita del romanzo* descrive l'avvenimento destinato a cambiare il 'destino' della letteratura. «(Il romanzo è) prima di tutto un nuovo metodo di esplorazione dell'uomo, il risultato di un nuovo sentimento che l'uomo ha della propria psicologia. Mentre di certi suoi fatti più specialmente personali, l'uomo dei secoli precedenti aveva preso come confessori la propria coscienza e Dio, da un certo momento in poi sente invece il bisogno, per quegli stessi fatti, di prendere come confessore la società, e come misura le regole e le leggi della convivenza. Da questo momento, tutti gli atti attraverso cui l'individuo si manifesta di dentro e di fuori assumono valore di indizi ai fini di quella perpetua confessione. È nato il romanzo».

<sup>2</sup> È la stessa caratteristica che Pasolini (P.P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, prefazione di G. Fink, Milano, Garzanti, 2015) riconoscerà nel cinema, arte 'libera' in quanto troppo giovane per ubbidire alle regole che invece vigono in letteratura.

<sup>3</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. XV.

In effetti, Debenedetti avvia il suo ragionamento ‘annunciando’ la «morte del romanzo naturalista». I primi anni del Novecento sono, infatti, caratterizzati da una letteratura ‘di passaggio’, e il romanzo nuovo nasce solo nel 1920 con il Tozzi dei *Ricordi di un impiegato*. È la letteratura degli autori della «Voce», ad esempio, o della «Ronda»: «un periodo di questa nostra letteratura che, per esprimersi, non sentì il bisogno di narrare». È una letteratura che fugge dal racconto, il cui narratore «ha paura» o forse è incapace di scrivere. A volergli dare un nome, è il periodo del *frammentismo*. Qui ha inizio la riflessione:

(le) classificazioni e categorie con la desinenza in “ismo” sembrano riassumere un fenomeno letterario o artistico, raccogliendolo sotto un’etichetta che ha tutta l’aria di voler essere esauriente. In realtà mettono in pace la coscienza di chi pronuncia uno di questi nomi in “ismo”, gli fanno credere – se è ingenuo – di aver detto tutto, o – se è un po’ meno ingenuo – di averla data a bere a chi ascolta<sup>4</sup>.

Si tratta di una generazione i cui scrittori giustificano la loro inadeguatezza a scrivere come una volta in nome di un’impossibilità di narrare nel nuovo secolo, in cui chi si sente chiamato alla narrativa – è il caso di Federico Tozzi, al quale Debenedetti riconosce il merito di aver fatto rinascere il romanzo – è quasi costretto a chiedere il permesso, a chiedere scusa<sup>5</sup>. Seppur mantenendosi su una forma di racconto ‘frammentata’, l’autore di *Bestie* (1917) dimostra la capacità di ricongiungere i frammenti e di fare della narrazione un *tutto* e del romanzo una forma. Il ragionamento del critico è articolato, e passa in rassegna i titoli fondamentali dei grandi autori del XX secolo. Una fase intermedia è rappresentata dalla figura di Pirandello: l’autore di *Si gira* (1915), infatti, ben si colloca in quella parte del discorso di Debenedetti sullo sciopero dei personaggi, altra caratteristica della letteratura novecentesca<sup>6</sup>. Nel *Fu Mattia Pascal* (1904) Debenedetti legge un fallimento del tentato *smascheramento* del protagonista, e a monte dell’autore. Nel senso che il romanzo egemone sui generi letterari (prima, quindi, del passaggio al nuovo secolo) era «una piena assunzione di responsabilità del romanziere di fronte ai personaggi e alle loro vicende»<sup>7</sup>, e questa responsabilità resta al più parziale in Pirandello. Debenedetti dimostra

<sup>4</sup> Ivi, p. 41.

<sup>5</sup> E, certo, restando vittima della stessa situazione, nel caso più preciso del verismo per l’Italia: «tutti gli sforzi, i presagi, le aspirazioni in parte ancora confuse degli scrittori qualificati che si volgevano a esprimersi in forme narrative tendevano verso una narrativa altra da quella verista, ma subivano ancora l’ascendente dei modelli veristi, per quanto li sentissero stancati, esauriti e in qualche modo inservibili. In quegli anni 1921-1922 il romanzo italiano rinasceva (ché di rinascita bisogna parlare) in questa situazione polemica e contraddittoria» (G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 98).

<sup>6</sup> Insieme a quella che il critico definisce, nei *Quaderni del 1963-64 del Romanzo*, l’«invasione dei brutti».

<sup>7</sup> Ivi, p. 98. Prima, «il narratore poteva addirittura stringersi nelle spalle, mostrare che lui non era in grado di far nulla contro l’inesorabilità di certi comportamenti, di certi avvenimenti; alla fine si eclisserà per non dover nemmeno stringersi nelle spalle. Ma, insomma, nel rapporto tra i personaggi, tra vicenda e romanziere, le cose, in sostanza, erano sempre regolate in tal modo che potevano pure, nella vicenda, succedere gli imprevisti più bizzarri e in apparenza incalcolabili, e i personaggi potevano pure sgarrare negli atti più gratuiti, facinorosi, capricciosi e in apparenza inspiegabili: il romanziere si metteva sempre in condizione di garantirci per lo meno che quelle bizzarrie e imprevisti erano ineluttabili, che quegli atti, a guardarci meglio, obbedivano a qualche motivazione: irresponsabile, semmai, era il personaggio, non il suo autore» (ivi, p. 99). «[...] il romanziere fino a tutto il naturalismo incluso può anche raffigurare le vicissitudini governate da una fatalità apparente o reale: ma sempre si assume

una certa 'preferenza' per il nuovo romanziere: nella difficoltà del reale egli sa di non sapere e, nella sua incapacità/impossibilità di controllo sui personaggi scioperanti, se ne assume più responsabilità. In tal senso, non è casuale l'uso del termine *regista* in riferimento all'autore naturalista: «demiurgo e regista del mondo/spettacolo/dramma di vivi che si raffigurava sotto i nostri occhi». Certo, l'autore di *Uno, nessuno, centomila* (1926) resta un pilastro della letteratura italiana<sup>8</sup>, ma la direzione del ragionamento riconosce i capostipiti in Joyce e Proust, in rapporto ai quali *Il romanzo del Novecento* ritrae anche 'l'altro italiano' – Svevo 'psicanalitico'.

James Joyce e Marcel Proust sono i primi *veri* romanziere del Novecento. In loro resta, come in Tozzi, lungi dall'essere una giustificazione di incapacità narrativa, una sorta di frammentismo – che è di per sé il riflesso dell'impossibilità nel XX secolo di raccontare un'organicità che non esiste più e dell'incapacità dell'io di (ri)posizionarsi in una realtà sconosciuta quando non ostile. È la cultura del Novecento, la sua Storia. Ed è una potenzialità per la letteratura, laddove il frammento diventa una modalità di ri-approccio dell'io-uomo e scrittore<sup>9</sup> alla realtà raccontata, e cambia «il rapporto tra il personaggio e il mondo, il modo del personaggio di esserci nel mondo». Il frammentismo diventa la possibilità per il romanzo di (ri)nascere a partire da uno sguardo che, più che romanzesco, risulta *poetico*. In Joyce, ad esempio, il dispositivo epifanico diventa anche la possibilità di contaminare la pretesa di organicità della mimesi romanzesca con un'istanza lirico-soggettiva. E in Proust, nei momenti di 'intermittenze del cuore' la concatenazione di eventi che produce la cadenza romanzesca viene interrotta per ritrovarne un tempo 'altro'. Si tratta di momenti in cui i romanzi esprimono una profonda vocazione poetica rispetto alla realtà raccontata: è la svolta del Novecento<sup>10</sup>.

Il romanzo nella definizione di Debenedetti scopre il «punto di infiltrazione» tra durata interiore – quella generalmente associata allo scrittore lirico – e vita attiva e documentaria –

la responsabilità che tutto avviene in un mondo di cause e di effetti, magari di cause inspiegabili. Al limite, potrà accettare come causa la fatalità» (ivi, p. 100).

<sup>8</sup> Debenedetti sottolinea che per rintracciare i fili delle origini del nuovo romanzo italiano bisogna risalire a Pirandello, l'autore della «crisi della persona» e quindi del personaggio naturalistico.

<sup>9</sup> Si pensi, a tal proposito, al De Sanctis della *Storia della letteratura italiana* (1870). In particolare, alla distinzione che il critico stabilisce tra poeta, artista, uomo e scrittore, proprio in riferimento al rapporto con la realtà e al racconto che ne risulta. Debenedetti aggiunge la «particolare specie zoologica» del personaggio ('dipendente della vita e estraneo tra gli uomini') «non classificata né registrata dalla storia naturale, perché è reperibile solo in un continente del quale non si trova cenno in nessun libro di geografia, dal momento che a formarlo concorrono unicamente le pagine dei romanzi e dei racconti» (G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 535). «Per quanto adulto, per quanto costretto ad azioni tremendamente responsabili, guerre, rivoluzioni, scoperte di nuove energie che possono trasformare il mondo terrestre, l'abitabilità di questo mondo, allargarne i confini nel cosmo, ma possono anche disintegrarlo in poche ore o in pochi attimi, questo personaggio sembra tuttavia abbia disimparato a vivere, nel senso che egli si trova in uno stato cronico di perplessità circa il proprio essere, di dubbio o addirittura di incredulità circa il proprio potere di comunicare con gli altri e col mondo, di miscredenza dolorosa e spesso acritica circa l'esistenza, la consistenza, l'accessibilità delle cose. È ricco di esperienze, di scienza, di dottrina, conosce la storia del passato, che è anche una trasmissione di problemi, eppure i suoi problemi non gli paiono più quegli stessi di cui i suoi padri o i suoi nonni stavano elaborando la soluzione, con una serie di risultati successivi e tra loro connessi nel senso che ciascuno di quei risultati costituiva una risposta storicamente adeguata alle varie e consecutive posizioni che la storia veniva affacciando di quei problemi» (ivi, p. 361). Con Pasolini, si aggiungerà l'uomo-spettatore.

<sup>10</sup> Anche qui, si ricordi la natura, oltre che letteraria e associabile a singoli autori, culturale di tale svolta: «la mentalità degli anni Venti era che il romanzo non bastava a sé stesso, doveva ottenere il lasciapassare presentandosi come un pretesto per tenere insieme una raccolta di brani lirici». G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 47.

quella dello scrittore epico –; la sua sostanza sta negli «accidenti» (i frammenti) e nella loro integrazione:

Vuol dire che, mentre una volta bastavano i massimi traguardi dell'anima, le mete, i luoghi deputati dove l'anima fa specchio a sé stessa e si riconosce e riassume le note del suo poema eterno, d'ora in poi lo specchio sarà portato lungo la strada: verrà data la caccia ai piccoli fatti, in cui il sentimento via via si sfaccetta sulla continuità del tempo<sup>11</sup>.

È il sentimento di un tempo esterno, quello della vita nuova a cui è costretto l'io del Novecento. In certi casi, poi, questo tempo incontra quello interno, come nelle epifanie di Joyce e nelle intermittenze del cuore di Proust – veri e propri metodi narrativi<sup>12</sup>.

Le epifanie sono un «fenomeno di seconda vista per cui la cosa, percepita nell'oggettività materiale, naturale del suo apparire, invita a scorgere ed effettivamente fa scorgere qualche cosa d'altro»<sup>13</sup>. Ecco la poeticità del romanziere nel secolo del frammento:

Lo sconfinamento di questi oggetti o fatti in qualcosa che sta dietro di loro, di là da loro, e mette intorno ad essi un alone da cui sembrano emanare messaggi: tutto questo dipenderà dal dono poetico del romanziere, non è l'obiettivo della sua specifica ricerca di narratore. [...] Il narratore, il poeta, non consentirà con sé stesso, non sarà persuaso di possedere l'oggetto, finché non l'avrà epifanizzato<sup>14</sup>.

Ritorna il concetto di tempo esterno/interno, laddove i momenti epifanici esulano dalla generica e 'normale' cronologia: fanno parte di un'immediatezza altra, non-naturalistica:

l'oggetto per tal modo diventa statico. «Sebbene possa avere tutto il tempo come argomento, è squisitamente senza tempo». In altri termini ha ghermito un aspetto del tempo eterno, irrelativo, fuori di ogni misurazione, perché sempre uguale a sé stesso, e ha perduto il tempo della clessidra e dell'orologio, ch'era quello specifico della narrativa tradizionale. Tutto questo dipende dall'aver sentito che le cose dicono qualcos'altro da ciò che è scritto nella loro immediata presenza, e che quell'altro, quel segreto, quella realtà seconda è la sola qualità che le renda degne di essere raffigurate. A noi importa che si senta l'esigenza di rivelare quella realtà seconda. È il tema del nuovo romanzo<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Ivi, p. 2.

<sup>12</sup> È necessario aprire una parentesi sul 'padre' del romanzo nuovo, Federigo Tozzi. Debenedetti, leggendo i *Ricordi di un impiegato*, riconosce all'autore la manzoniana capacità di «liricare», nei «conseguimenti poetici» che permettono la lettura di alcuni brani del romanzo (quelli in cui è più evidente il punto di vista di un io-personaggio *estraneo*, escluso, impossibili da riassumere secondo modi narrativi) in parallelo alla *Sera del dì di festa* di Leopardi. Certo, in Tozzi lo schema è lirico solo in apparenza, tuttavia nasconde un approccio poetico del narratore al proprio racconto. Il verismo e il naturalismo hanno retto finché si è voluta dare un'organizzazione narrativa ai propri spunti, ai propri 'accidenti'. Non è il caso del romanzo nuovo. Pensando al cinema (in Pasolini *di prosa e di poesia*), si pensi alla differenza tra storia e discorso (G. GENETTE, *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006): come in questo caso, non è il 'contenuto' delle storie a cambiare ma il modo di raccontarle.

<sup>13</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 250.

<sup>14</sup> Ivi, p. 253.

<sup>15</sup> Ivi, p. 255.



Il pensiero va direttamente, a questo punto, a Proust, autore della *Recherche* (del tempo perduto e ritrovato). Il tempo perduto è quello in cui i momenti epifanici si negano all'io, che si ammala della loro mancanza, finché realizza la 'non volontarietà' dell'epifania, che prende per questo stesso motivo il nome di 'intermittenza del cuore'. È il momento di rottura, di infiltrazione tra tempo esterno e tempo interno: così, il tempo perduto diventa come un deposito di epifanie interrotte, riscattate dalle intermittenze nel tempo ritrovato:

Ecco, dunque, che cos'è un'intermittenza del cuore: un risorgere del tempo perduto, di un tratto del tempo perduto, grazie all'opera meglio la si chiamerebbe l'intercessione della memoria involontaria stimolata da una sensazione, da un oggetto, che talvolta con quelle immagini, con la viva e folta anima di quelle immagini, ha poca somiglianza, poche analogie, spesso puramente casuali<sup>16</sup>.

D'ora in poi l'oggetto non sarà mai solo un oggetto: è la poesia nel nuovo romanzo, ed è l'interruzione del flusso narrativo, del tempo esterno, alla ricerca di una seconda vita. Il romanzo nuovo, dice Debenedetti, arriva alla quasi completa eliminazione della vicenda, perché il suo più tipico assunto è di immobilizzare le cose per estorcerne la rivelazione. Così il cinema: non a caso, Debenedetti associa il discorso cinematografico ai momenti poetici del romanzo – e epifanie e le intermittenze del cuore corrispondono, nel linguaggio filmico, a fotogrammi immobilizzati che hanno l'analogo effetto di distruggere il film come azione<sup>17</sup>-. L'esigenza non sta più nel narrare le cose, ma le loro epifanie e tempi ritrovati, solo apparentemente a scapito del romanzo, anzi, «disoccultando» ciò che il romanzo naturalista aveva occultato.

Obiettivo che la storia letteraria tende ad associare quasi esclusivamente alla poesia<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Ivi, p. 259.

<sup>17</sup> Ivi, p. 261. «Sarebbe come immobilizzare i fotogrammi di un film: da ciascuno si otterrebbero quelle rivelazioni straordinarie di cui ha parlato Cocteau, notando che le figure dei personaggi colte in una frazione dei loro gesti sfidano, quanto a espressività e plasticità, i più sorprendenti ed emozionanti risultati della scultura: ma il film come azione, come narrazione andrebbe distrutto». Si noterà l'affinità con la riflessione pasoliniana sul cinema che porta ad una formulazione anche nella settima arte tra poesia e prosa, dove il discrimine è il montaggio 'anti-narrativo'. Per il momento, basti per ritornare al Pirandello dei *Quaderni* – parabola della fine del romanzo naturalista – e alla scena del romanzo in cui Varia Nestoroff si guarda sullo schermo di una sala di proiezione. «Resta ella sbalordita e quasi atterrita dalle apparizioni della propria immagine su lo schermo, così alterate e scomposte. Vede lì una che è lei, ma che ella non conosce. Vorrebbe non riconoscersi in quella, ma almeno conoscerla». Vede cioè il suo oltre; quello che nella pagina successiva è chiamato «il di là da sé stesso», ma lo vede realizzato sullo schermo, ritornato anch'esso enigmatico, nella sua evidenza, come il suo di qua (ivi, p. 239).

<sup>18</sup> E non solo: anche i personaggi di queste vicende eliminate, questi «estranei» è possibile incontrarli nei versi dei poeti novecenteschi. «Da anni è stata stabilita, e merita di circolare ancora, un'equazione tra personaggio estraneo e personaggio ermetico. Noi tutti sappiamo che uno dei momenti più specifici della poesia del nostro secolo è stato l'ermetismo. E allora: se il personaggio "uomo" del romanzo moderno è un estraneo, egli adombra anche il personaggio del poeta ermetico: ne raffigura l'atteggiamento, il comportamento. Ecco, dunque, un nesso tra la storia del romanzo recente e quello della recente poesia. Ecco perché la storia, l'esame del romanzo, soprattutto se condotta come una storia del personaggio, dei personaggi, vale anche come presupposto della storia della poesia: la implica, le si connette in un gioco di continue rispondenze, reciprocità, simultaneità». Ivi, p. 363. La riflessione di Debenedetti continua in due volumi di lezioni, quaderni preparatori, saggi e interventi: *Poesia italiana del Novecento*, Milano, La Nave di Teseo, 2022 e *Cinema: il destino di raccontare*, Milano, La Nave di Teseo, 2018.

## 2. IL CINEMA SECONDO PASOLINI

È quasi immediato pensare, a questo proposito, all'autore più poliedrico del XX secolo, il poeta-regista Pier Paolo Pasolini.

Nel 1972 esce *Empirismo eretico*, un tentativo di dare ordine al suo pensiero estetico, soprattutto in merito a una teoria 'letteraria' del cinema. Il libro, infatti, è diviso in tre sezioni: la terza, *Cinema*, si appoggia sulle due 'sorelle maggiori' – le prime due sezioni *Lingua* e *Letteratura*. Il cinema è, per Pasolini, la «lingua scritta della realtà», e per questo motivo se ha dei fondamenti di tipo linguistico li deduce da una fonte altra, non teorica ma estremamente pragmatica: la realtà stessa. E, rispetto alla letteratura, nonostante non comunichi tramite il codice linguistico delle 'sole' parole, anche il cinema racconta. E aggiunge le immagini<sup>19</sup>.

Pasolini arriva a spiegarsi in quanto autore che sceglie di avvalersi di due penne, l'una letteraria e l'altra cinematografica. Ora, essendo il cinema la «lingua della realtà», esso è molto più vicino alla letteratura di quanto sembra. È il mezzo che fa la differenza: il film permette, infatti, di tradurre la realtà – cosa che fa a tutti gli effetti anche lo scrittore – ma permette di farlo allo stesso tempo *riproducendola*. Il cinema è non-verbale – non ha tra sé e la realtà il filtro scritto-parlato della parola – ma insieme è «altra verbalità». La letteratura, invece, per farsi è proprio nella parola che trova il suo primo e ultimo mezzo a disposizione. E quindi la scrittura traduce, sì, la realtà, ma non può far altro che evocarla, nonostante il massimo sforzo di descrizione naturalistica – sta poi al lettore, capace di produrre cinema mentale<sup>20</sup>, vederla.

<sup>19</sup> Il cinema è *audiovisivo*: immagine e parola vanno insieme, mai separate, in una coesistenza che fa significare ancora di più il racconto del film che costruisce. L'idea retorica e romantica del cinema come pura immagine, e quindi del cinema muto, riduce tale significare, e toglie certo valore alla parola: «fare del cinema muto non è che una restrizione metrica, come per esempio, in poesia, la terza rima, che riduce infinitamente la possibilità di parlare il parlabile, crescendo smisuratamente la possibilità di parlare l'imparlabile» (P.P. PASOLINI, *Il cinema e la lingua orale*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 282). L'impostazione del discorso poetico non è certo un caso in Pasolini, che crea una stretta relazione tra la parola al cinema e la parola nella poesia. Quello che le accomuna è la loro ambiguità: sono inserite in testi dove recitarle in un modo permette loro di significare sempre.

<sup>20</sup> I. CALVINO, *Visibilità*, in ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988. A proposito della *lezione*, e del cinema secondo Italo Calvino, si veda Stefania Parigi: «Nella 'lezione americana' dedicata nel 1985 alla 'Visibilità' l'immagine cinematografica viene sganciata da ogni immediatezza e oggettività riprodotiva e vista come il risultato di un complesso processo che prevede vari strati: la fissazione della visività nella forma scritta della sceneggiatura, l'attivazione del «cinema mentale» del regista che ricostruisce materialmente l'immagine sul set e la riprende con la macchina da presa. Con l'espressione «cinema mentale» Calvino indica una facoltà interiore che riguarda tutte le arti, precedendo la nascita della settima arte e la novecentesca civiltà dell'immagine. Il «cinema mentale» si forma all'incrocio di vie diverse che intrecciano «l'osservazione diretta del mondo reale», «la trasfigurazione fantasmatica e onirica», «il mondo figurativo trasmesso dalla cultura» e «un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero» (S. PARIGI, *Calvino e il cinema italiano del dopoguerra*, in «Arabeschi», 22, 2023, URL <http://www.arabeschi.it/calvino-e-il-cinema-italiano-del-dopoguerra/>, consultato il 4 febbraio 2025). Su Calvino e il cinema anche V. DI MARTINO, «La storia della nostra vita». *Autobiografia di uno spettatore di Italo Calvino*, in «Critica Letteraria», XLVI, 1, 2018, pp. 85-102 e M. PALUMBO, «Quell'altro mondo che era il mondo». *Calvino e il cinema*, in «Italies», 16, 2012, URL <https://journals.openedition.org/italies/4554>, consultato il 4 febbraio 2025.

Come la letteratura, dunque, si può affermare con Pasolini che anche il cinema – la cui scrittura ‘normalmente’ si riconosce in fase di sceneggiatura<sup>21</sup> – si divide in prosa e poesia e che, se *a priori* guarda al romanzo, è con la scrittura in versi che raggiunge *la* forma<sup>22</sup>.

Anche Pasolini, come Debenedetti, avvia la sua riflessione a partire dal problema del naturalismo. O, meglio, a partire dalla ‘paura’ del naturalismo. Il cinema è una lingua espressiva, astratta, anche se le immagini a cui si riferisce, e che formano di volta in volta il suo dizionario, sono concrete. Rispetto alla letteratura, quindi, il genere del cinema è per forza di cose la poesia, e la sua lingua è una «lingua di poesia». È o dovrebbe essere: storicamente, infatti, la tradizione cinematografica che si è formata è quella di una «lingua della prosa», o almeno di una «lingua della prosa narrativa», comunque una prosa «particolare» perché il cinema resta un linguaggio di per sé irrazionalistico. Secondo Pasolini c'è stata una parabola: il cinema degli inizi era spettacolare pur senza volerlo, per il fatto stesso di essere cinema. La spettacolarità lo ha portato a essere popolare, a una quantità di consumatori inimmaginabile per tutte le altre forme espressive, ma che erano abituati a queste più che al film. Ed ecco l'uniformarsi del cinema con il teatro e il romanzo: a questo punto ci sono casi in cui rimane la giusta distanza, dove la lingua-cinema mantiene le sue qualità particolari, e casi in cui si fa naturalistica e oggettiva:

Tale convenzione narrativa appartiene indubbiamente, per analogia, alla lingua della comunicazione prosastica: ma con tale lingua essa ha in comune solo l'aspetto esteriore – i procedimenti logici e illustrativi – mentre manca di un elemento sostanziale della «lingua della prosa»: la razionalità. Il suo fondamento è quel sotto-film mitico e infantile, che, per la natura stessa del cinema, scorre sotto ogni film commerciale [...]. Tuttavia, anche i film d'arte hanno adottato come loro lingua specifica questa «lingua della prosa»: questa convenzione narrativa priva di punte espressive...<sup>23</sup>

La contraddizione è, dunque, che nei suoi primi decenni di vita la tradizione della lingua cinematografica è tendenzialmente naturalistica e oggettiva. Pasolini la definisce una «contraddizione così intrigante, che va osservata bene» – perché fa del cinema un'arte che è insieme estremamente soggettiva ed estremamente oggettiva. Una contraddizione che in letteratura si

<sup>21</sup> Pasolini al cinema nasce sceneggiatore – scrittore di film. La sceneggiatura è scrittura (P.P. PASOLINI, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»* in *Empirismo eretico*, cit., p. 197). C'è sempre un momento in cui è tutta su carta e a priori indistinguibile da una ‘normale’ opera letteraria – quando è già scritta ma non è ancora diventata lavorazione di un film da farsi. È il momento in cui il legame principale tra letteratura e cinema sembra evidente. Ma, a un'osservazione più ravvicinata, si capisce che la sceneggiatura è sostanzialmente il passaggio da un testo scritto a parole a un testo scritto per immagini. Guardandola, leggendola, è chiaro un fatto che la allontana inevitabilmente dalla letteratura: essa allude sempre al film che deve nascere. È una tecnica narrativa, non un genere letterario, e in quanto tale va considerata. Ed è, tra l'altro, una tecnica dove il ruolo del lettore è fondamentale: perché per apprezzarla o in ogni caso per capirla, sta a lui leggere tra le righe qualcosa che ancora non esiste – il film. Si tratta di un'ulteriore relazione tra il cinema e la poesia – Pasolini affianca la sceneggiatura a certe altre «scritture». In particolare, si riferisce alla poesia simbolista di Mallarmé o di Ungaretti, dove il lettore non ha semplicemente da leggere dei versi, ma deve «fingere» di sentirli: si integra quindi il significato seguendo due strade, «una normale e l'altra anormale».

<sup>22</sup> La libertà del cinema sta nella sua non-codificazione come lingua: questa ‘indifferenziazione’ è l'occasione per il cinema di farsi insieme in versi e in prosa: «Si stanno delineando almeno una «lingua della prosa» (differenziata in lingua della prosa narrativa, e lingua della prosa saggistico-documentaria – il «cinéma-vérité» ecc.), e una «lingua della poesia» (P.P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 225).

<sup>23</sup> ID., *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 181.

risolve distinguendo il «linguaggio della poesia» dal «linguaggio della prosa», ma che al cinema crea una coesistenza così stretta che non permette separazioni: «attraverso le parole io posso fare, compiendo due operazioni diverse, una «poesia» o un «racconto». Attraverso le immagini, almeno finora, io posso fare soltanto del cinema»<sup>24</sup>.

Nel corso della breve storia del cinema prima di Pasolini, più o meno cinquant'anni, i termini sono questi. Ma la Francia di Godard scatena un'onda nuova, che tende verso un «cinema di poesia». La domanda che ci si pone a questo punto è come sia teoricamente spiegabile e praticamente possibile, nel cinema, la «lingua della poesia». La risposta sta nella volontà di esprimere soggettività, di rappresentarla. Tale volontà accomuna la letteratura poetica (o anche certa letteratura di prosa) con il cinema, che è di per sé la mostrazione di mondi che appartengono ai personaggi<sup>25</sup>.

Secondo la teoria pasoliniana, il cinema (come suggerisce Alberto Moravia) è, sì, naturalista, ma tale definizione risulta estremamente riduttiva rispetto alle potenzialità che l'autore-regista riconosce nei *films*:

Tutti sostengono che il cinema è sostanzialmente naturalistico.

Io oso infatti dire: «Se attraverso il linguaggio cinematografico io voglio esprimere un facchino, prendo un facchino vero e lo riproduco: corpo e voce».

Allora Moravia ride: «Ecco, il cinema è naturalistico, come vedi. È naturalistico, è naturalistico! Ma il cinema è immagine. E solo rappresentando un facchino muto (bene) tu puoi fare del cinema in qualche modo non naturalistico.»

«Niente affatto,» dico io, «il cinema è <semiologicamente> una tecnica audiovisiva. Quindi facchino in carne, ossa e voce.»

«Ah, ah, il neorealismo!» fa Moravia.

«Sì, io, facendo del cinema – non un mio film – facendo del cinema, se devo esprimere un facchino lo esprimo prendendo un facchino vero, con la sua faccia, la sua carne e la lingua con cui lui si esprime.»

«Ah no, qui ti sbagli,» è Bernardo Bertolucci che lo dice, «perché far dire a un facchino quello che dice lui? Bisogna prendere la sua bocca, ma dentro la sua bocca bisogna mettere delle parole filosofiche (come suol fare Godard, naturalmente).»

Qui finisce la discussione<sup>26</sup>.

Pasolini afferma che il cinema è naturalistico, come il romanzo, ma non lo sono i suoi film. Il film è poesia. Ecco, i termini cinema e film non vengono mai usati indistintamente, ma sempre in riferimento a un tipo di approccio al racconto della realtà, e, soprattutto, rispondono al problema del naturalismo<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Ivi, p. 182.

<sup>25</sup> Si pensi agli esempi sul discorso libero indiretto e sulla «soggettiva libera indiretta», di cui pure in F. Cocco, *Lingua e cinema di Pasolini: idea di cinema e piano-sequenza. La libertà stilistica*, in «Centro studi Pier Paolo Pasolini Casarsa», 2013, URL <https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/approfondimenti/lingua-e-cinema-di-pasolini-di-franco-cocco/>, consultato il 4 febbraio 2025.

<sup>26</sup> P.P. PASOLINI, *La paura del naturalismo*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 261.

<sup>27</sup> Restando ad un livello di teoria definitoria, il film sarebbe parte del cinema, e cioè l'oggetto con cui lo spettatore ha a che fare e che l'autore costruisce. Il cinema è invece tutto il resto: è la realtà rappresentata attraverso la realtà e i suoi oggetti che la macchina da presa, momento per momento, riproduce. Non interviene e non modifica, il cinema mostra qualcosa che già è, insegue ossessivamente e affannosamente la realtà: le azioni della vita continueranno, e dureranno quanto la vita. Ma ci sarà sempre un occhio virtuale che le seguirà: una invisibile

Pasolini non è un regista di cinema, o almeno non vorrebbe esserlo. Lui realizza film. E secondo la sua poetica, non solo osserva la realtà e quindi il cinema (piano-sequenza), ma ne fissa le parti (montaggio) sulle quali poi costruisce il film:

Nei miei films il piano-sequenza praticamente non c'è! È quasi del tutto ignorato [...] io evito il piano-sequenza: perché esso è naturalistico, e quindi...naturale. Il mio amore feticcio per le «cose» del mondo, mi impedisce di considerarle naturali. O le consacra o le dissacra con violenza, una per una: non le lega in un giusto fluire, non accetta questo fluire. Ma le isola e le idolatra, più o meno intensamente, una per una. Nel mio cinema, perciò, il piano-sequenza è completamente sostituito dal montaggio. La continuità e l'infinità lineare di quel piano-sequenza ideale che è il cinema come lingua scritta dell'azione, si fa continuità e infinità lineare «sintetica», per l'intervento del montaggio<sup>28</sup>.

Di nuovo c'è da compiere una scelta, che fa la differenza tra il cinema e il film: tra l'essere di quegli *autori* che, nell'illusione di avvicinarsi al Cinema come pura riproduzione del reale, cercano, per un loro amore bonario e naturalistico delle cose del mondo, di restituire nei loro film la linearità analitica, che abbia il più possibile la durata della realtà; o di quei *registi* che sono invece per un montaggio che renda tale linearità il più possibile sintetica. Pasolini è un regista.

La differenza sta nello sguardo, che nel caso del cinema è uno sguardo maggiormente oggettivo sulla realtà, naturalista, da romanzo, da film in prosa; al contrario, il film in versi è frutto di uno sguardo fortemente autoriale. Anche in questo caso, come per la poesia, non è la storia a cambiare cinema e film possono avere anche la stessa trama, sempre vera o verosimile: è il discorso a farla da padrone, il modo di raccontare – la tecnica<sup>29</sup>. E torna anche la questione del lettore, ora spettatore, in rapporto al film e, ancor prima, al suo autore. Registi assai diversi come Antonioni, Bertolucci o Godard, segnalano, attraverso la tecnica, al di sotto della narrazione, la loro presenza autoriale: si fa così un film sotterraneo, che manifesta tutta la sua forza nell'uso delle 'firme' dei registi nei loro prodotti cinematografici<sup>30</sup>.

macchina da presa: il cinema è dunque, come nozione primordiale e archetipa, un continuo e infinito piano-sequenza e, perciò, un implicito rifiuto del montaggio e dell'intervento autoriale sul film. Pensando alla letteratura, il cinema è il corrispettivo del romanzo naturalista (*cinema di prosa*); e il film è poesia (a questo punto, Pasolini sottolinea che il *cinema di poesia* è comunque di poesia narrativa, e ipotizza anche la possibilità di una *cinema di poesia-poesia*, che produce *Films* con l'iniziale maiuscola): lungi dall'essere una differenza di valore («Tutto ciò che è fissato in movimento da una macchina da presa è bello: è la restituzione tecnica, e perciò poetica, della realtà»), quella tra *cinema di prosa* e *cinema di poesia* è una separazione di tipo tecnico che corrisponde ad una diversa modalità del guardare. *Empirismo eretico* risente, è ovvio, di quella prima carriera letteraria di Pasolini, che negli anni Sessanta 'vira' al cinema con la sua opera prima *Accattone* (1961). Ancora, il punto di partenza è il romanzo: il film è, infatti, una summa delle due opere narrative *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), motivo per cui Moravia vi leggeva in nuce una scrittura cinematografica ad anticipare il passaggio alla regia.

<sup>28</sup> P.P. PASOLINI, *La paura del naturalismo*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 242.

<sup>29</sup> In G. GENETTE, *Figure III*, cit., si 'scompono' il racconto nelle sue componenti fondamentali: la 'storia', la trama del racconto stesso, e il 'discorso', cioè il *modo* – fatto di tecniche – di raccontarlo.

<sup>30</sup> Si considerino due film: *Il tempo si è fermato*, film in prosa di Ermanno Olmi (1959), e *Prima della rivoluzione*, film in poesia di Bernardo Bertolucci (1964). Pasolini ne osserva delle sequenze e scrive: «se dovessi riprodurre, per analogia, linguisticamente, il brano di Bertolucci dovrei ricorrere a delle figure che sono tipiche della poesia, mentre se dovessi fare la stessa cosa per il film di Olmi, metterei insieme una prosa, anche se una prosa dolcemente intrisa di poesia delle cose» (P.P. PASOLINI, *La lingua scritta della realtà*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 237). Il film di Olmi è in prosa perché la qualificazione profilmica non esiste: come in un documentario, l'autore ha lasciato intatta la realtà. Riguardo al filmico, la macchina da presa non si sente, e ciò che conta è l'azione

Il «cinema di poesia» è in realtà, dunque, profondamente fondato sull'esercizio di stile come ispirazione, nella maggior parte dei casi, poetica. I registi feriscono continuamente i propri spettatori, interrompendo i tempi delle loro storie restituendo al pubblico un film 'a pezzi', dove la narrazione supera la mera narratività e guarda altrove, ad uno stile che contribuisce a riposizionare l'io (filmico-poetico) nella realtà novecentesca<sup>31</sup>. Tutto questo significa una lingua speciale, fatta di stilemi cinematografici in cui «si sente» la macchina da presa al fine di intrecciare alla parola dei personaggi, o alla loro soggettività, in modo spesso indistinguibile, la parola di una seconda istanza soggettiva, che plasma l'occhio stesso della cinepresa, il mondo rappresentato. Nei film in poesia la cinepresa fa le veci dell'autore riconoscibile, invisibile nei film in prosa.

Ecco, dunque, che anche il cinema nel corso del Novecento è in un certo senso costretto al cambiamento, a superare la definizione di racconto per immagini della realtà, oltre la rappresentazione verso una restituzione autoriale di quella stessa realtà. Da romanzesco/naturalistico il cinema deve farsi poetico.

### 3. POESIE DI CINEMA: *LA RELIGIONE DEL MIO TEMPO*

Si è riconosciuto, nell'opera prima del Pasolini-regista, una summa dei due romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). Alberto Moravia vi riscontra un tipo di scrittura anticipatrice del cinema di *Accattone* (1961), in un ragionamento che quindi vede, come al solito, nel romanzo una premessa al cinema<sup>32</sup>. A ben vedere, insieme alle riflessioni che porteranno Pasolini a voler, effettivamente, 'tradurre' o, meglio, 'riscrivere' i suoi romanzi in un film, il poeta compone una raccolta che uscirà nello stesso anno di *Accattone: La religione del mio tempo*<sup>33</sup>. È, questo, un ulteriore suggerimento di una pratica creativa che pensa, attraverso il poetico, romanzo e cinema come due codici che non si escludono a vicenda.

Certo, gioca un ruolo anche la stessa temperie culturale che porta Pasolini a 'virare' verso il cinema (come regista, si ricordi che è già almeno sceneggiatore) probabilmente mentre sta scrivendo *La religione del mio tempo* (sono gli anni che vanno dal 1955 al 1960). Prima, infatti, di una lettura dell'opera che si intende definire 'poesia di cinema', è bene contestualizzarla nel Pasolini degli anni Sessanta.

Il tema centrale di tutta la raccolta è costituito dal rapporto tra ideologia e poesia: il Pasolini della crisi degli anni Sessanta stigmatizza il coevo stadio del capitalismo e, insieme, la

reale. Questo implica una forte fede di Olmi nella realtà, di cui la macchina da presa è in funzione e a servizio. In Bertolucci, invece, la presenza del soggetto autore è assai prevalente sull'oggettività della realtà. Il montaggio è espressivo, e ne risulta un racconto assolutamente irregolare nel linguaggio del cinema: *Prima della rivoluzione* non può che essere un «film in poesia».

<sup>31</sup> P.P. PASOLINI, *Il cinema impopolare*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 285. Si ritorni, su questo ragionamento, alla nota 17 sulla lettura debenedettiana della pagina dei *Quaderni* di Luigi Pirandello.

<sup>32</sup> A. MORAVIA, *Immagine al posto d'onore*, in «L'Espresso», 1 ottobre 1961.

<sup>33</sup> La raccolta, dedicata a Elsa Morante, prende il titolo da un sonetto/satira alla società di Gioacchino Belli, *La rriliggione der nostro tempo* (1835). È già indicativo, anche rispetto ai discorsi sul cinema, che sia scritto in dialetto romano: «Che rriliggione! è rriliggione questa? / Tuttaquanta oramai la riliggione / consiste in zinfonie, ggenuffessione, / seggni de crosce, fittucce a la vesta / cappell'in mano, cenneraccio in testa, / pesci da tajjo, razzi, priscissione, / bbussolette, Madonne a 'ggni cantone, / cene a ppunta d'orologio, ozzio de festa, scampanate, sbacucchi, picchiapetti, / parme, reliquie, medajje, abbitini / corone, acquasantiere e mmoccolletti. / E ttratanto er Vangelo, fratel caro, / tra un diluvio de smorfie e bbell'inchini, / è un libbro da dà a ppeso ar zalumaro».

«desistenza rivoluzionaria»<sup>34</sup>, e ambienta le sue poesie nei luoghi – quasi *astorici* – del Friuli o delle borgate romane<sup>35</sup>. «Le opinioni politiche del mio libro non sono solo opinioni politiche, ma sono, insieme, poetiche; hanno cioè subito quella trasformazione radicale di qualità che è il processo stilistico»<sup>36</sup>. Processo riconoscibile sicuramente dalle precedenti opere pasoliniane – l'autore spesso, come a voler riassumere il suo stile, recupera soluzioni formali già usate – ma che segue una nuova direzione e guarda al cinema per avvicinarsi alla realtà. D'altronde, le criticità tematiche delle precedenti *Ceneri di Gramsci* (1957), le *ossessioni* di cui Pasolini scrive in ogni sua opera si fanno, nella *Religione del mio tempo*, ineluttabili e irrisolvibili<sup>37</sup>: è, dunque, a maggior ragione necessario renderne la realtà, aderirvi sempre di più. Nella lettura critica della *Religione*, infatti, si è spesso associata la scrittura 'per strofe' della raccolta alla rappresentazione 'per sequenze' dei film, tutto sotto il segno del voler rendere integralmente l'evento<sup>38</sup>. In tal senso, il destinatario di questo tipo di scrittura, più che lettore, è un osservatore/spettatore che, insieme alla penna di Pasolini, si ferma sui dettagli delle poesie, e dei loro racconti, come la macchina da presa su quelli di un film, o, come più avanti, lo sguardo su una raffigurazione pittorica.

È evidente che il cinema a cui si fa riferimento è lo stesso teorizzato da Pasolini, il cinema di montaggio, dove le sequenze appaiono costantemente 'interrotte' da stacchi/battiti di ciglia dell'autore-regista. Più precisamente, si tratta del *cinema di poesia*, laddove chi dice io nella scrittura in versi restituisce un racconto certo più autoriale dello scrittore romanzesco. Risulta interessante la contemporaneità delle scritture: della *Religione* con il primo film *Accattone* e con la teoria del cinema pasoliniana (la maggior parte degli interventi raccolti nell'*Empirismo eretico* risalgono agli stessi anni Sessanta). Lo sguardo è singolo ma plurale, è del poeta-regista e dello spettatore: questo è un ulteriore motivo per cui le strofe-sequenze della *Religione* richiamano anche un linguaggio diverso, meno espressionistico-poetico e più vicino alla 'dizione della realtà'<sup>39</sup>: la lingua della poesia 'si abbassa' al livello della prosa, e il discorso si mimetizza con il reale. È una messa in discussione di sé in quanto autore 'normalmente' poetico, ma anche della poesia in quanto genere 'alto': il secondo Novecento «non sa più che farsene né della poesia né

<sup>34</sup> Concetto che Pasolini chiarirà in due articoli pubblicati su «Vie nuove» il 9 novembre e il 16 novembre 1961: «*La religione del mio tempo* esprime la crisi degli anni Sessanta. La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia dell'evasione, del sogno ("Africa, unica mia alternativa") o una insorgenza moralistica (la mia irritazione contro certa ipocrisia delle sinistre: per cui si tende ad attenuare, classicisticamente, la realtà: si chiama 'errore del passato', eufemisticamente, la tragedia staliniana ecc.» (P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 978).

<sup>35</sup> Rispettivamente, destinati a 'mitizzarsi', nella «trilogia del mito», in set cinematografici per la trilogia *Edipo re* (1967), *Medea* (1969), *Appunti per un'Orestide africana* (1970); e restituite poeticamente nella «trilogia della borgata»: *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (1963).

<sup>36</sup> P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 972.

<sup>37</sup> Interessante, in questo senso, il ragionamento di Massimo Fusillo sul pessimismo crescente nei film pasoliniani, in particolare nella trilogia del mito: se l'*Orestide* crede ancora nell'utopia dell'unione tra cultura e natura, con la costruzione del primo tribunale ad Atene, e le Erinni che diventano Eumenidi, Medea pronuncia come ultima battuta «Niente è più possibile, ormai» (M. FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, nuova ed. 2022). Ma si pensi anche alla 'cosmicità' dello stesso pessimismo nel film-testamento di Pasolini: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

<sup>38</sup> A. TRICOMI, *Pasolini*, Roma, Salerno editrice, 2020, p. 139.

<sup>39</sup> S. AGOSTI, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.

dei poeti»<sup>40</sup>. In tal senso, risulta interessante affiancare il ‘rifiuto del privilegio lirico’ di Pasolini in questa raccolta con la sua immedesimazione, o il suo tentativo di inserirsi, nel mondo del sottoproletariato romano, protagonista non solo del poemetto in apertura della *Religione del mio tempo* – personaggio di gran parte della raccolta –, ma anche del film *Accattone*. E il ‘mito’<sup>41</sup> del popolo assorbe, spesso autobiograficamente, anche quello scontro tra *passione e ideologia* che, al di là delle istanze formali, è un ulteriore elemento ‘rivisitato’ almeno dalle *Ceneri di Gramsci*.

Quella de *La religione del mio tempo* è una scrittura, specificamente nelle sue sezioni più articolate, ‘in movimento’. Le sequenze di cui si struttura la raccolta restituiscono quella che al cinema è la panoramica: *La religione* è una lunghissima panoramica del ‘tempo di Pasolini’. In tal senso sono particolarmente eloquenti i poemetti *La ricchezza* e *La religione del mio tempo*.

Non è casuale, considerato quanto sottolineato in precedenza, che il ‘protagonista’ del primo dei sei ‘capitoli’ de *La ricchezza* (1955-59), il poemetto in apertura alla raccolta, sia un operaio romano, «col suo minuto cranio, le sue rase/mascelle». Il personaggio viene raccontato come in un film, in una sequenza in tre tempi/inquadrature: dapprima, l’ingresso dell’operaio nella chiesa di S. Francesco ad Arezzo – ci si potrebbe immaginare, in tal caso, il personaggio inquadrato di spalle, in un campo lungo che per il momento evidenzia l’imponenza dell’ambiente rispetto alla figura umana. Il personaggio ‘ha timore’, è ‘indegno’ rispetto a ‘queste pareti/in questa luce’:

Fa qualche passo, alzando il mento,  
ma come se una mano gli calcasse  
in basso il capo. E in quell’ingenuo  
e stento gesto, resta fermo, ammesso  
tra queste pareti, in questa luce,  
di cui egli ha timore, quasi, indegno,  
ne avesse turbato la purezza...<sup>42</sup>

Successivamente, Pasolini lo descrive mentre guarda le «volte ardenti» e, in primo piano, «su noi punta un attimo i caldi occhi», come un poetico sguardo in macchina – è un modo per i lettori/spettatori di entrare nella sua soggettiva:

<sup>40</sup> Prefazione di G. D’ELIA a P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 2001: «L’impressione è quella di un grande poeta che abbia posto il tema dei limiti della poesia verso la vita, in un mondo che non sa più che farsene né della poesia né dei poeti. Pasolini, scegliendo la compromissione con la realtà, si è tenuto al corpo vivo della propria singolarità, narrandone l’urto con la Storia. Ha rifiutato il privilegio lirico, mettendosi in discussione come singolo anonimo e comune, prendendo su di sé, insieme alla grazia e a una squisitezza che possedeva d’elezione, tutta la nostra storica miseria individuale e di popolo. Ha deluso, è andato in una direzione contraria alla politica e alla cultura istituite e d’opposizione».

<sup>41</sup> Che già dalle *Ceneri* (1957) era in realtà motivo di esclusione del popolo stesso dalla Storia, esclusione ‘positiva’ per Pasolini, laddove significa anche esclusione dal mondo capitalista. Nella *Religione*, è il sottoproletariato nell’era del neocapitalismo, di cui si sottolinea pure un ‘abbassamento del livello culturale’. Nell’epigramma *Alla Francia*, è il sottoproletariato africano, reincarnazione della mitologia popolare pasoliniana, fondamentale nel momento del passaggio al cinema. Agli stessi anni della *Religione*, risale, infatti, il progetto di un film dal titolo *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, e, più strettamente guardando al mito, nel 1970 (ma l’ideazione è di molto precedente) escono gli *Appunti per un’Orestide africana*.

<sup>42</sup> P.P. PASOLINI, *La ricchezza*, in ID., *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1975, p. 149.



Si gira, sotto la base scalcinata,  
 col suo minuto cranio, le sue rase  
 mascelle di operaio. E sulle volte  
 ardenti sopra la penombra in cui stanato  
 si muove, lancia sospetti sguardi  
 di animale: poi su noi, umiliato  
 per il suo ardire, punta un attimo i caldi  
 occhi: poi di nuovo in alto... Il sole  
 lungo le volte così puro riarde  
 dal non visto orizzonte...<sup>43</sup>

Nel terzo tempo della sequenza si ammirerà il ciclo pittorico nel coro della chiesa, della *Leggenda della croce* di Piero della Francesca. È una questione di sguardo: la soggettiva dell'operaio si sposta, e insieme l'occhio dello spettatore – «Ma di lì già l'occhio cala, / sperduto, altrove... Sperduto si ferma / sul muro in cui, sospesi, / come due mondi, scopre due corpi...». Finché *sbirchia* 'se sia giunto il momento di uscire', di tornare 'al via vai che qui ronza attutito' che richiama il personaggio 'agli atti quotidiani, ai gai schiamazzi della sera'.

E non è un caso, sempre in relazione al cinema, che ci si trovi davanti a una raffigurazione pittorica. Sia la scrittura poetica della *Ricchezza* sia quella cinematografica della «trilogia della borgata», di cui fa parte *Accattone*, guardano e fanno guardare come si guarda un quadro<sup>44</sup>: si restituisce, così, una sorta di plasticità ai versi nel momento della lettura, e al 'personaggio' protagonista, lui, sì, di fronte a un dipinto. Se il lavoro sul frammento modula il linguaggio filmico adottato dalla trilogia – si pensi alla «panoramica a stazioni», sintagma cinematografico per cui ci si ferma su personaggi e ambienti come si fa davanti a un quadro –, si può affermare che *La ricchezza* 'panoramichi' alla stessa maniera, sempre in movimento, di sequenza in sequenza, con uno sguardo comune: una soggettiva dell'operaio, e del lettore con lui, sul dipinto, in «una struttura itinerante e deambulatoria, che si dichiara come fondante tutti i poemetti di Pasolini, dove il passo, il viaggio, l'andatura rispondono alla funzione argomentativa, che illustra e riflette accompagnando lo sguardo»<sup>45</sup>. E in tutta la durata del poemetto, in tutti i suoi 'capitoli', da Arezzo a Roma, il movimento resta una costante: il lettore/spettatore è un passeggero di qualunque mezzo permetta di percorrere gli spazi-ambientazioni delle varie 'stazioni' del poemetto,

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> «*Accattone*, ad esempio, mostra una messa in scena assai particolare, che s'ispira figurativamente all'austerità della pittura di Masaccio [...]. In *Accattone e Mamma Roma*, inoltre, rivestono un ruolo determinante i carrelli (soprattutto a retrocedere, anticipando le camminate dei protagonisti per le borgate), e il modello della frontalità, anche questo d'ispirazione pittorica, per descrivere frontalmente quella corporeità distintiva dei personaggi pasoliniani» (G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA, *Realismo e sacralità: la trilogia della borgata di Pier Paolo Pasolini*, in *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci, 2015, p. 116).

<sup>45</sup> Prefazione di G. D'ELIA a P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 2001. Si notino, in particolare, i riferimenti alla proustiana concezione del tempo e al collegamento a Leopardi, entrambi riscontrabili nell'analisi sul romanzo di Debenedetti. «Il primo capitolo o movimento del racconto (tutta *La ricchezza* si sviluppa a lasse di libere strofe, in versi sciolti dall'obbligo di misura e di rima, con un sommario in frontespizio di capitolo) si chiude con la dizione di *Nostalgia della vita*, ad indicare un viaggio dal di dentro al di fuori, dal tempo allo spazio, dalla memoria alla presenza. È il tema eminentemente pasoliniano – e, certo, già proustiano – del passato presente, e di quella struggente partecipazione dell'escluso che fu già nel paradigma sentimentale di Leopardi».

laddove la panoramica dura quanto il poemetto stesso. In *Ricordi di miseria*, ad esempio, il ‘vecchio autobus delle sette’ che dal capolinea di Rebibbia arriva – nel successivo *La ricchezza del sapere* – al Portonaccio, è un espediente che permette un movimento dell’osservatore ideale passeggero. Inoltre, la parabola ‘ascendente’ del tragitto, che giunge alle fermate dei tram ‘che non arrivano mai’ che conducono alle ‘strade dei quartieri tranquilli’<sup>46</sup>, propone le due componenti di sottoproletariato e borghesia. A tal proposito, la contraddizione tipica pasoliniana:

Ma in questo mondo che non possiede  
nemmeno la coscienza della miseria,  
allegro, duro, senza nessuna fede,  
io ero ricco, possedevo! [...]

L’essere povero era solo un accidente  
mio (o un sogno, forse, un’inconscia  
rinuncia di chi protesta in nome di Dio...)  
Mi appartenevano, invece, biblioteche,  
gallerie, strumenti d’ogni studio [...]<sup>47</sup>.

Risulta evidente la volontà di adesione ad un mondo che non appartiene all’autore, che ne è consapevole, ma che resta a guardarlo, ad ammirarlo e restituirlo ‘poeticamente’<sup>48</sup>. E la restituzione assume la forma di piani-sequenza e soggettive di ‘passeggeri quotidiani’ personaggi de *La ricchezza*. Gli stacchi di montaggio, poi, interrompono la continuità della narrazione – è il caso dei frequenti enjambements: in tal senso, se il cinema è la lingua scritta della realtà, il pensiero metrico è la lingua scritta della poesia. È l’antinaturalismo di cui sopra<sup>49</sup>.

Il riferimento al cinema si fa palese nella *Riapparizione poetica di Roma* che ‘cova gli invisibili rioni’: il poemetto apre, nei due capitoli successivi, le porte della città di Rossellini<sup>50</sup>. Sempre in movimento (discendente) attraverso la capitale, nella realtà:

Dove vai per le strade di Roma,  
sui filobus o i tram in cui la gente  
ritorna?...  
Nel quartiere borghese, c’è la pace  
di cui ognuno dentro si contenta,  
anche vilmente, e di cui vorrebbe  
piena ogni sera della sua esistenza...  
Va, scendi, lungo le svolte oscure  
del viale che porta a Trastevere...

<sup>46</sup> Ne *La religione del mio tempo* sarà visibile, in auto con Federico Fellini, il percorso opposto: i due, su di una Cadillac, arrivano di notte al confine della città.

<sup>47</sup> P.P. PASOLINI, *La ricchezza*, in *Le poesie*, cit., p. 162.

<sup>48</sup> Si ricordi, in tal senso, l’affermazione pasoliniana «Tutto ciò che è fissato in movimento da una macchina da presa è bello: è la restituzione tecnica, e perciò poetica, della realtà». P.P. PASOLINI, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, cit., p. 191.

<sup>49</sup> Chiaramente riferito anche ai film ‘di montaggio’ pasoliniani.

<sup>50</sup> *Roma città aperta* fu realizzato da Roberto Rossellini nel 1945. Considerato il manifesto del neorealismo italiano, è la prima opera della «trilogia della guerra» diretta dal regista romano, seguita da *Paisà* (1946) e *Germania anno zero* (1948).

E come odora, nel caldo così pieno  
 da esser esso stesso spazio,  
 il muraglione, qui sotto:  
 da ponte Sublicio fino sul Gianicolo  
 il fetore si mescola all'ebbrezza  
 della vita che non è vita.  
 Impuri segni che di qui sono passati  
 vecchi ubriachi di Ponte, antiche  
 prostitute, frotte di sbandata  
 ragazzaglia: impure tracce  
 umane che, umanamente infette,  
 son lì a dire, violente e quiete,  
 questi uomini, i loro bassi diletti  
 innocenti, le loro misere mete<sup>51</sup>.

La descrizione, come è evidente, risulta accuratissima, piena di particolari che coinvolgono anche altri sensi: oltre allo sguardo, qui viene proposto l'odore/fetore della strada percorsa. E da percorrere ancora, fino alle terme di Caracalla: «Vanno verso le Terme di Caracalla», e il poeta, pur consapevolmente privilegiato, come un testimone, li segue («col mio vecchio, col mio stupendo privilegio di pensare», «Testimone e partecipe di questa bassezza e miseria»), «Vado anch'io verso le Terme di Caracalla». In questo momento della raccolta, Pasolini si definisce 'osservatore' e i lettori assumono inevitabilmente il suo stesso punto di vista, la sua soggettiva 'estranea': «Li osservo, questi uomini, educati / ad altra vita che la mia: frutti / d'una storia tanto diversa, e ritrovati, / quasi fratelli, qui, nell'ultima forma / storica di Roma». Fino alla Roma nel cinema,

ecco...la Casilina,  
 su cui tristemente si aprono  
 le porte della città di Rossellini...  
 ecco l'epico paesaggio neorealista, coi fili del telegrafo, i selciati, i pini,  
 i muretti scrostati, la mistica  
 folla perduta nel daffare quotidiano  
 le tetre forme della dominazione nazista...  
 Quasi emblema, ormai, l'urlo della Magnani,  
 sotto le ciocche disordinatamente assolute,  
 risuona nelle disperate panoramiche,  
 e nelle sue occhiate vive e mute  
 si addensa il senso della tragedia<sup>52</sup>.

Non può non venire in mente al lettore/spettatore di questo movimento la scena dell'urlo a cui Pasolini fa riferimento: Anna Magnani diventa, così, il simbolo di quella *disperata vitalità*, che nel cinema trova la sua più completa rappresentazione. Pasolini la descrive precisamente, con le sue ciocche e le sue occhiate vive e mute, le stesse di Mamma Roma. Rispetto a *La ricchezza*, dunque, è possibile una ricostruzione dei capitoli come 'tempi' di un film, che in versi

<sup>51</sup> P.P. PASOLINI, *La ricchezza*, in *Le poesie*, cit., pp. 173-175.

<sup>52</sup> Ivi, p. 189.

si traduce in un viaggio soprattutto romano fino alla *Proiezione al «Nuovo» di «Roma città aperta»*. La visione del film suscita nel Pasolini spettatore, e poi autore dell'ultimo 'capitolo' del poemetto, una riflessione sul 'suo tempo' (Chi fui? Che senso ebbe la mia presenza in un tempo che questo film rievoca ormai così tristemente fuori tempo?). Si tratta della prima di tante citazioni dirette al mondo del cinema, sempre funzionali al racconto della *Religione*.

Nella seguente ode *A un ragazzo* (1956-57), ad esempio, la dedica è a «Bernardo Bertolucci, figlio del poeta Attilio Bertolucci, e ora bravissimo poeta lui stesso», e regista di *Prima della Rivoluzione*<sup>53</sup>. Ma *A un ragazzo* è soprattutto un caso di autobiografismo 'familiare', come è frequente in Pasolini, e come già anticipavano le ultime strofe de *La ricchezza*. Si tratta di un'elegia al fratello Guido caduto partigiano nella Venezia Giulia e il racconto dettagliato di una sequenza che potrebbe intitolarsi 'l'ultimo incontro'. Dopo una serie di inquadrature sul luogo, la stazione da cui partirà il treno di Guido, un caso di soggettiva dello stesso Pasolini, che lo guarda allontanarsi:

Era un mattino in cui sognava ignara  
nei ròsi orizzonti una luce di mare ...  
  
e, colpita dal sole contro l'ombra dei monti,  
la stazione era vuota: oltre i radi tronchi  
  
dei gelsi e degli sterpi, solo sopra l'erba  
del binario, attendeva il treno per Spilimbergo...  
  
L'ho visto allontanarsi con la sua valigetta,  
dove dentro un libro di Montale era stretta  
  
tra pochi panni, la sua rivoltella,  
nel bianco colore dell'aria e della terra.  
  
Le spalle un po' strette dentro la giacchetta  
ch'era stata mia, la nuca giovinetta...<sup>54</sup>

È l'«altro figlio» di cui si leggerà nell'*Appendice alla "Religione": una luce* (1959), dove, sempre mimetizzandosi in una scena reale, e sempre aderendo all'autobiografia dell'autore nella presenza di sua madre, Pasolini racconta di lei che «depone / i suoi fiori, in ordine, mentre tutto tace / intorno, e si sente solo il suo affanno, / pulisce la pietra, dove, ansioso, lui giace»<sup>55</sup>.

Anche nel poemetto *La religione del mio tempo* (1957-59), Pasolini adotta una sorta di metodo 'panoramico' di scrittura. Figura più evidente una tensione ideologica nei versi che lo compongono, dove la 'sequenza' in auto con Fellini<sup>56</sup> racconta il passaggio alle periferie, e cioè alla

<sup>53</sup> Dalle Note a *La religione del mio tempo*. Si ricordi che in *Prima della Rivoluzione* di Bernardo Bertolucci Pasolini riconosceva il cinema di poesia.

<sup>54</sup> P.P. PASOLINI, *A un ragazzo*, in *Le poesie*, cit., p. 207.

<sup>55</sup> ID., *Appendice alla "Religione": una luce* (1959), in *Le poesie*, cit., p. 243.

<sup>56</sup> Dalle Note a *La religione del mio tempo*: «La persona con cui "...andavo per l'oscura / galleria dei viali, una notte, al confine / della città, battuta dalle anime / perdute, sporchi crocefissi senza spine..." ecc., fino a raggiungere il mare di Torvajonica, è Federico Fellini». Si pensi alla sua filmografia ritratto-rotocalco del mondo

dimensione a cui è destinato il popolo (sottoproletariato). Di nuovo, una consonanza tra il cinema e, in questo caso specifico, la Storia italiana e l'ideologia pasoliniana.

È interessante notare che gli anni della stesura della *Religione* sono immediatamente successivi all'uscita de *Le Notti di Cabiria* (Fellini, 1957), film a cui Pasolini partecipa come sceneggiatore<sup>57</sup>. La 'sequenza' rappresentata dai versi del poemetto, sembrerebbe ripresa dallo stesso film: come due autori in cerca di personaggi, Fellini e Pasolini, durante la preparazione de *Le notti* correvano a bordo di una Cadillac alle periferie di Roma, nelle campagne laziali o a Ostia. È il periodo di più assidua frequentazione tra i due, che ritrovano l'uno nell'altro la medesima volontà di adesione a *quella* realtà, pur non facendone esattamente parte. Come è noto, però, Pasolini non era un volto nuovo in quei luoghi battuti da 'anime perdute', e infatti Fellini racconta di quanto gli fosse utile quell'intermediario, il garante che aveva ritrovato nel poeta:

Giravo con lui per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale, Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti. Mi conduceva come se fosse Virgilio e Caronte insieme, di entrambi aveva l'aspetto; ma anche di uno sceriffo, di un piccolo sceriffo che andava a controllare ambienti molto familiari. Si divertiva ai miei allarmi, era lì col sorriso di chi ha visto di più, di peggio, anzi si augura che il peggio possa accadere, da un momento all'altro, soprattutto per compiacere l'amico ospite e turista. Tanto c'era lui lì a spiegare e a difenderlo, sceriffo conosciuto. Ogni tanto sbucavano da certe finestre, da certe porte, da angoli bui imprevedibili presenze, ragazzetti che lui si compiacceva di presentare come se fossimo in Amazzonia, tra esseri fantastici, selvaggi, antichi<sup>58</sup>.

Fellini riconosce inevitabilmente anche quel senso di attrazione 'spettacolare' che Pasolini prova nei confronti di quelle stesse 'anime perdute', 'esseri fantastici, selvaggi, antichi'.

Ma gli anni della stesura della *Religione* sono immediatamente precedenti all'uscita del film, stavolta pasoliniano, *Accattone*. È l'occasione di uno scontro e primo allontanamento da Fellini, che insieme a Angelo Rizzoli aveva fondato la casa di produzione Federiz, e che, sempre insieme a Rizzoli, aveva rifiutato i provini di *Accattone*. Fellini prende a difendere Pasolini solo dopo l'uscita dei suoi film, ma quasi mai aiutandolo nelle difficoltà di produzione iniziali. Pasolini lo chiama 'vescovone', a sottolinearne l'ipocrisia<sup>59</sup>.

contemporaneo (G. CARLUCCIO, L. MALAVASI, F. VILLA, *Fare ed essere autore: La dolce vita di Federico Fellini, in Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Roma, Carocci, 2015): da *La dolce vita* (1960) a *Amarcord* (1973).

<sup>57</sup> «Pasolini esprime la condivisione con Fellini del 'sentimento sacrilego' per quelle 'forme dell'esistenza', le 'anime perdute' di «ragazzacci e mondane», ossia i diseredati, gli emarginati, i rei condannati dal moralismo convenzionale» (R. CHIESI, *Pasolini 'personaggio' di Fellini e viceversa*, in «Arabeschi», 20, 2022, p. 61, URL <http://www.arabeschi.it/una-dolcezza-ferita-pasolini-personaggio-di-fellini-e-viceversa/>, consultato il 4 febbraio 2025). Si pensi, in tal senso, alla storia raccontata nelle *Notti di Cabiria*, e alla somiglianza col mondo di *Accattone*: è il percorso di redenzione di una prostituta, Cabiria, che, dopo essere stata vittima del tentato annegamento da parte del fidanzato, si salva e va (cinicamente) in cerca della felicità.

<sup>58</sup> F. FELLINI, *Pier Paolo*, a cura di R. Cirio, in «L'Espresso», 19 gennaio 1992, p. 83.

<sup>59</sup> In generale, Fellini non provava troppa stima verso il Pasolini-regista: è quanto si deduce da alcuni interventi, tra cui la seguente intervista: «Cosa ne pensate di Pier Paolo Pasolini?» Fellini getta uno sguardo sull'ometto come se lo vedesse per la prima volta: «È un grande, un grandissimo poeta». «Ma oltre a ciò...?» Fellini, sgranando gli occhi: «Forse non le basta?» [...] «Ma cosa pensa del Pasolini uomo di cinema?» Fellini, girando i pollici: «Non vado mai al cinema»» (J.-L. DE VILLALONGA, *Ho sognato Anita Ekberg. Intervista con Federico Fellini*, Milano, Medusa, 2014, pp. 51 e 117).

Ad ogni modo, il legame tra i due si allenta, ma Pasolini continuerà a citare Fellini nei suoi film successivi, avendo ritrovato nel regista la stessa modalità di incontro/scontro con la realtà, specialmente quella delle *Notti*.

Risulta ancora più evidente, a questo punto, il rapporto tra il poemetto *La religione del mio tempo* e i film. Il poemetto si apre sull'immagine di due ragazzi, più tardi definiti 'poveri, allegri cristi quattordicenni / i due ragazzi di Donna Olimpia': fanno da 'garanti', stavolta a Pasolini, che li descrive e ne descrive la 'pura vita'. Tutta una serie di 'considerazioni' del poeta, provano l'incessante tentativo di restituire un mondo, in cui egli, ancora, fa da spettatore, osservatore estraneo ('Avrei voluto urlare, e ero muto').

Questi due che per quartieri sparsi  
di luce e miseria, vanno abbracciati,  
lieti paganamente dei loro passi,  
  
dicono con faccia lieta che mille facce  
ha la storia, e che spesso chi è indietro  
è primo: così chiaramente incarnate  
  
sono nel loro ingenuo petto  
le confuse e reali speranze del mondo,  
che possono ogni atto anche abietto,  
  
ogni miscredenza, ogni inverecondia...  
  
Ma noi?...<sup>60</sup>

Fino al momento notturno in auto con Fellini: è qui che ritorna, come ne *La ricchezza*, un forte senso di movimento, sottolineato dall'uso del verbo *correre*, come dalla precisazione del mezzo di trasporto: una 'Cadillac di cinematografo'. E il lettore/spettatore ideale passeggero insieme al poeta e al regista de *La dolce vita*, si guarda intorno, accompagnato dal 'garante' Pasolini. A ben vedere, risalta una dimensione assai straniante nei versi de *La religione*, introdotta sia dalla 'febbre' di cui si dice sin dall'inizio del poemetto, sia da questa passività – fisica, almeno – della postura del poeta. Si potrebbe pensare, in tal senso, alla sequenza più onirica di *Accattone*: il protagonista sogna di assistere, da vivo, al proprio funerale. È quasi completa la corrispondenza tra i punti di vista dei personaggi – Pasolini nei versi e Accattone nel film – e della scena funebre con i toni che assumeranno i versi successivi del poemetto, dove si raggiunge la più profonda 'bassezza' dei luoghi, 'senza vita alla morte'.

...una notte, al confine  
della città, battuta dalle anime  
perdute, sporchi crocefissi senza spine,  
  
allegri e feroci, ragazzacci e mondane,  
presi da ire di viscere, da gioie  
leggere come le brezze lontane  
  
scorrenti su loro, su noi,

<sup>60</sup> P.P. PASOLINI, *La religione del mio tempo*, in *Le poesie*, cit., p. 228.

dal mare ai colli, nel tempo  
delle notti che mai non muoiono...  
...corremmo come in cerca dell'ignaro  
Dio che li animava: lui lo sapeva, dove.  
Guidava la sua Cadillac di cinematografaro [...] <sup>61</sup>.

I versi dedicati all'amico Fellini introducono alla ancor più pronunciata 'tragicità' dei successivi, che risentono del clima politico coevo: lo sottolinea lo stesso Pasolini in un articolo su «Vie nuove». Nel libro una crisi c'è, e ci sono critiche al Partito comunista per cui vivere e morire:

critiche, naturalmente, nella lingua della poesia: ma comunque facilmente decifrabili e traducibili in termini logici. C'erano critiche al partito, quello concreto e operante, quello che è *hic et nunc*. Non certo alla ideologia marxista e al Comunismo! [...] L'ideologia de *La religione del mio tempo*, si deduce da *La religione del mio tempo*: non ne è preesistente in uno schema politico, più o meno rigido. Le opinioni politiche del mio libro non sono solo opinioni politiche, ma sono, insieme, poetiche; hanno cioè subito quella trasformazione radicale di qualità che è il processo stilistico <sup>62</sup>.

E c'è quello che nelle parole di Fortini è un «raro ateismo»: Pasolini, infatti, rifiuta la società neocapitalista come quella 'irreligiosa' dei clericali, entrambe avendo scambiato lo sviluppo – quando non il possesso – per progresso. I toni drammatici del poemetto suggeriscono anche un forte sentimento di nostalgia <sup>63</sup>.

...  
Nessuno perciò è davvero amico o nemico.  
Nessuno sa sentire vera passione:  
ogni sua luce subito s'oscura  
come per rassegnazione o pentimento  
in quella antica viltà, in quell'ormone  
misterioso che si è formato nei secoli.  
Lo riconosco, sempre, in ogni uomo.  
...è uguale in tutti la viltà:  
com'è alle grigie origini o agli ultimi  
grigi giorni di ogni civiltà...  
Così la mia nazione è ritornata al punto

<sup>61</sup> Ivi, pp. 230-232.

<sup>62</sup> ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 972. Dal poemetto: «Felici ti mostrano un paio di scarpe / nuove, un quadruccio buono all'appena civile / parete della casa, una bella sciarpa / natalizia per la moglie: ma dentro, / dietro quell'infantile palpito, / quello stento, ti misurano col metro / della loro fede, del loro sacrificio. / Sono inflessibili, sono tetri, / nel loro giudicarti: chi ha il cilicio / addosso non può perdonare. / Non puoi da loro aspettare una briciola / di pietà: non perché lo insegni Marx, / ma per quel loro dio d'amore, / elementare vittoria di bene sul male, / ch'è nei loro atti» (ID., *La religione del mio tempo*, in *Le poesie*, cit., p. 234).

<sup>63</sup> Non c'è più l'antica religione, quella de «l'Usignolo / dolceardente della Chiesa Cattolica! / Il suo sacrilego, ma religioso amore / non è più che un ricordo, un'ars retorica» (ivi, pp. 239-240).

di partenza, nel ricorso dell'empietà.  
E, chi non crede in nulla, ne ha coscienza,

e la governa. Non ha certo rimorso,  
chi non crede in nulla, ed è cattolico,  
a saper d'essere spietatamente in torto.

Usando nei ricatti e i disonori  
quotidiani sicari provinciali,  
volgari fin nel più profondo del cuore,

vuole uccidere ogni forma di religione,  
nell'irreligioso pretesto di difenderla:  
vuole, in nome d'un Dio morto, essere padrone.

...

Non c'è più niente  
oltre la natura – in cui del resto è effuso

solo il fascino della morte – niente  
di questo mondo umano che io ami.  
Tutto mi dà dolore<sup>64</sup>.

Come anticipato sopra, i componimenti della *Religione del mio tempo* la cui 'lingua di poesia' può corrispondere alla pasoliniana 'lingua del cinema' sono i poemetti *La ricchezza* e *La religione del mio tempo*. Grazie alla loro articolazione, entrambi si dispongono ad oggetto di un'analisi per 'sequenze' non lontana dall'analisi del film, dove, come si è avuto modo di notare, le corrispondenze di sguardi sono per lo più tra il lettore/spettatore e lo stesso Pasolini osservatore estraneo alla realtà raccontata, quando non in soggettiva con i personaggi che vivono nei versi della *Religione*: gli stessi personaggi 'dalla vita grama' che si vedranno nei film coevi di Pasolini: *Accattone* in primis, poi *Mamma Roma* e *La ricotta*.

La seconda e terza parte della raccolta, dall'altro lato, evidenziano una corrispondenza ideologica tra poesia e cinema pasoliniani.

Gli epigrammi di *Umiliato e offeso* (1958) e i *Nuovi epigrammi* (1958-59) raggiungono l'apice dell'enfasi ideologica nei componimenti. Risulta interessante, in tal senso, rileggerli con, a fronte, alcuni interventi del poeta in difesa dei suoi versi: è impossibile non notare una somiglianza tra i discorsi di Pasolini in merito alle sue poesie e quelli con cui formula, negli anni del passaggio al cinema, una teoria della settima arte. L'esempio più eloquente è *A una nazione* – XV dei *Nuovi epigrammi*:

Non popolo arabo, non popolo balcanico, non popolo antico,  
ma nazione vivente, ma nazione europea:

<sup>64</sup> Ivi, pp. 236-238. Qui, è un'evidente premessa al verso «Africa, unica mia alternativa». Per il momento, l'unica 'luce' resta la figura (autobiografica) della madre, in 'primo piano' dell'*Appendice alla "Religione": una luce*: «so che una luce, nel caos, di religione / una luce di bene, mi redime / il troppo amore nella disperazione...». È una povera donna; piccola, come una bambina, con le braccia magre, capelli radi e vesti dimesse, custode di «quei sopravvissuti / segreti che sanno, ancora, di violette». Una povera donna «che sa amare / soltanto, eroicamente, ed essere madre / è stato per lei tutto ciò che si può dare». Mentre «tutto intorno ferocemente muore» (Id., *Appendice alla "Religione": una luce*, in *Le poesie*, cit., p. 241).



e cosa sei? Terra di infanti, affamati, corrotti,  
 governanti impiegati di agrari, prefetti codini,  
 avvocatucci unti di brillantina e i piedi sporchi,  
 funzionari liberali carogne come gli zii bigotti,  
 una caserma, un seminario, una spiaggia libera, un casino!  
 Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci  
 pascolano sospingendosi sotto gli illesi palazzotti,  
 tra case coloniali scrostate ormai come chiese.  
 Proprio perché tu sei esistita, ora non esisti,  
 proprio perché fosti cosciente, sei incosciente.  
 E solo perché sei cattolica, non puoi pensare  
 che il tuo male è tutto il male: colpa di ogni male.  
 Sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo<sup>65</sup>.

Si tratta di un componimento 'in odio' alla realtà dell'Italia negli anni Sessanta, fatta di corruzione, incoscienza, e insieme di fame. Pasolini non si risparmia, e chiude con un senso di profondo pessimismo, che vede nella morte l'unica liberazione: alla 'sua nazione' augura di sprofondare in 'questo suo bel mare', e così di liberare il mondo. La risposta del pubblico (fascista) in merito a questi versi non tarda ad arrivare, e Pasolini a replicare, in un articolo del 1961 su «Vie nuove»:

I fascisti rimproverano per esempio a una mia poesia (epigramma intitolato *Alla mia nazione*) di essere offensiva alla patria, fino a sfiorare il reato di vilipendio. Salvo poi a perdonarmi – nei casi migliori – perché sono un poeta, cioè un matto. Come Pound: che è stato fascista, traditore della patria, ma lo si perdona in nome della poesia-pazzia...<sup>66</sup>.

Anzitutto, l'accusa di vilipendio colpirà molti film di Pasolini: caso eclatante *La ricotta* (1963): il quarto episodio del film *RoGoPaG* (Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti), ha come protagonista Stracci, un sottoproletario affamato che fa la comparsa in un film sulla Passione come uno dei ladroni accanto a Cristo, con lo scopo di poter approfittare dei cestini da pranzo destinati alla troupe del film, e alla fine muore d'indigestione di ricotta in croce. Poi, ancora in parallelo tra l'articolo del '61 e il cinema *secondo* Pasolini, il poeta sottolinea la fondamentale distinzione tra significato letterale ed estetico, che fa anche la differenza tra cinema di prosa e cinema di poesia, tra rappresentazione oggettiva e autoriale della realtà. Pasolini, infatti, scrive:

ecco cosa succede a fare discriminazione tra ideologia e poesia: leggendo quel mio epigramma solo ideologicamente i fascisti ne desumono il solo significato letterale, logico, che si configura come un insulto alla patria. Ma poi, rileggendolo esteticamente, ne desumono un significato puramente irrazionale, cioè insignificante. In realtà il momento logico e il momento poetico, in quel mio epigramma coesistono, intimamente e indissolubilmente

<sup>65</sup> ID., *Alla mia nazione*, in *Le poesie*, cit., p. 279.

<sup>66</sup> ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 972. Si pensi, a proposito della poesia-pazzia, al saggio sul cinema di poesia in *Empirismo eretico*: qui, Pasolini, scrive dei 'film sotterranei' di registi come Antonioni, Bertolucci o Godard. A tal proposito, si afferma che la presenza di un personaggio 'non normale' facilita tale rappresentazione, ancora più soggettiva e autoriale, delle storie raccontate.

fusi. La lettera dice, sì: la mia patria è indegna di stima e merita di sprofondare nel suo mare: ma il vero significato è che, a essere indegna di stima, a meritare di sprofondare nel mare, è la borghesia reazionaria della mia patria, cioè la mia patria intesa come sede di una classe dominante benpensante, ipocrita e disumana<sup>67</sup>.

Si profilano, in queste parole, le premesse al ‘passaggio’ pasoliniano dalla letteratura al cinema: questo ‘sua patria’ e il mondo neocapitalistico *tout court* avendo esaurito le possibilità di essere raccontati in versi o in prosa, Pasolini si mette alla ricerca di un altro linguaggio, di un’alternativa – li troverà, rispettivamente, nel cinema e nel mito del Terzo Mondo.

La raccolta si chiude con le *Poesie incivili* (1960) in cui convivono (si legge nel *Frammento alla morte* dedicato a Fortini) «una nera rabbia di poesia nel petto / Una pazza vecchiaia di giovinetto»<sup>68</sup>. Ne *La reazione stilistica*, si spiega l’abbassamento della lingua della poesia al livello della prosa, abbassamento che inevitabilmente accompagna il passaggio al cinema:

Sono infiniti i dialetti, i gerghi,  
le pronunce, perché è infinita  
la forma della vita:  
non bisogna tacerli, bisogna possederli:  
ma voi non li volete  
perché non volete la storia<sup>69</sup>.

Il Pasolini degli anni Sessanta, nella sua fuga da un’Italia sempre più irriconoscibile, da neoregista viaggia nei paesi dell’Africa «unica sua alternativa», in cerca di una risposta alla «disperata vitalità». E lo scrive, nel *Frammento alla morte*:

Ho avuto tutto quello che volevo, ormai:  
sono anzi andato anche più in là  
di certe speranze del mondo: svuotato,  
eccoti lì, dentro di me, che empì  
il mio tempo e i tempi.  
Sono stato razionale e sono stato  
irrazionale: fino in fondo.  
E ora... ah, il deserto assordato  
dal vento, lo stupendo e immondo  
sole dell’Africa che illumina il mondo.  
Africa! Unica mia  
alternativa...<sup>70</sup>

Sembrirebbe quasi che Pasolini stia dichiarando una resa, almeno rispetto a quanto prometteva e permetteva il contesto italiano. Come notato sopra, la parabola del poeta in questo senso è discendente, pessimistica. A dimostrarlo, la disperazione dei toni negli ultimi due componimenti della raccolta: ne *La rabbia* si legge «non sono più padrone del mio tempo... non avrò

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Id.*, *Frammento alla morte*, in *Le poesie*, cit., p. 304.

<sup>69</sup> *Id.*, *La reazione stilistica*, in *Le poesie*, cit., p. 295.

<sup>70</sup> *Id.*, *Frammento alla morte*, in *Le poesie*, cit., pp. 304-305.

pace, mai»<sup>71</sup> e, ne *Il glicine*, «La mia vita non ha più compensi: / non le basta la vitalità dell'aprile, / le pare vana la volontà del capire...»<sup>72</sup>.

Se all'inizio si era riconosciuta un'eco formale rispetto alle *Ceneri*, se ne erano riconosciute le *ossessioni* ne *La religione del mio tempo*, ora il dramma si divarica ancora di più. Serve un altro mondo, un altro linguaggio. La 'dimensione' cinematografica rappresenta, in questa raccolta, una premessa alle tecniche di scrittura filmica che saranno sempre più evidenti nelle opere poetiche pasoliniane successive<sup>73</sup>, e, insieme, una modalità di visione e racconto di un mondo a cui si cerca un'alternativa<sup>74</sup>. Come nel caso di Joyce e Proust, delle epifanie e intermittenze del cuore simboli di una 'seconda vita' che scorre *di là* dalle storie raccontate, il cinema per Pasolini è una possibilità per rappresentarla, restituirla attraverso la macchina da presa, dunque *poeticamente* – in *Proiezione al Nuovo di Roma città aperta* Pasolini-personaggio 'subito, alle prime inquadrature' del film viene travolto e rapito da l'*intermittenze du coeur*. Nel complesso, la stesura de *La religione del mio tempo* accompagna – laddove i romanzi l'anticipavano – il passaggio di Pasolini al cinema.



#### ABSTRACT

*With the aim of demonstrating the 'non-exclusivity' of the albeit important relationship between novel and cinema, the article proposes a reflection on the "poetic" tendency that both genres assume during the 20th century. Starting with anti-naturalism, or naturalism's impossibility in the new century, the theoretical contributions by Giacomo Debenedetti's *Romanzo del Novecento* and the Cinema section of Pier Paolo Pasolini's *Empirismo eretico* are discussed. An analysis of *La religione del mio tempo*, a poetic collection published in the same year as Pasolini's first film *Accattone* (1961), is then proposed, demonstrating that, if it is true that novel-writing 'anticipates' the transition to directing, poetic writing accompanies it.*

#### KEYWORDS

*Cinema; Giacomo Debenedetti; Naturalism; Pier Paolo Pasolini; Poetry.*

<sup>71</sup> ID., *La rabbia*, in *Le poesie*, cit., p. 308.

<sup>72</sup> «Il mondo mi sfugge, ancora, non so dominarlo / più, mi sfugge, ah, un'altra volta è un altro... / Ho perduto le forze; / non so più il senso della razionalità; / decaduta si insabbia / – nella tua religiosa caducità – / la mia vita, disperata che abbia / solo ferocia il mondo, la mia anima rabbia» (ID., *Il glicine*, in *Le poesie*, cit., p. 315). Non è casuale, in questi versi, l'uso alternato dei termini 'vita' e 'disperata', soprattutto se si considera che, nella raccolta successiva alla *Religione*, *Poesia in forma di rosa* (1964), la «disperata vitalità» è proprio la componente che si riconosce nel linguaggio del cinema e nelle storie che, a questo punto, solo la settima arte può ancora provare e riuscire a raccontare.

<sup>73</sup> Successive, certo, alla *Religione*, ma anche all'affermarsi del Pasolini-regista, dunque alle sue teorizzazioni parallele sul cinema.

<sup>74</sup> La si troverà, non a caso, nel mito riscritto dalla trilogia *Orestide-Edipo re-Medea*; e la Roma 'scritta' nella *Religione* la si vedrà nella trilogia della borgata *Accattone-Mamma Roma-La ricotta*.

GIULIA DE LANGE

BIO-BIBLIOGRAPHY

*Giulia de Lange has graduated in Foreign Languages and Literature at the Università di Napoli Federico II. She began her studies on cinema and literature with a thesis on Pasolini's film adaptations of Greek myth: Letteratura e cinema: il mito in Pier Paolo Pasolini.*

NATURA E SCRITTURA NE *IL SORRISO DI CATERINA*

Nel 2023 è stato pubblicato il romanzo d'esordio di Carlo Vecce, *Il sorriso di Caterina*. La storia della madre di Leonardo da Vinci, basata su alcuni documenti di archivio, è stata un grande successo editoriale, trovando il suo spazio nelle classifiche editoriali italiane, destando l'attenzione dei giornali e dei media di tutto il mondo. La scoperta delle origini non italiane di Leonardo, considerato fino a quel momento un italiano per eccellenza, è stata inaspettata e scoprire che le sue origini fossero non solo non italiane, ma neppure europee, ha lasciato molti interdetti.

Il romanzo ha avuto origine dalle ricerche di Carlo Vecce, filologo, sulla vita di Leonardo<sup>1</sup>. La vita dell'artista fiorentino e le sue origini sono state avvolte nel mistero fin dagli anni immediatamente successivi alla sua morte. Vasari lo aveva definito come un misterioso nipote di ser Piero da Vinci e solo a partire dalla seconda edizione delle *Vite* lo aveva definito *figliuolo* di Piero. A lungo nessuno aveva ritenuto centrale occuparsi della madre di Leonardo, fino a quando nel corso del Settecento una rinnovata attenzione per la biografia dell'artista cambiò le carte in tavola: in un primo momento si parlava ancora delle sue origini, ma non della madre, finché nel 1839 non venne fuori tra le carte del nonno di Leonardo, Antonio, il nome di Caterina come madre di Leonardo. Solo dalla fine dell'Ottocento, però, ebbero inizio le ricerche sulla madre di Leonardo con i primi studi sul nome di Caterina presente nelle carte e nei codici vinciani.

Nel corso del Novecento iniziò ad aumentare l'interesse sulla donna, grazie anche ad un libro del 1901 dello scrittore russo Merezhkovskij dal titolo *Voskressie bogi* ("Dèi risorti"), in cui vengono ripercorse le vicende della vita di Leonardo conosciute fino a quel momento, con una parte romanzesca sull'incontro tra Piero e Caterina, un'orfana contadina, di cui non si sapeva molto, se non che in un secondo momento aveva sposato un contadino. Le vicende sulla madre di Leonardo avevano catturato l'interesse addirittura di Freud, secondo cui Caterina era stata decisiva per la sua formazione, in quanto suo unico vero amore. La sua visione ebbe poco rilievo per gli studiosi, ma è stata fondamentale per la lettura della vicenda di Leonardo e sua madre nella ricostruzione di Vecce.

Negli anni Cinquanta del secolo scorso Renzo Chianchi, poi, iniziò ad occuparsi con cura di Caterina di cui si sapeva solo che aveva sposato un contadino, Antonio, detto l'Attaccabrighe. Nonostante tutte le ricerche tra gli archivi quattrocenteschi, nessuno era riuscito a trovare notizie su giovani donne presenti nel contado che corrispondessero a Caterina, madre di Leonardo. Iniziò, in quel periodo a farsi strada la convinzione che le spese per la sepoltura di una certa Caterina presenti nel codice Forster avrebbero potuto corrispondere a quelle per la madre, che si trovava, ormai vedova, a Milano a trovare il figlio quando morì. Fino ad allora si pensava che la Caterina fatta seppellire da Leonardo fosse una sua serva: «In die Jovis 26 Junii. Porta

<sup>1</sup> La vicenda che ha condotto alla scoperta delle origini di Caterina è ripercorsa da Vecce sul primo numero della rivista «Leonardiana». Cfr. C. VECCE, *Per Caterina*, in «Leonardiana», 1, 2023, pp. 11-48.

Vercellina parochia sanctorum Naboris et Felicis. Catharina de Florenzia annorum 60 a febre terzana continua dupla in domo magistri Concordi de Castrono decessit». La grande cura, però, posta da Leonardo nei confronti della sepoltura della donna ha fatto pensare agli studiosi che potesse trattarsi proprio della madre.

Negli anni Settanta del secolo scorso Chianchi è stato probabilmente il primo a capire che Caterina fosse sia sua madre che una schiava: grazie alle carte di Vanni di Niccolò di Ser Vanni aveva trovato prove di ciò, ma questa notizia pubblicata da Oriana Fallaci su «Oggi» il 17 novembre del 1975 non aveva avuto alcuna circolazione. A partire da questo, però, si è cominciato a cercare Caterina tra le schiave fiorentine, trovandola al servizio di Madonna Ginevra e di suo marito Donato di Filippo. Quello che ha fatto propendere il filologo Carlo Vecce per l'identificazione con la madre di Leonardo è la presenza di una serie di segni inequivocabili, tra cui il fatto che l'atto che la libera dalla schiavitù è vergato proprio da ser Piero. A partire da questo è stata confermata l'identità di Caterina: sull'atto della liberazione Caterina viene identificata come la serva di Ginevra, figlia di Jacob e originaria della Circassia.

Da ciò nasce la consapevolezza che Caterina sia la schiava circassa che Donato, il marito di Ginevra, ha portato con sé da Venezia prima di tornare a vivere a Firenze e di sposare Ginevra. La storia di Caterina e Leonardo è legata a quella di Donato anche in un secondo momento, dato che il padrone, nel suo testamento, si era accordato con il monastero di San Bartolomeo per la sua sepoltura in cambio della sua eredità. Ed è proprio in quel periodo che Leonardo dipinge la sua *Annunciazione* per il monastero (1472), probabilmente con il padre come intermediario, dimostrando quanto dovesse essere stata fondamentale la relazione negli anni tra il padre e Donato. A proposito di quel quadro Carlo Vecce afferma:

il racconto sacro è interamente avvolto nella rappresentazione della natura. le piante e gli alberi e i fiori, immersi in un'atmosfera miracolosa, tremano di vita propria, a differenza delle fredde illustrazioni d'orto botanico dei pittori contemporanei. La profondità dello spazio è definita dall'attenta costruzione prospettica, in relazione simbolica con il paesaggio lontano: il punto di vista coincide infatti con la base della montagna, il rapporto aureo con l'altezza del dipinto. Laggiù, in uno spazio infinito, appare la prima sublime visione leonardesca, fatto di montagne sospese sulle acque e vapori. Uno spazio aperto. Uno spazio di libertà<sup>2</sup>.

In quest'ottica si può leggere con uno sguardo completamente nuovo lo sfondo dell'*Annunciazione*: «È il mondo favoloso di sua madre Caterina, l'altissima montagna sacra del Caucaso bianca di ghiaccio perenne, dimora degli dei e dei giganti, è la città dove lei aveva perso la libertà, è la nave che l'aveva portata via per sempre»<sup>3</sup>. A partire dalle ricerche del filologo e dal suo lavoro, condotto con puntuali ricerche di archivio nasce, quindi, il lavoro dello scrittore, che, con *Il sorriso di Caterina*, si colloca nel solco della grande tradizione del romanzo storico italiano. Il tema centrale del romanzo è il rapporto della protagonista con la Natura e il suo anelito alla libertà, fondamentale per una donna che trascorre molti anni in schiavitù. Mescolando filologia e invenzione, lo scrittore racconta la storia di Caterina che, a partire dal Caucaso, inizia un viaggio nel mondo medievale e da un mondo in cui la Natura detta il ritmo della vita passa alle città

<sup>2</sup> Ivi, p. 42.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

italiane, per poi tornare, dopo il matrimonio, alla vita nella campagna toscana, in cui trova una nuova concordia con il mondo che la circonda.

Nel corso del *Sorriso di Caterina* il rapporto della protagonista con la Natura segue la trama e soprattutto caratterizza la costruzione del personaggio fin dalle prime pagine. Caterina è una giovane donna circassa, la cui vita segue una traiettoria geografica molto complessa per una donna della sua epoca e di quella parte del mondo. Non si tratta, però, di un'eccezione: erano tante, troppe per la nostra sensibilità attuale, le donne come lei che venivano condotte in Europa per diventare schiave nelle città occidentali.

Nel corso del romanzo la storia di Caterina rappresenta un continuo contrasto tra la sua provenienza e i luoghi che frequenta durante la sua vita. Caterina considera la Natura parte integrante della libertà di cui viene privata da giovanissima: il suo rapporto con il mondo circostante, infatti, è esemplificativo delle terre remote in cui è nata e nelle quali era abituata ad essere in comunione con un mondo ostile, una relazione che dura fino a quanto Caterina viene condotta a Venezia. La sua comunione con la Natura rappresentava per lei la Libertà, una libertà che non ha saputo di possedere finché non le è stata tolta.

“Libertà”, infatti, è una delle parole che torna più volte all'interno del testo. La libertà di Caterina, quindi, è percepita da lei come la sua comunione con la Natura: nelle sue prime descrizioni, la donna è descritta come un'amazzone, in quanto le donne della Circassia andavano a cavallo e tiravano con l'arco, al punto che gli stranieri le vedevano quasi come donne divine. All'interno delle sue descrizioni si intravede in filigrana il mito delle Amazzoni, come dimostra la sua prima apparizione. Nelle prime pagine del romanzo, infatti, la ragazza è rappresentata nel suo ambiente naturale, si tratta di una fanciulla a cavallo che fugge in un bosco di betulle:

*Un boschetto di betulle sulle rive di un fiume presso lo Xi Miute, un mattino d'estate*

Non voglio perderla. Il cavallo appare e scompare tra le betulle. Posso inseguirla solo con gli occhi. Gli occhi sono mani, mani che si tendono, cercano di afferrare qualcosa che fugge via per sempre. La vita, un lampo di luce, una confusa intermittenza di ricordi e immagini, quel niente che abbiamo vissuto insieme<sup>4</sup>.

All'interno del romanzo, nei primi anni della sua vita, Caterina è descritta come una ragazza che per avere più possibilità di muoversi in una società retta dagli uomini decide di vestirsi da uomo; in questo modo può mantenere intatta la sua relazione con la Natura:

Mentre scendevo per il sentiero, scorsi una figura ferma sul crinale. Non era un uomo ma un ragazzo, a giudicare dal vestito e dalla corporatura. Non guardava verso di me, e anzi sembrava non essersi accorto dell'avvicinarsi di un cavaliere. La sua attenzione era tutta rivolta all'altro lato, oltre il crinale. Lì c'era una piccola valle, una boscaglia, e la selvaggina, anche grossa, non vi mancava mai. Il ragazzo teneva tra le mani un arco troppo grande per lui, non uno di quegli archetti che di solito si davano ai ragazzi perché si esercitassero al tiro con le piccole prede, lepri o uccelli. Era vestito in modo semplice: i calzoni aderenti infilati negli stivali e la casacca stretta alla vita da un cinturone in cui era infilato un piccolo pugnale, e la faretra a tracolla. Quegli indumenti mi sembravano familiari, come se li avessi già visti. Il ragazzo portava un bel berretto di feltro che doveva nascondere

<sup>4</sup> C. VECCE, *Il sorriso di Caterina*, Firenze, Giunti, 2023, p. 7.

dei lunghi capelli, perché delle ciocche ondulate ne uscivano e ricadevano dietro le orecchie.

A poca distanza un bel puledro senza sella, un giovane sauro con una macchia bianca sulla fronte che sembrava una stella, attaccato a un albero con una corda<sup>5</sup>.

Vestendosi da ragazzo, Caterina può muoversi con facilità nel mondo, andare a cavallo e vivere secondo i tempi della Natura, in una realtà in cui le tribù vivono in concordia con il mondo circostante. In una famiglia in cui non ci sono uomini, travestirsi è un modo per rispondere ai bisogni della sua comunità:

Katia era cresciuta da sola. Non essendo un maschio, non poteva essere affidata in *ataligate* a nessun'altra famiglia. Doveva crescere in casa in attesa del ritorno del padre e delle decisioni che sarebbero state prese sul suo futuro. Aveva imparato, da Irina e dalle altre donne, tutto quello che bisognava conoscere per la cura della casa, dei campi e degli animali, e le aiutava in tutto. Sapeva arare la terra, sforzandosi di tirare testardamente l'aratro a mano, anche se il suo solco non era profondo come quello degli altri contadini. Sapeva seminare il miglio, affondando la mano nel sacco e spargendo i preziosi semi a ventaglio, mentre cantava la litania di benedizione del futuro raccolto, e invocava il dio della fertilità Sozeresh e il dio delle messi Theghelej. Sapeva sorvegliare i campi, scacciando uccelli e altre piccole bestie che insidiavano semi e piantine. Sapeva mietere con l'ampio movimento della falce<sup>6</sup>.

Il padre, Jacob, che normalmente non vive con lei, la osserva ammirando il modo in cui si interfaccia con i ritmi del mondo naturale:

Appena era libera, Katia fuggiva nei prati e nella boscaglia. Scopriva da sola il mondo della natura e degli animali selvaggi, il ritmo delle piante e delle stagioni, le vicende continue di vita e di morte delle creature. Le prime volte entrava nel bosco con paura, socchiudendo gli occhi e invocando la protezione di Mezgwashe, dea delle foreste e degli alberi<sup>7</sup>.

L'ultimo pensiero del padre, infatti, dopo essere stato colpito a morte è per la libertà della figlia. L'insegnamento che spera di averle lasciato è quello di essere libera: «Sangue per sangue, vita per vita. Un velo bianco mi scende sugli occhi aperti, prima che si fissi per l'eternità l'immagine di lei che fugge. Libera»<sup>8</sup>.

Dopo la morte del padre, Caterina sarà catturata e non riuscirà più a vivere in tale comunione con la realtà circostante. Verrà travolta e portata in un mondo in cui non vigono più le regole della Natura, ma quelle della scrittura. Nella sua nuova vita si scontrerà con una società basata su paradigmi culturali totalmente differenti: il suo mondo senza scrittura era libero, nel suo mondo nuovo la comunione con la Natura non sembra essere una priorità. Da questo momento in poi la sua vita sarà divisa in due, con due spinte opposte che si scontrano nel suo animo.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>6</sup> Ivi, p. 24.

<sup>7</sup> Ivi, p. 27.

<sup>8</sup> Ivi, p. 41.



Il suo rapporto con la Natura si intravede persino nella sua vena artistica, messa in luce nel momento in cui lavora nella bottega di battiloro, in cui coltiva le sue abilità artistiche con le sue decorazioni a tema naturale. Già nel corso della sua infanzia questa grande capacità di mettere la Natura nei suoi disegni era stata notata dal padre:

Ma intanto, a poco a poco, osservando la nonna, Katia aveva imparato un'arte che nel nostro popolo era riservata solo alle sciamane, perché catturare il contorno di un essere vivente e come catturarne l'anima: l'arte di riprodurre le figure con delle linee, usando una friabile pietra rossa oppure un pezzetto di carbone su una pezza di lino, oppure incidendo con la punta del coltello o con l'ossidiana una qualunque superficie, una pietra levigata o una tavola di legno. Erano le stesse figure di animali fantastici che si vedevano sui tappeti o sul velo d'oro, intrecciate a complicati motivi stilizzati di piante e di fiori. La nonna era abilissima a riprodurle con la pietra rossa su larghi fazzoletti di lino che servivano da base ai tessuti che venivano eseguiti dalle altre donne. Forse per lei, che non parlava, l'immagine era molto meglio della parola per comunicare<sup>9</sup>.

Le origini di Leonardo sono fondamentali in questo senso. Caterina è nata nel luogo in cui si dice che si sia fermata l'arca di Noè, una terra di miti in cui l'uomo vive in totale concordia con la natura, un luogo in cui nascono le leggende e i miti. In quei luoghi remoti è presente il cristianesimo, ma è caratterizzato da una religiosità diversa da quella europea, in cui il rapporto tra gli uomini e la religione è mediato dalla Natura e dai suoi cicli. Questo, secondo Carlo Vecce, è, come si è detto, il mondo che fa da sfondo all'*Annunciazione* e alle sue montagne immerse tra le nebbie.

L'arrivo di Caterina a Venezia è traumatico: è qui che si scontra per la prima volta con un mondo che procede con regole diverse da quelle che governano il suo; si ritrova improvvisamente catapultata nella storia dell'Occidente, una storia di scrittura, in un mondo in cui le regole sono altre, come dimostrano le parole di Donato:

Non erano tanti i banchi di Rialto, cioè quelli importanti, i banchi di deposito e di scritta, dove l'attività fondamentale è quella di scrivere sui libri contabili ogni operazione: e quello che non scrivi non esiste. In questo modo il banchiere, alla presenza dei clienti o in virtù di una lettera di cambio, può trasferire denaro, debiti o crediti, da un conto all'altro, senza bisogno di tirare fuori le monete, che restano al sicuro nelle casseforti della banca: o almeno così credono i clienti meno avvertiti, perché in realtà nelle casseforti ne resta solo una minima parte, e tutto il resto torna a muoversi e a circolare, proprio come una materia vivente, come l'acqua di un fiume o l'argento vivo che usavo per recuperare l'oro dal cimento<sup>10</sup>.

*Quello che non scrivi non esiste* rappresenta con cura il mondo italiano del Quattrocento in cui ogni operazione commerciale ed economica in generale va appuntata per renderla effettiva; come ricordano anche le parole di Francesco:

Prima della partenza mia madre ha ancora modo di rimproverarmi un'ultima volta, perché non ho ancora registrato nel mio libro di ricordanze l'arrivo di Caterina: non sta

<sup>9</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>10</sup> Ivi, p. 191.

bene, ripete, bisogna sempre scrivere tutto, e quello che non scrivi non esiste, dove s'andrà a finire, se non si tiene memoria dei contratti e dei fitti e dei soldi che entrano ed escono, e io, che ho le tasche bucate peggio di mio padre e penso solo a spendere per comprare bei vestiti e libri inutili e magari dannosi e ho una moglie che ora mi tiene bordone e non ascolta più la saggia suocera, manderò in rovina la famiglia.

E così, pazientemente, per tenerla buona, prendo il libro, intingo la penna nel calamaio e scrivo<sup>11</sup>.

La storia di ogni famiglia veniva annotata con cura, per lasciarne traccia per i posteri e anche chi non ne ha voglia deve scrivere tutto quello che succede, come in questo caso l'arrivo di Caterina come balia. Il padre di Leonardo, Piero, riporta, infatti uno dei principali insegnamenti del padre:

Come è possibile far vivere le parole dopo la morte di chi le ha pronunciate? Con la scrittura, rispondeva mio padre: così, intingendo la penna in questa boccetta chiamata calamaio, tirandone fuori questa goccia di sangue nero che si chiama inchiostro, che bisogna spargere con cura tra i solchi di questa superficie sottile e rugosa che si chiama carta, e che è come un bianco campo da arare e seminare.

In breve mi insegnò a scrivere, prima con una tavola dell'alfabeto, poi facendomi decifrare e ricopiare le sue carte e quelle del nonno e del bisnonno. Io all'inizio imitavo la sua scrittura da mercante, ma poi, andando dal prete e guardando le lettere e le bolle che quello riceveva dalla curia di Pistoia o di Firenze, cercai di crearmi una mia scrittura, più chiara e scorrevole, intermedia fra la mercantesca e la cancelleresca<sup>12</sup>.

Piero ripercorre gli insegnamenti del padre, per cui mettere nero su bianco è l'unico modo per far sopravvivere una persona dopo la morte. Ripensa al mestiere del notaio che caratterizza la sua famiglia da quattro generazioni, ad eccezione del padre Antonio, che ha scelto di viaggiare, andando contro le tradizioni:

Scrivere per noi è tradizione di famiglia. Una cosa normale almeno da quattro generazioni. Mio nonno era notaio, e anche suo fratello, e anche suo padre: e per i notai, si sa, la scrittura è fondamento e strumento del mestiere. Devono scrivere tutto, devono scrivere sempre: e quello che non si scrive non esiste, perché non ha una realtà giuridica, non è autentico, non si può sapere se è vero o no, se non c'è una sottoscrizione o un signum. Ma purtroppo tutta quella bella tradizione di famiglia si era interrotta. Colpa di mio padre, che aveva rinunciato agli studi e si era messo in testa di fare il mercante in giro per il Mediterraneo, tornando senza fortuna e senza soldi. Non doveva farlo. Non doveva partire e abbandonare suo padre, la sua famiglia, la sua professione. Sentivo crescere dentro di me l'ostilità per lui, e maturare fermamente una decisione.

Non sarei finito come un piccolo proprietario che sbarcava il lunario in un semplice paese di campagna. Sarei diventato un notaio, avrei ripreso e continuato la tradizione di famiglia. Volevo andarmene via, nella grande Firenze. Vinci mi stava stretta<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ivi, p. 315.

<sup>12</sup> Ivi, p. 379.

<sup>13</sup> Ivi, p. 380.

Piero racconta del padre che è sfuggito ai suoi doveri e nella narrazione romanzesca Leonardo sembra aver ereditato dal nonno questa disposizione alla curiosità e all'osservazione della natura, come riveleranno le sue opere e la sua stessa vita. Gli atti notarili di Piero – soprattutto il documento della liberazione di Caterina – sono stati centrali, come si è detto, per le informazioni sulla storia di Caterina e sulla sua origine circassa. Le sue indecisioni nella scrittura, sintomo di una forte commozione, hanno fatto capire al filologo-scrittore che quell'atto di liberazione non era un atto qualsiasi, dando importanti informazioni sulla storia di Leonardo.

La scrittura è centrale per Piero e per la sua famiglia, mentre per Caterina è un mondo che resta incomprensibile: la donna riuscirà a tornare in unione con la Natura solo dopo la nascita di Leonardo e dopo essere stata liberata dalla schiavitù. Con il suo matrimonio con Antonio, detto l'Attaccabrighe, infatti, Caterina riesce a muoversi di nuovo con una certa libertà. La sua ultima vita è di nuovo in comunione con la terra e con la campagna che la circonda, come dimostra il rapporto del marito con la terra:

La nostra terra. Perché è nostra da sempre questa terra. Nessuno sa da quando siamo qui. Qualcuno dice che i Buti siano scesi dalla montagna di Pisa, quella che si vede lì all'orizzonte, stagliata nel tramonto, da un paese fatto tutto di buti, che sarebbe a dire bovari; ma uno dei vecchi invece giurava che il nome di Buto, il padre di Giovanni, significa buon aiuto. Mi sono sempre chiesto: buon aiuto di chi? Non credo del buon Dio, che sembra essersi sempre poco curato di noi. Il buon aiuto è quello che ci diamo noi stessi, con le nostre mani.

Scritture antiche non ne abbiamo, anzi, nemmeno di nuove, nessuno di noi sa leggere o scrivere in modo accettabile, e non s'è mai saputo fare. La memoria passa di generazione in generazione e poi a poco a poco scompare. Chi c'era qui prima di Giovanni e di Buto? Ma del resto a che serve saperlo, se le stagioni tornano sempre uguali su questa terra e il sudore e il sangue degli uomini insieme all'acqua della pioggia e ai raggi del sole penetra nella zolla e la feconda, e anche i nostri corpi ci ritornano, e tornano zolla<sup>14</sup>.

Caterina conclude la sua vita in modo sereno, dopo aver ritrovato una certa comunione con il mondo che la circonda, in un posto meno esotico e misterioso della Circassia, cioè la campagna toscana. Antonio è un uomo di campagna che trova in lei una compagna adatta alla vita del contado, conducendo insieme una vita semplice e serena:

Forse arrivare fino alla quarta generazione sarà troppo, ma i primi figli delle nostre figlie abbiamo avuto la gioia di vederli. Gli anni sono passati. Nè veloci nè lenti. Al tempo giusto, quello del ritmo della natura e delle stagioni. Il tempo che lenisce gli affanni e le incomprensioni. Come aveva previsto nonno Antonio, mio padre Piero ci chiamò a Campo Zeppi appena fu evidente che la Caterina era gravida. La mia felicità era piena, non solo per me stesso, che tornavo nella terra dov'ero nato, nella casa dov'ero cresciuto, ma soprattutto perché mi accorsi della felicità della Caterina, che evidentemente era fatta come me, nata libera nella terra e nella natura, e ora vedeva avverarsi il suo sogno di tornare a una condizione di vita vera e autentica fra le piante e gli animali. Lasciai la fornace e ripresi il lavoro antico della terra, che il vecchio Piero non riusciva più a portare avanti da solo<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 426-27.

<sup>15</sup> Ivi, p. 453.

Caterina sembra nata per vivere in comunione con la Natura, al punto da stupire il marito con la sua innata capacità persino di partorire senza mostrare alcune difficoltà:

Tutti nati quasi senza doglie, perché la via era aperta. Maria addirittura la partorì solitaria dietro un covone, un giorno che stava lavorando nel campo vicino al torrente: fece tutto da sola, taglio il cordone con la falce, lavo la bambina nell'acqua corrente, la avvolse nel suo fazzoletto e me la fece trovare assopita nella culla quando tornai a casa. La Caterina sembrava creata da Nostro Signore per fecondare e dare la vita<sup>16</sup>.

Antonio, come tutti i personaggi del romanzo, racconta una parte della vita di Caterina e alla fine della sua riflette su quanto sia stata serena la loro vita:

Sono seduto sotto il portico della vecchia casa. Guardo il sole che scende rosso dietro le colline alla fine di questa giornata terrena. Vedo la Caterina che sale dal sentiero, seguita dalle figlie Piera e Sandra. Così in fila, una dietro d'altra, mi fanno ricordare quando s'andava tutti a messa la domenica a San Pantaleo, tanti anni fa, seguiti dai bambini in fila ordinata dal più grande al più piccolo, e il vecchio prete ci sorrideva con affetto dal portico della chiesa. Sono andate tutte e tre insieme a raccogliere la legna e le fascine per il focolare. Sento che scherzano e parlano allegre tra di loro, e poi si fanno un po' più serie, forse pensando al futuro: le ragazze che sono grandi e sole, e la mamma che sempre le rincuora e le conforta. Sono tutte donne qui, in questa casa. Si sostengono e si aiutano a vicenda, per sopravvivere in questo mondo di lupi. I lupi siamo noi uomini, bravi solo a ringhiare e azzannare e fare la guerra. Se alle donne va bene, siamo padroni benevoli. Un giorno forse tutto cambierà. E saranno le donne a farlo<sup>17</sup>.

Quando riesce a stare in comunione con la Natura la sua vita procede bene: dopo la morte del marito, però, Caterina andrà a concludere la sua vita a Milano, dal figlio, dando origine ad una delle pagine più commuoventi del romanzo. Finalmente potranno trascorrere del tempo insieme, da soli, senza nessun impedimento, senza nessun vincolo sociale che gli impedisce di stare insieme, dopo che per una vita intera gli hanno addirittura impedito di chiamarla *madre*. Nonostante ciò e nonostante la distanza dalla Toscana, nemmeno in questa occasione Leonardo chiama Caterina sua madre:

Tutta avvolta nel sudario, come un diafano bozzolo di seta, la Caterina fu posta sopra un cataletto ricoperto di drappo nero operato e decorato con una morte d'oro. A parte, ben tre libbre di cera, da dare ai frati per le candele. Dal convento di San Francesco, che era anche la sede della parrocchia dei santi Nabore e Felice, vennero i frati, quattro preti e quattro chierici, guidati da un anziano della confraternita che portava la croce, e accompagnati dai portatori che si caricarono del cataletto. Era quasi il tramonto, e il sole rosseggiava dietro i campanili di Sant'Ambrogio. Il mesto corteo percorse il breve spazio dalla casa alla chiesa. Un frate suonava la campanella per avvertire i radi passanti e chiamarli alla preghiera di suffragio per la defunta, gli altri frati portavano i libri sacri e la spugna<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Ivi, p. 454.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 461-62.

<sup>18</sup> Ivi, p. 501.

La morte di Caterina rappresenta una delle prime tracce della vita della donna che gli studiosi hanno avuto a disposizione per ricostruire la storia della madre di Leonardo da Vinci, la cui vita è stata – sia nella vita che nel romanzo – a cavallo tra due mondi. Questa cura mostrata da Leonardo nei confronti della sepoltura di quella che sembrava essere una vecchia schiava è sempre stata la nota stonata che ha fatto pensare agli studiosi che Caterina fosse molto di più per Leonardo. Come si è detto, grazie a questo ed altri elementi, si è riusciti a ricostruire con cura la storia di Caterina fino a scoprirne le origini circasse, ribaltando la narrazione della vita di Leonardo. La scrittura del romanzo di Carlo Vecce parte dalle carte di archivio creando una delle pagine più commuoventi della nostra letteratura recente.



ABSTRACT

*The article interprets Il sorriso di Caterina (2023) by Carlo Vecce in relation to the dyad of Nature and writing, central elements—in the operation at the boundary between philology and fiction proposed by the author—for the symbolic construction of the character of Leonardo da Vinci's Circassian mother.*

KEYWORDS

*Carlo Vecce; Il sorriso di Caterina; Leonardo da Vinci; Nature; writing.*

BIO-BIBLIOGRAPHY

*Margherita De Blasi teaches Italian Literature at the Università di Napoli L'Orientale, where she holds a research fellowship. Her research interests focus on the study of 18th- and 19th-century texts and manuscripts. She has edited the critical editions of Osservazioni sulla tortura by Pietro Verri (2018) and Caterina Medici di Brono by Achille Mauri (2022). Among her critical studies, notable works include Sullo scrittoio di Verga. Eros e l'officina del romanzo (2020) and Manzoni. Riletture manzoniane tra romanzo e processo agli untori (2023).*



QUADERNI DELL'OSSERVATORIO SUL ROMANZO CONTEMPORANEO





NAJI AL OMLEH, NICOLA DE ROSA, GIUSEPPE EPISCOPO, ALBERTO SCIALÒ

FORMA, RICEZIONE, SOCIOLOGIA, MONDO:  
ALCUNI QUESITI APERTI SULLA MORFOLOGIA DEL CONTEMPORANEO<sup>1</sup>

I. LA CONTEMPORANEITÀ DEL ROMANZO CONTEMPORANEO

I.1. MA DA CHE PROSPETTIVA IL CONTEMPORANEO GUARDA SE STESSO?

**V**olendo formulare la domanda dal punto di vista storico-letterario, essa suonerebbe così: è Balzac o invece Flaubert il vero apice del romanzo del secolo XIX, il suo autore più tipicamente classico? Qui il giudizio non è puramente questione di gusto, ma implica tutte le questioni pregiudiziali dell'estetica del romanzo. Si domanda se sia l'unità oppure il distacco tra il mondo esterno e il mondo interno a costituire la base sociale della grandezza artistica del romanzo, della sua efficacia universale: se il romanzo moderno culmini in Gide, Proust e Joyce, ovvero abbia raggiunto già molto prima il suo vertice ideologico e artistico, in Balzac, in Tolstoj e oggi soltanto pochi grandi artisti si avvicinino a questo vertice, artisti che – come Thomas Mann – vanno controcorrente.

Le due differenti concezioni estetiche si fondano su due opposte filosofie della storia, proiettate sull'essenza e sull'evoluzione storica del romanzo. E poiché il romanzo è il genere letterario dominante della civiltà borghese moderna, l'alternativa è indicativa anche per l'evoluzione di tutta la letteratura, anzi di tutta la civiltà. La domanda in termini di filosofia della storia è questa: la via della civiltà odierna conduce in su o in giù?<sup>2</sup>

Perdonerete la lunghezza della citazione ma metterla giù più chiara di così era difficile. Chi parla è György Lukács, il momento in cui parla è il dicembre del 1945 quando raccoglie e pubblica insieme i sette capitoli che, scritti dieci anni prima, comporranno i *Saggi sul realismo*. Il punto esposto nella domanda finale verso cui corrono i paragrafi che lo precedono è così forte, sorprendentemente immediato, efficacemente diretto, decisivo che da solo, ovvero anche al di là della sua pur necessaria contestualizzazione nel discorso del critico ungherese, resta lì a interrogarci oggi con tutta la sua insopprimibile urgenza. Lo potremmo chiedere anche noi al romanzo della civiltà nostra contemporanea: la via conduce in su o in giù?

Prima dei “fatti” del 1956, anno dell'invasione sovietica dell'Ungheria, per Lukács la storia – intendiamoci, il corso della storia – era leggibile a chi possedesse grazie al marxismo gli strumenti per farlo. Similmente, la letteratura che puntava “in su” testimoniava un grado di conoscenza delle leggi dello svolgimento della storia che illuminava la “confusione cieca” scoprendo in essa il travaglio per la nascita di un mondo nuovo. Tolstoj contro Flaubert: la potente

<sup>1</sup> Questo *working paper* rappresenta un primo risultato delle ricerche sviluppate dal gruppo di *Morfologia del contemporaneo* all'interno dell'*Osservatorio sul romanzo contemporaneo*. Al netto di una condivisione generale delle argomentazioni proposte, il paragrafo 1 è stato redatto da Giuseppe Episcopo, il paragrafo 2 da Nicola De Rosa, il paragrafo 3 da Alberto Scialò, il paragrafo 4 da Naji Al Omleh. Oltre ai suddetti autori, hanno lavorato all'interno del gruppo Vincenzo De Rosa, Riccardo Gasperina Geroni, Sara Nocerino, Concetta Maria Pagliuca, Ernesto Radice, Giulia Renzi, Federica Tortora. Il gruppo si è inoltre giovato di riflessioni condivise con Giuliana Benvenuti, Paolo Giovannetti, Federica Pedriali, oltre che con Elisabetta Abignente e Francesco de Cristofaro, direttori del progetto.

<sup>2</sup> G. LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, trad. it. di M. e A. Brelich, Torino, Einaudi, 1950, p. 11.

chiusura di *Guerra e pace* che porta alla luce della storia la forza progressista del futuro che si rivelerà nella rivolta decabrista del dicembre 1825 contro il ripiegamento degli entusiasmi in una «scolorita prosa della vita familiare borghese»<sup>3</sup>. Tolstoj continuatore di Balzac, il grande realismo erede di Goethe, Shakespeare, Dante, e andando a ritroso, dei classici. Con questa progressione, che suggella nell'estetica del realismo la forma del classico del tempo attuale, Lukács sottolinea la chiave di volta dell'atto rappresentativo che sostiene il realismo francese e russo: tenere insieme nel mondo romanzesco il generico e l'individuale. «Il tipo diventa tipo non per il suo carattere medio» – scrive il grande critico assestando una stoccata al naturalismo – «e nemmeno soltanto per il suo carattere individuale» – inferendo un colpo alle categorie di soggettività – «bensì per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti, umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico»<sup>4</sup>. È un'opera mondo, dovremmo essere spinti a pensare, quella che Lukács ci presenta: il romanzo realista coglie e rappresenta nel pieno sviluppo e al culmine delle loro possibilità immanenti "l'uomo" e "l'epoca". I termini del discorso sono chiari: sposare filosofia della storia e concezioni estetiche. A patto quindi di tenere fuori Gide, Proust e Joyce, a patto di escludere i percorsi che muovono in direzione opposta al "grande realismo".

Nel presente del 1946 Lukács riconosceva questo del suo presente. E per noi, oggi, dove conduce la via della nostra civiltà odierna? In su o in giù?

## 1.2. ANNI ZERO

All'inizio degli anni Zero, nel primo lustro del nuovo millennio, il panorama romanzesco raccontato dai volumi di saggistica in lingua inglese che hanno "contemporary" nel loro titolo sembra mostrare la presenza di un doppio percorso. Da un lato c'è quello radicato nei lavori dei maestri del postmoderno e di chi si è mosso nel suo contesto: Thomas Pynchon, Don DeLillo, Toni Morrison, Philip Roth, John Updike, Paul Auster che, oltre ad avere un imponente passato alle spalle, hanno vissuto gli anni Novanta da protagonisti. Accanto a loro, in linea di continuità e indipendentemente dalla fortuna toccata alle definizioni che li hanno accompagnati, "Metamodernism", "Hysterical Realism", "New Sincerity", compaiono gli scrittori che proprio negli anni Novanta hanno iniziato a trovare la propria voce artistica: Sherman Alexie, Jonathan Franzen, Chang-Rae Lee, E. Annie Proulx, Matt Ruff, Colson Whitehead, David Foster Wallace, William T. Vollmann, e Dave Eggers inventore dell'originale rivista «McSweeney's», poi diventata casa editrice<sup>5</sup>.

A fare da contraltare a questa linea, che sembra spezzata generazionalmente in due tronconi, erano poi poste le stagioni inseminate dalle prime diffusioni su larga scala delle culture del web, dal Cyberpunk, con la sua propagazione nello Steampunk, dalle avanguardie dello *snuff novel* (non trovo altre categorie altrettanto efficaci per definirlo) di Chuck Palahniuk e dall'Avant-Pop, un movimento forse minoritario, di certo mai unitario, ma che arriva anche sulle pagine di «Repubblica», dove leggiamo che le diverse anime del movimento mostrano una traccia comune: «la capacità di fare avanguardia, di sperimentare nuovi codici, rielaborando e facendo

<sup>3</sup> Ivi, p. 12.

<sup>4</sup> Ivi, p. 15.

<sup>5</sup> Si vedano i due importanti contributi di F. VITTORINI sulla narrativa americana: *Narrativa USA 1984-2014. Romanzi, film, graphic novel, serie tv, videogame e altro*, Bologna, Pàtron, 2015; e *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron, 2017.

esplodere gli stereotipi della cultura pop, fatta di televisione, computer, pubblicità, cinema, fumetti, videogiochi»<sup>6</sup>.

Cultura pop che viene declinata in un immaginario mass-mediatico in cui non solo le categorie di alto e basso convivono, come nella più classica tradizione novecentesca postmoderna, ma all'interno del quale si assottigliano i confini tra mondo *mainstream* e alternative, grande capitale e autoproduzione, tempo lavorativo e libero, spazi pubblici e privati. Ricordiamo che qui stiamo lambendo il 2000, quando la pervasività del mondo mediatico non era quella perpetuamente attiva nelle protesi emozionali (espressione che dobbiamo a Gianluca Nicoletti) degli *smart devices* elettronici, ma apparteneva al panorama quotidiano dell'ambiente urbano, sociale, percettivo. La produzione letteraria trovava in Larry McCaffery<sup>7</sup> una forza coagulante, quella teorica era espressa nel manifesto di Mark Amerika: «A forza di succhiare il sangue contaminato della cultura di massa, gli artisti Avant-Pop stanno diventando degli Scrittori Mutanti, è vero, ma il nostro obiettivo è ed è sempre stato quello di guardare la faccia deformata del mostro e di trovare modi selvaggi e avventurosi di amarlo per quello che è»<sup>8</sup>.

Insomma, è l'inizio del millennio ma sembra di essere ancora dalle parti di Lukács, con Don DeLillo e Paul Auster al posto di Balzac e Tolstoj.

### 1.3. A PARTE OBJECTI: QUALE LETTERATURA?

Torniamo al panorama romanzesco nei saggi in lingua inglese sulla letteratura contemporanea. Vorrei prendere in esame un testo, in particolare, non perché sia rappresentativo di una linea interpretativa o suggerisca un percorso di tipizzazione del canone del contemporaneo. È invece l'approccio alla questione che sembra poter suggerire il sorgere di interrogativi da cui derivare categorie critiche e questioni teoriche.

In *Contemporary Fiction* (2003) Jago Morrison comincia con il porsi il problema delle prospettive da adottare per inquadrare il paesaggio disomogeneo dei romanzi contemporanei, caratterizzati dall'attenzione verso gli spazi interstiziali, tra generi, culture e storie nazionali. Secondo Morrison una tale disomogeneità consente alla critica contemporanea di potersi muovere dalla posizione vantaggiosa di abbandonare una impostazione mirata al resoconto sullo "stato del romanzo" e di porsi invece il problema di modificare la focale dell'approccio critico in modo che si adatti al «range and variety of contemporary writing»<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> M. DESERIIS, *I ragazzi dell'avant-pop tra rap e sesso estremo*, in «la Repubblica», 1 maggio 1998.

<sup>7</sup> Nel gennaio del 1997 le edizioni Shake Underground avevano pubblicato in Italia, con la traduzione di Giancarlo Carlotti e con buon successo, *Avant-Pop. Racconti per una nazione che sogna a occhi aperti*, l'antologia manifesto della nuova contro-cultura americana curato da Larry McCaffery. Il 1998 è invece l'anno in cui Fanucci fa uscire, accompagnato dalla postfazione di Mattia Caratello e Luca Briasco, il secondo volume curato da Larry McCaffery, *Schegge d'America. Nuove avanguardie letterarie*. «La cultura pop – scrive McCaffery nella introduzione – non solo ha soppiantato la natura e colonizzato lo spazio fisico praticamente di ogni paese del mondo, ma (fatto non meno importante) si è spinta persino a colonizzare quei territori interiori, soggettivi, che un tempo si ritenevano quasi inviolabili, come la memoria individuale, il desiderio sessuale, lo spazio dell'inconscio». L'antologia ospita anche due racconti di Vollman e Wallace.

<sup>8</sup> Sul terzo numero di «Fleshout» del 1999, una nota di Lello Voce fa il punto sull'Avant-pop e riporta stralci dal manifesto di Mark Amerika.

<sup>9</sup> J. MORRISON, *Contemporary Fiction*, London-New York, Routledge, 2003, p. 7: «Accordingly, in contrast to older studies which attempt to provide a summative account of 'the state of the novel', the assumption of this book is that the range and variety of contemporary writing demands similar variation in critical approach». Anticipo qui nella sua interezza il passaggio da cui sono tratte le successive citazioni: «In chapter 1, the representation

Sono poi in particolare quattro gli sfondi su cui adattare le profondità di campo: *la rappresentazione della storia*, «with reference to the multi-dimensional transitions of the post-war period and claims in the late twentieth century of the ‘End of History’ itself»; *la questione del tempo* con «the variety of responses in contemporary fiction to the radical rethinking of time in the New Physics, in philosophy»; *la disciplina della carne*, che implica i modi «in which genders and bodies are re-imagined in recent writing»; *il problema della “razza”*, ponendo al centro dell’indagine «the roots of race-thinking, its train of atrocities, and the ways in which writers have dealt with the legacy of both». È un programma di lavoro che osservato oggi, negli anni Venti del 2000 mostra una sorta di profetica diplopia: occhio al passato recente e alle conseguenze sul piano sociale dei problemi contemporanei, più sul piano sociale che non su quello politico, più su questioni etiche che estetiche.

Un’altra nota d’interesse è data dal fatto che nello stesso libro il discorso del nuovo e del contemporaneo viene anche contestualizzato in una prospettiva più ampia – ovvero osservato a distanza, se non quasi storicizzato – nel momento in cui Morrison riprende le pagine di Leslie Fiedler e del suo *Waiting for the End: The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin* (1965). «According to Fiedler» – scrive Morrison – «the deaths of Hemingway and Faulkner at the beginning of the 1960s marked the end of the great age of US fiction. Little remained for contemporary writers but to fiddle amongst the ruins»<sup>10</sup>.

There are various ways to declare the death of the novel: to mock it while seeming to emulate it, like Nabokov, or John Barth; to reify it into a collection of objects like Robbe-Grillet; or to *explode* it, like William Burroughs; to leave only twisted fragments of experience and the miasma of death. The latter seems, alas, the American Way<sup>11</sup>.

L’analisi di Fiedler, riportata da Morrison, porta a un ulteriore avanzamento di prospettiva dal momento che apre ai nuovi supporti. Se la narrativa contemporanea sembra essere sopraffatta dalla «nausea of the end»<sup>12</sup> e non continuerà ancora per molto a essere affidata alla stampa e ad essere rilegata in copertine rigide allora, ipotizza ancora Fiedler: «There is always the screen, if the page proves no longer viable»<sup>13</sup>.

#### 1.4. *A PARTE SUBJECTI*: IL CONTEMPORANEO DEL ROMANZO CONTEMPORANEO

Una prospettiva diversa, appena una quindicina d’anni dopo, è al centro del libro di Theodore Martin, *The Contemporary Drift* (2017). Qui la questione del contemporaneo è essa stessa messa in questione oltre i dati temporali e il libro osserva da vicino dei generi tradizionali del

of history is explored, with reference to the multi-dimensional transitions of the post-war period and claims in the late twentieth century of the ‘End of History’ itself. Chapter 2 moves on to the connected question of time, and the variety of responses in contemporary fiction to the radical rethinking of time in the New Physics, in philosophy and elsewhere. Chapter 3 is concerned with the disciplining of the flesh, exploring the provocative ways in which genders and bodies are re-imagined in recent writing. Chapter 4 turns then to the problem of ‘race’, examining the roots of race-thinking, its train of atrocities, and the ways in which writers have dealt with the legacy of both» (*ibidem*).

<sup>10</sup> J. MORRISON, *Contemporary Fiction*, cit., p. 3.

<sup>11</sup> L. FIEDLER, *Waiting for the End: The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin*, London, Cape, 1965, p. 170.

<sup>12</sup> Ivi, p. 171.

<sup>13</sup> Ivi, p. 177.

moderno nella loro deriva, slittamento, passaggio, al contemporaneo: il *noir*, il romanzo poliziesco, quello di formazione, il racconto post-apocalittico, il *western*.

Il punto di partenza è questo: il termine contemporaneo non ha un valore temporale, non indica un periodo, non si riferisce a un'epoca storica. La nozione di contemporaneo indica invece una «“strategy of mediation” between present and past, proximity and distance»<sup>14</sup>. E se questo è accaduto a partire dalla Rivoluzione francese, il contemporaneo, come concetto, nell'ultra-contemporaneo, come mondo nel terzo millennio, mostra un valore diverso nell'accelerazione delle trasformazioni.

It seems to me that both the desire to pin down the contemporary and the difficulty of doing so are more pronounced today than they have been before. It's not hard to imagine why that might be. The story of modern capitalism is a story of constant acceleration. All the temporal rhythms by which we measure contemporary life – from economic cycles to news cycles – have sped up to unimaginable degrees in the past half-century. In this context, we can see how the hyper-accelerated forms of capitalism that have reshaped western societies over the last several decades would ultimately conspire to make the present an intensified site of anxiety, instability, and uncertainty. That uncertainty – the sense of being at sea in a present that is itself at sea in history – is what my book calls “drift.” What is unique about the problem of the contemporary in our contemporary moment, I would suggest, is the way it indexes the unprecedented challenges that come with trying to orient ourselves in a present that is, in very real and historically specific ways, more adrift than it ever has been before – while also reminding us that such challenges are not themselves *sui generis* but have their own history<sup>15</sup>.

L'approccio dell'analisi è poi marcato da un movimento a pendolo tra la deriva (*drift*) graduale della contemporaneità e il movimento inerziale con cui si spostano i generi, unica bussola, il genere, per orientarsi nel mondo del presente perché da un lato connota la cultura contemporanea e dall'altro permette di isolare i modi con cui la scrittura contemporanea si distacca dal modernismo e dal post-modernismo. Nei generi letterari è iscritto un moto di resistenza e deriva da «what is emergent and unfamiliar about our contemporary moment»<sup>16</sup>, che è nell'immanente legame con la tradizione da cui essi derivano.

Tra gli autori presi in esame ci sono Bret Easton Ellis e Zadie Smith, dal cui stile Martin deriva l'ipotesi che «the period is defined less by a specific set of names than by the relentless practice of naming»<sup>17</sup>: *American Psycho*, *Glamorama*, e *White Teeth* adottano una tecnica simile dal momento che tutte queste opere «investigate the ways that superficial details come to stand for entire decades»<sup>18</sup>. Il genere *noir* è analizzato attraverso *Sin City* (2005) di Robert Rodriguez e *The Good German* (2006) di Steven Soderbergh, la narrativa poliziesca è rappresentata da *Sacred Games* di Vikram Chandra e da *The Yiddish Policeman's Union* di Michael Chabon.

<sup>14</sup> TH. MARTIN, *The Contemporary Drift: Genre, Historicism, and the Problem of the Present*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 5.

<sup>15</sup> [M. HART, TH. MARTIN,] *Author Theodore Martin and Series Editor Matt Hart Discuss «Contemporary Drift»*, in «Columbia University Press Blog», 25 luglio 2017, URL <https://cupblog.org/2017/07/25/author-theodore-martin-and-series-editor-matt-hart-discuss-contemporary-drift/>, consultato il 22 marzo 2024.

<sup>16</sup> TH. MARTIN, *The Contemporary Drift*, cit., p. 7.

<sup>17</sup> Ivi, p. 34.

<sup>18</sup> Ivi, p. 37.

Sono opere che mostrano dinamiche di “certezza e incertezza”, perché nella tensione tra ciò che è conosciuto e ciò che non lo è si giocano delle dinamiche contrarie a quelle espresse, tradizionalmente, nelle letture teleologiche del genere poliziesco.

Il motivo per cui si leggono i gialli, dice Martin riprendendo P.D. James e Fredric Jameson, non è per la scoperta del colpevole, e poi rilancia affermando che si legge per i momenti di sospensione, per la durata, per il tempo dell’attesa: «The long wait of the detective genre (embedded in every detective novel but made manifest only in the contemporary detective novel) discloses the temporal mediation of meaning: the ways that reading and knowing are subject to time»<sup>19</sup>.

I romanzi post-apocalittici sono segnati dalla presenza di un’interessante linea di lettura che s’innesta sulla questione del lavoro nelle più recenti versioni del tardo capitalismo, in cui i modelli stabili di occupazione e di gestione del tempo libero sono caduti. Due sono le versioni che Martin prende in considerazione per le narrazioni post apocalittiche. La prima, illuminata dal romanzo di McCarthy *The Road* e dal graphic novel *The Walking Dead*, sembra quasi suggerire che con la fine del mondo nasca la possibilità di un ritorno a qualcosa di simile al “vero lavoro” («The belief that the end of one kind of work implies the emergence of another – that the end of the world affords the possibility of a return to something like *real work* – props up any number of post-apocalyptic narratives»<sup>20</sup>). La seconda linea di sviluppo del genere che Martin prende in analisi è accompagnata dalle letture di *The Flame Alphabet* di Ben Marcus (scrittore apprezzatissimo da George Saunders e Jonathan Lethem) e di *Zone One* di Colson Whitehead.

Qui la prospettiva muta in una direzione distopica più che post-apocalittica perché la sopravvivenza, il lavoro di sopravvivere, si ribalta inaspettatamente nel tema della sopravvivenza del lavoro nel mondo neoliberista: la fine del mondo non porta a una fuga dalle condizioni usuranti e alienanti del lavoro contemporaneo, perché in *Zone One* e *The Flame Alphabet*, la verità sul lavoro è che non c’è scampo da esso<sup>21</sup>.

## 2. EMPIRIA/DISTANZA

Come riconoscere, dunque, le specificità formali del romanzo contemporaneo? Lo si può fare per via induttiva? Da un punto di vista sociologico, se una metafora si addice alle condizioni di produzione culturale del tardo capitalismo, questa metafora è quella dell’*inondazione*: procurata da un moto di crisi, è l’evento che riequilibra periodicamente un sistema, ma lo fa in modo rovinoso per lo sguardo del soggetto che in quel contesto è inglobato. Il nostro spettro di comprensione delle forme che vivificano la biologia del sistema è quello della singolarità storica di fronte a un iperoggetto: ammiriamo l’esornatività del suo scenario spettacolare; ci è difficile cogliere la struttura che ne imprime l’azione. D’altronde, possiamo astrarre quelle specificità formali per via deduttiva? Come sarebbe fuorviante pensare di processare i dati di uno scenario quantitativamente sterminato con cognizione qualitativa, così lo sarebbe produrre astrattamente ciò che del romanzo di oggi è rappresentativo morfologicamente. In ogni caso, Max

<sup>19</sup> Ivi, p. 101.

<sup>20</sup> Ivi, p. 166.

<sup>21</sup> Cfr. ivi, p. 193.

Weber coniava il concetto di «idealtipo» in quanto produzione di un'immagine teoretica che vorrebbe custodire intrinsecamente i dati storici di un fenomeno empirico e, ricondotta a verifica procedurale sulla realtà, sussumere cause, relazioni, effetti di un processo sociale<sup>22</sup>. Al netto di un'ambizione solo provvisoria, il concetto si addice in una certa misura a una breve scheda di lavoro, in cui si restituiscono alcuni percorsi, in forma prevalentemente interrogativa più che assertiva, che hanno animato la riflessione interna al gruppo di ricerca.

Quali sono i termini della nostra *quest*? Non possiamo che assumere cautamente una prospettiva di conoscenza approssimante. Inoltre, dobbiamo circoscrivere il nostro focus a opere d'invenzione del terzo millennio in cui, attraverso il racconto di una voce, si medino le vicende, a gradi variabili di finzionalità, di un sistema di vite particolari sullo sfondo più o meno opaco di una storia collettiva. Infine, quando chiamiamo in causa la nozione di specificità formali, la nostra scommessa assume i tratti di una produttiva contraddizione: intendiamo qualcosa che non si esaurisce nella *morphé*, che non è autosufficiente nel sistema chiuso dell'estetico, ma che esorbita da esso, ergo, che *significa*, e a significare è sempre qualcosa di storico.

L'evoluzione delle forme porta con sé un'evoluzione dei metodi utili a descriverle. I concetti classici che hanno guidato l'analisi del racconto nel Novecento sono validi a descrivere le forme del contemporaneo? Oggi, la narratologia si muove fra la persistenza di tendenze saldate al paradigma genettiano di analisi delle strutture narrative e tendenze che, accogliendo spesso le prospettive cognitive, si interessano alle implicazioni emotive o etiche di determinate posture immersive per la funzione ricettiva del lettore<sup>23</sup>. Seppur nell'ambito di riconfigurazioni metodologiche inscritte nei processi di riassetto teorico successivi all'arretramento del paradigma strutturalista, la narratologia può dirsi viva. Come hanno scritto Monika Fludernik e Greta Olson nell'introduzione a un relativamente recente *companion* sul tema, «by elucidating its developments, alleged crises, and efforts to move beyond moments of disciplinary self-doubt, narratology is in the act of writing its own history and, in the process, solidifying its disciplinary claims. It has overcome – we want to suggest – its moment of disciplinary exhaustion and is now in an ongoing phase of expansion»<sup>24</sup>.

Le tecniche possiedono una loro storicità evolutiva che ne modifica il carattere simbolico. Se la percezione dell'innovazione, almeno dalla declinazione avanguardistica della temperie modernista, è intuitivamente legata a una dirompente cesura trasgressiva sul piano formale, è pur vero che la griglia del linguaggio rimane tutto sommato rigida – al netto di trasformazioni che, nel tempo dei media elettrici, chiamano in causa una riflessione sugli incontri fra regimi di trasmissione del messaggio culturale<sup>25</sup> –. Allora c'è da chiedersi se una mutazione ascrivibile al

<sup>22</sup> Cfr. M. WEBER, *L'«oggettività» della scienza sociale e della politica sociale* [1904], in Id., *Il metodo delle scienze storico-sociali*, Torino, Einaudi, 1958, p. 112: «il tipo ideale rappresenta un quadro concettuale il quale non è la realtà storica, e neppure la realtà «vera e propria», ma tuttavia serve né più né meno come schema in cui la realtà deve essere sussunta come esempio; esso ha il significato di un puro concetto-limite ideale, a cui la realtà deve essere misurata e comparata, al fine di illustrare determinati elementi significativi del suo contenuto empirico».

<sup>23</sup> Cfr. M. CARACCILO, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014.

<sup>24</sup> M. FLUDERNIK, G. OLSON, *Introduction*, in *Current Trends in Narratology*, a cura di G. Olson, Berlin-New York, de Gruyter, 2011, p. 7.

<sup>25</sup> È ciò che porta, ad esempio, Filippo Pennacchio a scrivere: «senza che il lettore mobiliti competenze extra-letterarie e transmediali, legate all'esperienza di altri media, di sistemi semiotici diversi da quello letterario, e segnatamente del cinema e della televisione, un romanzo come *Infinite Jest* risulterebbe forse non del tutto comprensibile» (F. PENNACCHIO, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018, p. 256).

carattere di novità assoluta, in un ipotetico vettore lineare della vita delle forme, coincide con la mutazione in cui tecniche già presenti nella tradizione assumono una nuova funzione simbolica, in quella che invece è una parabola fatta anche di ricorsività impreviste. Col senno di poi, con lo sguardo dal terzo millennio, possiamo dire che due modalità della rappresentazione dell'interiorità, il monologo interiore e lo stile indiretto libero, hanno funzionato da forme di una fibrillazione nella coscienza del soggetto primonovecentesco, chiamato a fare i conti con la trasformazione della morale borghese nell'epoca della crisi politica e simbolica dei modelli di *fin de siècle*, con la metropoli e la massificazione in cui egli è gettato, con la catastrofe bellica. Si può dire lo stesso di ulteriori tecniche narrative per il nuovo millennio?

Nel contemporaneo, un aspetto rilevante riguarda quella che appare come una rinnovata agentività della funzione autoriale, quella di un narratore che si propone come nuovamente onnisciente<sup>26</sup> e che orchestra il suo repertorio di modalità prospettiche con posture manieristiche. Spesso a partire dall'evocazione di reminiscenze aneddotiche ed esibendo forme di psiconarrazione, costruisce poi digressioni etiche di carattere argomentativo e non narrativo. Avviene ad esempio in questo passo di *2666* (2004):

Al día siguiente, cuando se levantó, Espinoza encontró a Pelletier sentado en la terraza del hotel, vestido con unas bermudas y sandalias de cuero, leyendo las ediciones del día de los periódicos de Santa Teresa armado con un diccionario españolfrancés que probablemente aquella misma mañana había adquirido.

–¿Nos vamos a desayunar al centro? –le preguntó Espinoza.

–No –dijo Pelletier–, ya basta de alcohol y comidas que me están destrozando el estómago. Quiero enterarme de qué está pasando en esta ciudad.

Espinoza recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas y que tuvo que repetirlo dos o tres veces, pues ni él ni Pelletier daban crédito a lo que oían. No dar crédito, sin embargo, pensó Espinoza, es una forma de exagerar. Uno ve algo hermoso y no da crédito a sus ojos. Te cuentan algo sobre... la belleza natural de Islandia..., gente bañándose en aguas termales, entre géiseres, en realidad tú ya lo has visto en fotos, pero igual dices que no te lo puedes creer... Aunque

<sup>26</sup> La «situazione narrativa autoriale», contrapposta a quella «figurale», è in Stanzel determinata dalla postura demiurgica di un narratore che tiene le redini della diegesi e orchestra con disinvoltura la sua gamma di modalità, tra cui anche la possibilità di assumere la prospettiva «figurale» stessa. Stanzel ha il merito di descrivere il fenomeno utilizzando una tipizzazione più sintetica che analitica. Cfr. F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative* [1979], a cura di C. Goedsche, prefazione di P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 46-77; G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 237, 256. Sul ritorno all'onniscienza si veda P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State University Press, 2013, p. 166: «contemporary omniscient narrators draw attention to the narrating instance to rhetorically perform their narrative authority: mobilizing the function of narration via overt commentary and direct addresses to the reader; displaying the proleptic knowledge of history enabled by the spatio-temporal distance of the narrator from the storyworld; asserting their stylistic presence through metaphorical excess and linguistic control over characters' thoughts; and offering synoptic wisdom through the display of polymathic knowledge in which nonliterary paradigms of knowledge (history, journalism, science) compete with the narrator's conventional insight into the psychological interior of characters to explain "human nature"». Sul tema cfr. anche S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista. Da L'arcobaleno della gravità di Thomas Pynchon a 2666 di Roberto Bolaño*, Milano, Bompiani, 2015, p. 163, che parla di un'«onniscienza per ricomposizione [...], risultante della somma delle informazioni narrative vincolate da ciascuna delle focalizzazioni presenti nelle diverse unità in cui si articola la diegesi».



evidentemente lo crees... Exagerar es una forma de admirar cortésmente... Das el pie para que tu interlocutor diga: es verdad... Y entonces dices: es increíble. Primero no te lo puedes creer y luego te parece increíble<sup>27</sup>.

La sezione narrativa comincia con una classica temporale, che introduce l'immagine di un Pelletier focalizzato nel campo visivo di Espinoza. Il narratore ne descrive l'abbigliamento e l'azione della lettura mattutina. Subito dopo, la subordinazione assume un carattere ipotetico («que probablemente aquella misma mañana había adquirido») di cui rimane pressoché indeterminata la paternità narrativa o del personaggio. Dopo un breve discorso diretto, Espinoza rievoca un ricordo del giorno prima, da cui muove una riflessione di carattere più generale sulla qualità retorica del «no dar crédito» come forma enfatica. Di lì in poi, in una forma di psico-narrazione («Espinoza recordó...») che prosegue in un *quoted monologue* senza virgolette («No dar crédito, sin embargo, pensó Espinoza, es una forma de exagerar»), il tempo narrativo si ferma e fa posto a un sapere gnomico restituito attraverso la verbalità infinitiva o i tempi commentativi, attraverso una rapsodica transizione pronominale al *you-narrative* – nella sua forma più banale di apostrofe a un tu impersonale<sup>28</sup> –.

Quella del romanzo contemporaneo è un'istanza immersiva che, se spesso è adoperata ricorrendo al ventaglio consueto di transizioni focali fornite dalla situazione narrativa autoriale, alle volte si declina anche come tendenza a scivolamenti più bruschi e innaturali tra i livelli di realtà, di cui può essere un esempio già la funzione metalettica del deittico di spazio in questo passo di *Infinite Jest* (1996):

Here's Hal Incandenza, age seventeen, with his little brass one-hitter, getting covertly high in the Enfield Tennis Academy's underground Pump Room and exhaling palely into an industrial exhaust fan. It's the sad little interval after afternoon matches and conditioning but before the Academy's communal supper. Hal is by himself down here and nobody knows where he is or what he's doing.

Hal likes to get high in secret, but a bigger secret is that he's as attached to the secrecy as he is to getting high.

A one-hitter, sort of like a long FDR-type cigarette holder whose end is packed with a pinch of good dope, gets hot and is hard on the mouth – the brass ones especially – but

<sup>27</sup> [“Il giorno dopo, quando si alzò, Espinoza trovò Pelletier seduto nella terrazza dell'hotel, con indosso un paio di bermuda e sandali di cuoio, intento a leggere l'ultima edizione dei giornali di Santa Teresa armato di un dizionario spagnolo-francese che probabilmente aveva acquistato quella stessa mattina. “Andiamo a far colazione in centro?” gli chiese Espinoza. “No,” disse Pelletier “basta con gli alcolici e con i piatti che mi rovinano lo stomaco. Voglio capire cos'è che succede in questa città”. Espinoza ricordò allora che durante la serata uno dei ragazzi aveva raccontato la storia delle donne assassinate. Ricordava soltanto che secondo il ragazzo erano più di duecento e che aveva dovuto ripeterlo due o tre volte, perché né lui né Pelletier credevano alle proprie orecchie. Non credere, tuttavia, pensò Espinoza, è un modo di esagerare. Uno vede qualcosa di bello e non crede ai suoi occhi. Ti raccontano qualcosa su... la bellezza naturale dell'Islanda... gente che fa il bagno in acque termali, fra i geysir, in realtà l'hai già visto in fotografia, ma dici lo stesso che non ci puoi credere... anche se evidentemente ci credi... Esagerare è una maniera di meravigliarsi con cortesia... Dai la possibilità al tuo interlocutore di dire: ma è vero... E allora dici: è incredibile. Prima non ci puoi credere e poi ti sembra incredibile”] R. BOLAÑO, 2666, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 181; trad. it. a cura di I. Carmignani, Milano, Adelphi, 2009, pp. 157-158.

<sup>28</sup> Sul problema attualissimo della narrazione alla seconda persona, sia singolare che plurale, si veda almeno M. FLUDERNIK, *The Category of 'Person' in Fiction: You and We Narrative-Multiplicity and Indeterminacy of Reference*, in *Current Trends in Narratology*, cit., pp. 101-128.

one-hitters have the advantage of efficiency: every particle of ignited pot gets inhaled; there's none of the incidental secondhand-type smoke from a party bowl's big load, and Hal can take every iota way down deep and hold his breath forever, so that even his exhalations are no more than slightly pale and sick-sweet-smelling.

Total utilization of available resources = lack of publicly detectable waste.

The Academy's tennis courts' Lung's Pump Room is underground and accessible only by tunnel. E.T.A. is abundantly, embranchingly tunnelled. This is by design<sup>29</sup>.

Indicando la presenza del personaggio al narratario, al destinatario del messaggio, e asserendo che Hal Incandenza è solo, proprio nel luogo da cui origina l'istanza narrativa («Hal is by himself down here»), il narratore provoca la frizione fra il suo livello di enunciazione e il mondo narrato e, contestualmente e conseguentemente, rivendica la sua autorità conoscitiva. Essa esorbita poi in una lunga, straniante sezione argomentativa su pregi e difetti del cilum di ottone rovente, il cui esito teoretico, al netto delle implicazioni empatiche della evocata certezza del dolore, è formalizzato in un'equazione matematica in cui si scontrano con violenza materia trattata e registro adottato («Total utilization of available resources = lack of publicly detectable waste»). Come questo stesso passo dimostra, è da menzionare, tra le dominanti formali isolabili nel contemporaneo, la pervasività della narrazione simultanea, al presente, che tende a tecnicizzarsi come dispositivo ordinario e non più trasgressivo<sup>30</sup>.

Queste strutture possono avere implicazioni paradossali in termini di frizioni tra i livelli di realtà del mondo finzionale, ad esempio quando, nell'ambito di un certo grado di onniscienza, alla ormai onnipervasiva narrazione simultanea si stratificano complessità relative alla voce che media i contenuti del mondo narrato. In questo passo della *Gemella H* (2014) di Giorgio Falco, in cui a narrare è Hilde stessa, si coagulano tutte le dominanti formali a cui abbiamo fatto riferimento:

L'ascensore continua la sua discesa verso il piano terra, emette rauchi assestamenti. Cosa sta facendo Hilde della sua vita? Di cosa ti occupi, di bello? Sì, ma di preciso? Glielo chiedono da oltre un decennio a Milano, sono le domande autunnali e invernali, quando Hilde si coccola pigra nel fuori stagione e perde ancora ore insieme agli altri, al posto di

<sup>29</sup> [“Ecco Hal Incandenza, diciassette anni, farsi di nascosto con il suo piccolo cilum di ottone nella Sala pompe sotterranea dell'Enfield Tennis Academy, ed espirare fumo pallido in un aspiratore industriale. È il breve triste intervallo che sta tra le partite del pomeriggio, la ginnastica e la cena comune all'Accademia. Hal è solo quaggiù e nessuno sa dove sia o che cosa stia facendo. A Hal piace farsi in segreto, ma un segreto più segreto è che tiene alla segretezza tanto quanto al farsi. Il cilum, una specie di lungo bocchino in fondo al quale c'è un bel pezzetto di ottima roba, diventa molto caldo e fa male a tenerlo in bocca – quelli di ottone soprattutto – ma ha il vantaggio di essere efficiente: ogni particella d'erba rovente finisce per essere inalata; niente fumo di seconda mano come in genere accade con i megacarichi alle feste, e Hal può inspirare e mandar giù fino in fondo ogni iota e trattenere il fiato per sempre, per cui persino le sue esalazioni sono appena appena pallide e non hanno niente più che un odoraccio dolciastro. Utilizzazione totale delle risorse disponibili = assenza di rifiuti pubblicamente rintracciabili. La Sala Pompe del Polmone dei campi da tennis dell'Accademia è sotterranea e ci si arriva solo via tunnel. L'Eta è abbondantemente, avvolgentemente dotata di tunnel. È stata progettata così”] D. FOSTER WALLACE, *Infinite Jest. A novel* (1996), foreword by D. Eggers, New York-Boston-London, Back Bay, 2006, p. 49; trad. it. *Infinite Jest*, a cura di E. Nesi et al., Torino, Einaudi, 2006, p. 58.

<sup>30</sup> Per una morfologia storica della narrazione simultanea si veda R. CASTELLANA, *Finzione e convenzione: teoria e storia della narrazione simultanea*, in *Tempora*, vol. I, Atti del Seminario Permanente di Narratologia, III edizione, Università IULM, Milano, 20-22 ottobre 2021, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Milano, Biliblion, 2023, pp. 69-88.

defilarsi, per sprecare il tempo da sola. Potrebbe fare ogni cosa per avere una vita propria, distante dalla famiglia, inventarsi un nome anglofono, aprire una ditta redditizia, una international qualsiasi, affiggere la targa dorata nella traversa di corso Vittorio Emanuele a Milano, firmare contratti, telefonare al commercialista amico, seccarsi di tutto questo per unirsi a qualche gruppo rivoluzionario, cospirare contro l'indecenza dell'esistente, preparare comunicati con una macchina dall'inchiostro impastato in una lingua aliena. Forse dovrebbe davvero rassegnarsi, vivere appartata, agire per la difesa di cose dimenticate dal mondo, la difesa dei capitelli, dei rosoni. Vive circondata da libri, sottolinea frasi che la incoraggiano, lo vedi, Hilde, si ripete, non sei sola, qualcun altro ha pensato con più precisione le tue stesse idee, sei pronta a qualcosa di personale, un libro di Hilde Hinner, il problema non è incominciare, è sistemare gli spunti appena abbozzati, che le affollano la mente quando pulisce le camere dell'albergo<sup>31</sup>.

Una evenemenziale conversazione in ascensore in cui Hilde è interrogata – con mimesi libera del discorso diretto – sulla sua realizzazione personale, suscita un flusso ipotetico che la proietta nel futuro, chiamando in causa tutto lo spettro etico possibile, dall'idea della sostituzione onomastica a quella dell'iniziativa imprenditoriale e alle sue attività burocratiche, enunciate in enumerazione quasi caotica, fino poi alla prospettiva della radicalizzazione sovversiva. Quando la verbalità condizionale prospetta poi azioni più plausibili e di nuovo superflue, nel loro appartenere allo spazio dell'estetico («la difesa dei capitelli, dei rosoni»), la Hilde circondata dai libri, tramite il narratore, apostrofa sé stessa col tu, ma i suoi pensieri transitano di nuovo alla situazione pronominale di terza persona proprio quando sono trascinati verso l'ambiguità dell'identificazione vocale («il problema non è incominciare, è sistemare gli spunti appena abbozzati, che le affollano la mente [...]»). La voce che si fa carico di mediare il mondo narrato assume la prerogativa di muoversi nei livelli di realtà del testo con l'agilità dell'onniscienza ed è straniata da brusche deviazioni. Il passo assume senso ulteriore per dinamica macrotestuale: *La gemella H* comprende infatti una prima ampia sezione in cui la situazione narrativa autoriale si ibrida con quella di un narratore interno in prima persona, in cui la Hilde *auctor* media l'*agens* di sé stessa ma con il ricorso a espedienti di onniscienza, facendo cortocircuitare la verosimiglianza dell'enunciazione e producendo la situazione sincretica dell'onniscienza omodiegetica<sup>32</sup>.

A partire da tre campioni, di certo non esaustivi, di un possibile canone del terzo millennio, possiamo isolare alcune dominanti che inglobano simultaneamente più livelli della struttura narrativa, quelli di modo, voce e tempo. È possibile allora assumere su un piano più generale queste dominanti come specificità formali del romanzo contemporaneo? Che rapporto intrattengono con la tradizione delle convenzioni formali novecentesche? I narratori onniscienti contemporanei manipolano autoriflessivamente delle convenzioni esistenti, come ad esempio quelle della rappresentazione della vita interiore. Paul Dawson ha collocato l'emergere di nuove modalità di onniscienza nel contesto di una trasformazione della funzione sociale del ceto

<sup>31</sup> G. FALCO, *La gemella H*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 291-292.

<sup>32</sup> Sull'onniscienza omodiegetica cfr. F. PENNACCHIO, «... And now I have to enter Father Mike's head, I'm afraid». *Parallessi, onniscienza omodiegetica e "io" autoriali nella narrativa contemporanea*, parti I e II, in «Enthymema», X, 2014, pp. 94-124 e XII, 2015, pp. 440-473. In particolare, su *La gemella H* si veda ID., *Le vite degli altri. Sulla Gemella H di Giorgio Falco*, in *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 141-159.

intellettuale occidentale<sup>33</sup>. Nel sistema della spettacolarizzazione estetica dei processi socio-culturali<sup>34</sup>, la voce intellettuale tende ad essere inglobata nelle maglie di un *infotainment* le cui performance retoriche proiettano fantasmaticamente, nello spazio dell'estetico, una funzione sociale perduta. La struttura del mondo di oggi, se non altro in senso materialistico, come struttura di un capitalismo medio-avanzato, è in parte quella di ieri, ma più accelerata, diffusa, radicata, espansa. Il romanzo modernista esprimeva un'istanza di rappresentazione dell'interiorità, attraverso l'elaborazione tecnica di giochi prospettici come l'indiretto libero e l'allentamento dei nessi logico-sintattici tra mondo della narrazione e del narrato, come nel monologo interiore. Il romanzo contemporaneo conserva la memoria di quell'istanza come memoria delle sue forme, sedimentate nella cassetta degli attrezzi di un'industria che richiede l'esibizione di un repertorio virtuosistico, mediato dalle *expertises* di consulenti ed editor. Le nuove sollecitazioni che il mondo muove allo spazio estetico non riguardano tanto la frizione fra una voce esteriore del soggetto e delle voci interiori che scalpitano per emergere, per rendersi trasparenti, bensì quella fra voci reali e massmediali, in un regime mediale imposto come regime egemonico sul piano ideologico e, in ultima istanza, epistemologico. La voce del romanzo tenta immaginativamente di regolarne, mimandola, l'invasività della performance retorica ed etica.

### 3. ETERONOMIA/AUTONOMIA: SU ALCUNI PROBLEMI DI GENESI STORICA DELLA FORMA

In un libro recente sulle modalità di canonizzazione del Novecento e nel Novecento letterario italiano, Isotta Piazza ha scritto:

Un'altra semplificazione da evitare è quella che oppone le logiche di produzione eteronome alle logiche di produzione autonome: non solo, infatti, l'opera prodotta in un campo letterario di assoluta autonomia è fenomeno sempre più raro e difficile da fare emergere nello scenario attuale, ma esso non può essere di per sé eretto a paradigma dirimente del giudizio estetico<sup>35</sup>.

Tale affermazione può definire un cambio di prospettiva non poco radicale e potenzialmente decisivo ai fini di una storicizzazione delle forme dell'estremo contemporaneo. Ma prima di capirne il perché, è necessario stabilire che la possibilità di un approccio storicistico alla contemporaneità letteraria effettivamente sussista, seppur in forma interrogativa, e quale sia la via migliore per applicarla. La risposta più immediata – quasi autoevidente, dovendo occuparci di morfologia, di produzione di forme testuali – è che, in un discorso del genere, risulta difficile ignorare che tale produzione avvenga in un contesto reso composito dall'immissione di tensioni divergenti derivanti dalle istituzioni letterarie, politiche ed economiche che lo affollano e

<sup>33</sup> Cfr. ad esempio P. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator*, cit., p. 248: «the narrative voices of contemporary omniscience self-reflexively demonstrate an agonistic awareness of the diminished “universality” of authorial narration, drawing authority not from the novelist as observer of human nature and guide to ethical conduct, but from the writer as public intellectual both competing with and deploying other nonliterary discourses of “knowledge”: journalistic, historical, scientific, critical, and so on».

<sup>34</sup> Cfr. G. LIPOVETSKY, J. SERROY, *L'estetizzazione del mondo. Vivere nell'era del capitalismo artistico* [2013], trad. it. di A. Inzerillo, prefazione di G. Puglisi, Palermo, Sellerio, 2017.

<sup>35</sup> I. PIAZZA, «*Canonici si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022, p. 176.

che la posizione sociologica occupata dalla letteratura all'interno di questo abbia un ruolo decisivo sulla componente formale dei testi letterari, generati nelle condizioni imposte da un determinato campo letterario<sup>36</sup>. Se il compito è quello di storicizzare la morfologia dell'opera letteraria contemporanea, e si può ragionevolmente ammettere che storicizzare voglia significare comprendere i rapporti che l'opera d'arte intesse con il substrato storico e sociale che la sostiene, allora la preconditione necessaria a parlare delle forme testuali delle ultime tre decadi, non può che essere tracciare quali problematichità intercorrono tra la struttura storica e la sovrastruttura artistica. Ammesso ciò, la materia dell'indagine che qui si propone, a questo punto, diventa necessariamente una: individuare a quanti e quali livelli il campo letterario e le sue istituzioni modificano e determinano la forma letteraria.

Qui, allora, risulta opportuno riallacciarsi alla suggestione lanciata da Piazza che, a ben vedere, rompe un paradigma specificatamente novecentesco, ovvero quello dell'interpretazione del fatto letterario in quanto prodotto autonomo. Tale interpretazione era, certo, derivata da una prospettiva di stampo marcatamente strutturalista, retaggio della probabilmente superata temperie del moderno, ma comunque caratterizzante del secolo in questione, tanto che ancora nel 1992, pur introducendo una lettura complessa e relazionale del prodotto letterario, Pierre Bourdieu può tracciare con chiarezza la genesi di quest'autonomia artistica e pensarla sotto forma di progettualità, di strategia esplicita dei produttori d'arte, volta all'accumulo di capitale. La cosa interessante, però, è che, già nel *post scriptum* dell'opera del pensatore francese, l'autonomia di cui si è parlato con precisione ed acribia per svariate centinaia di pagine viene considerata profondamente minacciata dalla conformazione sociologica assunta dal presente:

Non credo di ricadere in una visione apocalittica dello stato del campo di produzione culturale nei diversi paesi europei sostenendo che quest'autonomia è estremamente minacciata o, più precisamente, che minacce di un tipo nuovo gravano oggi sul suo funzionamento; e che gli artisti, gli scrittori e gli scienziati sono sempre più esclusi dal dibattito pubblico, a un tempo perché essi sono meno inclini a intervenire e perché la possibilità di intervenire efficacemente viene loro sempre meno offerta<sup>37</sup>.

Ciò che dice Piazza<sup>38</sup>, in un testo che segue di trent'anni *Le regole dell'arte*, allora può effettivamente acquisire un significato decisivo, paventando, ma in un certo senso anche documentando, la definitiva impossibilità di poter considerare il prodotto letterario qualcosa di irrelato rispetto alle leggi che governano la storia, e che indubbiamente oggi coincidono con le strutture

<sup>36</sup> Il riferimento è ovviamente a P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], trad. it. di A. Boschetti e E. Bottaro, prefazione di A. Boschetti, Milano, Il Saggiatore, 2022.

<sup>37</sup> Ivi, p. 433.

<sup>38</sup> Che, pur rappresentando, in effetti, la prospettiva di questo tipo più aggiornata, non costituisce una novità assoluta, essendo già stata anticipata da diversi studi come, su tutti, quelli di Vittorio Spinazzola, il quale ha spesso insistito sulla necessità di un approccio eteronomo ad una letteratura che oggi è impossibile pensare se non in ottica relazionale e funzionale. «Sarebbe stato davvero troppo immaginare che tutto d'un tratto si facesse strada la consapevolezza della necessità di un coinvolgimento attivo nei meccanismi messi in moto dall'industrializzazione culturale, con il suo rilancio della letterarietà su orizzonti tanto più vasti che in passato. La boria dei dotti, nella fattispecie i critici, si è anzi sentita sfidata: guai ad arrendersi al principio secondo cui il mercato librario, ossia il sistema di rapporti intercorrente tra scrittori e lettori attraverso la mediazione economico-organizzativa dell'editoria, risponde a norme, leggi, codici più o meno elastici, ma comunque oggi meno che mai riconducibili ai desiderata, alle aspirazioni degli studiosi specializzati» (cfr. V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura. Leggere, interpretare, commentare e valutare un libro*, Firenze, goWare, 2018, p. 20).

di senso imposte dal «campo ideologico»<sup>39</sup> del realismo capitalista<sup>40</sup> descritto da Mark Fisher. Se, quindi, si accetta che non è possibile pensare nulla, men che meno la produzione culturale, al di fuori delle logiche che regolano il funzionamento del mondo economico, politico e, in ultima istanza, sociale, bisognerà prendere atto della delocalizzazione che la letteratura ha subito all'interno del campo dei discorsi su e dell'epoca attuale. Come dice Federico Bertoni, infatti:

da cuore e vertice del sistema la letteratura diventa [...] una delle tante componenti di uno sterminato discorso sulla cultura [...] interagisce con altri saperi, arti, codici, mezzi espressivi; entra in nuove dinamiche di ricezione determinate da grandi fenomeni socio-economici – alfabetizzazione di massa, scomparsa delle élite, aumento della produzione, sviluppo tecnologico, crescita illimitata dei consumi di merci e esperienze culturali, che [...] tendono a diventare indistinguibili<sup>41</sup>.

La letteratura, dunque, si trova a dover concorrere, per la prima volta in maniera così netta, con agenti non totalmente pertinenti al proprio campo, presupponendo ovviamente che dinamiche antecedenti alla nascita di una certa tipologia di capitalismo e alla struttura del campo delineata da Bourdieu vadano trattate con altre categorie. A ben vedere, in realtà, ciò a cui sembra di assistere è una vera e propria sovrapposizione tra più campi la cui scindibilità non è più così scontata e che, di conseguenza, vedono le proprie leggi autonome intersecarsi, in un sistema contraddistinto da un'eteronomia pressoché diffusa: quello dell'economia, della politica, delle comunicazioni e, infine, quello della produzione culturale.

Data la situazione fin qui delineata, sembra lecito domandarsi se sia possibile individuare quali spinte gravitino attorno alla letteratura e da quale parte arrivino, se siano interne o esterne: da un lato, cioè, quale sia l'ingerenza delle funzioni eteronome sullo specifico formale della letteratura – come un certo assetto assunto dal sistema dei poteri e delle istituzioni che agiscono sull'arte letteraria ne modifichi le soluzioni adottate –, dall'altro invece, se esistono alcune risposte specifiche attribuibili alle modalità con cui il prodotto letterario, e i suoi produttori, si adattano al sistema in cui sono immersi.

Ovviamente, le risposte a tale quesito, in questa fase, non possono che essere segnali indicativi, ipotesi di lavoro, prospettive possibili, senza alcuna pretesa di assertività. Ma si possono sicuramente individuare diversi livelli della vita e della composizione di un testo letterario presso i quali si manifestano alcune dinamiche che hanno a che fare con il motivo della nostra indagine.

In primo luogo, e in maniera abbastanza intuitiva, bisogna domandarsi come l'inserimento dell'opera letteraria in un circuito commerciale ne influenzi le caratteristiche formali: «l'editoria rappresenta il luogo principe in cui l'extra-estetico si mescola indissolubilmente all'estetico, proprio per consentirgli di assumere presenza sociale e quindi esplicitare la sua funzione,

<sup>39</sup> M. FISHER, *Il nostro desiderio è senza nome. Scritti politici*, Roma, minimum fax, 2020, p. 77.

<sup>40</sup> Il quale è definito dal pensatore britannico come «un'atmosfera che pervade e condiziona non solo la produzione culturale ma anche il modo in cui vengono regolati il lavoro e l'educazione, e che agisce come una specie di barriera invisibile che limita tanto il pensiero quanto l'azione» (cfr. ID., *Realismo capitalista*, Roma, Nero, 2018), sostanzialmente: l'impossibilità di pensarsi e di pensare al di fuori delle strutture di pensiero del capitalismo postfordista.

<sup>41</sup> F. BERTONI, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, p. 20.

manifestando il suo valore»<sup>42</sup>. Secondo Spinazzola, allora, l'industria editoriale rappresenta oggi un'istituzione del campo letterario così centrale e carica di capitale tanto economico, quanto, nonostante tutto, simbolico, che è impossibile da ignorare ai fini dell'interpretazione di testi contemporanei. Non solo poiché, com'è facile immaginare, le logiche eteronome che sottendono la circolazione di un libro ne possono determinare la canonizzazione – specie quando il testo è coinvolto congiuntamente in operazioni di tipo commerciale e maggiormente specialistico – offrendolo o meno alla disponibilità di un ampio numero di lettori<sup>43</sup>, ma soprattutto perché ormai è in questa congiuntura tra meccanismi produttivi eteronomi ed autonomi che sembra realizzarsi l'effettiva immissione di un testo in un contesto e la conseguente realizzazione della sua funzione o la manifestazione del suo valore letterario.

In virtù di ciò, si può supporre che la posizione assunta da un testo, e ovviamente dal proprio autore, determini alcune soluzioni formali? Già, ad esempio, la semplice adozione di registri che incrocino, senza aderirvi pienamente, le logiche del *mainstream*, può essere considerato un fatto formale di fondamentale interesse, non solo nell'ottica della generale ridefinizione dei modelli cominciata con l'avvento del postmodernismo<sup>44</sup> ma in quanto strategia, più o meno avvertita, finalizzata a proporre una letteratura che dialoghi con la tradizione pur avendo una larga circolazione, crepando così il sistema consumistico, senza sottrarvisi, ma cercando piuttosto di attraversarlo. Si pensi all'operazione compiuta dal collettivo Wu Ming con il *New Italian Epic* – che, nell'ambito della narrativa contemporanea costituisce non solo una delle ultime proposte normative, ma anche, forse, l'ultimo vero e proprio manifesto di poetica capace di generare dibattito critico e autoriale – al cui interno si può leggere:

Le opere Nie stanno nel *popular*, lavorano con il *popular*. I loro autori tentano approcci azzardati, forzano regole, ma stanno dentro il *popular* e per giunta con convinzione, senza snobismi, senza il bisogno di giustificarsi di fronte ai loro colleghi «dabbene». Per questo nella mia «catalogazione» del Nie sono assenti opere che in inglese definiremmo *highbrowed*, scritte con pretese di superiorità, intrise di disprezzo per le espressioni culturali più «plebee». Opere, insomma, che conferiscono *status*, i cui autori (e lettori!) puntano alla letteratura «alta», a «elevarsi» fino a essere accettati in qualche parnaso di stronzi [...] romanzi di cui sto parlando hanno (o almeno cercano) un'efficacia *di primo acchito*, sono leggibili e godibili anche senza decrittarne ogni aspetto, riconoscerne ogni citazione, rilevarne ogni arditezza stilistica o tematica. C'è un «primo livello» di fruizione, dove si affronta l'opera come *un tutto*. È l'avvio del rapporto autore-lettore, l'inizio della *liturgia*. Solo dopo aver goduto dell'opera in questo modo (ed è un «dopo» causale, non strettamente *temporale*) è possibile prestare attenzione ai dettagli. I dettagli hanno senso perché c'è il tutto. La sperimentazione avviene nel *popular*<sup>45</sup>.

<sup>42</sup> V. SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, cit., p. 122.

<sup>43</sup> «Insomma, nel panorama coevo la proposta sinergica di un autore nelle collane Oscar e Meridiani assume una funzione di canonizzazione che, per quanto discussa e discutibile possa sembrare, non ha concorrenti in altre istituzioni o interlocutori culturali» (cfr. I. PIAZZA, «*Canonici si diventa*», cit., p. 144).

<sup>44</sup> Su questo, ad esempio, cfr. R. DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; G. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018; B. PISCHEDDA, *Postmoderni di terza generazione*, in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature '98. Una modernità da raccontare: la narrativa italiana degli anni Novanta*, Milano, Il Saggiatore, 1998, p. 44.

<sup>45</sup> WU MING, *New Italian Epic. Narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 95-97.

In questo senso, perseguire una vocazione *popular*, intesa come dimensione pertinente a prodotti culturali che hanno largamente influenzato la propria epoca, più che propriamente *mainstream* – dal momento in cui «viviamo in un mondo di infinite nicchie e sottogeneri»<sup>46</sup> – se fatta in maniera consapevole, se supportata da una poetica strutturata (una specifica visione o concezione del mondo che si esplica tramite determinate strategie formali), può risultare un'operazione in grado di ricostruire una certa funzione comunicativa dell'opera letteraria, capace di concorrere con la comunicazione della *mass culture*, soprattutto se la si definisce non come cultura di massa, ma piuttosto come “cultura mediata dai media”.

Il recupero di tale dimensione comunicativa – associata al sistema di riferimento in cui oggi la cultura circola, immersa in un tessuto mediatico che ne indirizza la circolazione e, contemporaneamente, la espone costantemente al confronto con l'opinione pubblica, generando la necessità di una continua contrattazione tra i produttori e i fruitori, cioè chi scrive e chi legge – comporta, quindi, un'ulteriore questione: quella della (auto)censura<sup>47</sup>. Trovandosi immersi in un contesto che prevede, come presupposto fondamentale alla valorizzazione<sup>48</sup> del testo, la sua circolazione in un circuito più o meno ampio a seconda dei casi, è lecito immaginare che il lavoro degli scrittori, e di conseguenza la sua espressione in forma di morfologia testuale, tenga non poco conto dell'ipotetica ricezione del testo, la quale, oggi, se da un lato è inevitabilmente preceduta dal *placet* degli editor, o quantomeno dalle indicazioni che questi forniscono agli autori, dall'altro si costituisce non solo come meccanismo capace di valutare e validare il testo, ma soprattutto come elemento all'interno del quale esso assume una propria esistenza e presenza storica. È possibile ipotizzare, dunque, che, pur in assenza di effettivi organi censori, il confronto con l'apparato editoriale, che molto spesso agisce in base a meccanismi di «precorporazione»<sup>49</sup> volti a tagliare il prodotto su fette di pubblico considerate interessate ad esso, imponga varie forme di censura non strutturata ma comunque capace di influenzare la forma del testo. Allo stesso tempo, non si può escludere che la consapevolezza dell'esposizione ad un pubblico, variamente composto e impossibile da circoscrivere, comporti altrettanti meccanismi di auto-censura da parte dell'autore stesso.

Un ulteriore problema riguarda poi la questione del genere letterario all'interno del circuito editoriale e mediatico. In virtù di ciò che si è discusso fin qui e dell'attenzione data da alcuni studiosi – primo tra tutti lo stesso Spinazzola – alla cosiddetta “narrativa di genere”, sembra

<sup>46</sup> ID., *Prefazione*, in H. JENKINS, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007, pp. 7-8.

<sup>47</sup> Tema che è stato argomento della riflessione di R. Donnarumma in un intervento proposto al convegno *Forme dell'intervento pubblico nella narrativa italiana contemporanea*, Pisa, 6-7 dicembre 2023, URL <https://www.youtube.com/watch?v=qIv8A-cyvaY>, min. 1:36:08-2:02:56, consultato il 15 aprile 2024.

<sup>48</sup> Intesa alla maniera delineata ancora una volta da Spinazzola: «l'essenziale è accettare una premessa teorica fondamentale: al concetto di 'valore', con la sua carica di astrattezza ontologica, va sostituito quello di 'valorizzazione', che è indole eminentemente funzionale. L'estetica della creazione trova il suo adempimento necessario nell'estetica della ricezione; entrambe rimandano a un orizzonte di domande e offerte, attese e risposte sempre storicamente determinato. Su questo orizzonte il relativismo valutativo non annulla certo, ma attinge il grado più soddisfacente di attendibilità, nel rinviare ai criteri dell'oggettività sociale» (cfr. V. SPINAZZOLA, *Critica della letteratura*, cit., p. 64).

<sup>49</sup> «Quello con cui ora abbiamo a che fare non è l'incorporazione di materiali che prima sembravano godere di un potenziale sovversivo, quanto la loro *precorporazione*: la programmazione e la modellazione preventiva, da parte della cultura capitalista, dei desideri, delle aspirazioni, delle speranze [...] “alternativo e “indipendente” non denotano qualcosa di estraneo alla cultura ufficiale; sono semmai semplici stili interni al mainstream» (cfr. M. FISHER, *Realismo capitalista*, cit., p. 38).



quasi scontato ormai parlare del genere letterario come veicolo capace di garantire una circolazione ampia di idee e concetti che autonomamente non l'avrebbero, nell'ambito di quella commistione, divenuta ormai quasi proverbiale dalla postmodernità in poi, tra cultura alta e bassa (due etichette, tra l'altro, che, al giorno d'oggi, andrebbero quantomeno ripensate in maniera più problematica). Per questo motivo, dirimente potrebbe essere studiare i meccanismi che s'instaurano nel momento in cui, grazie ad un libro in particolare o per altri motivi, un determinato genere diventa egemonico, comportando degli effetti all'interno della produzione successiva. In questo senso, la ricostruzione dell'ipotetica influenza di *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano sulla genesi di *Resistere non serve a niente* (2012) di Walter Siti, compiuta da Simonetti in *Caccia allo Strega* (2023) può costituire un caso emblematico<sup>50</sup>. Siti, infatti, nel 2021 (cioè, nove anni dopo l'uscita del testo in questione) scrive il *pamphlet* *Contro l'impegno*, di cui Saviano risulta il principale bersaglio polemico. Ma, nonostante ciò, secondo Simonetti egli sarebbe stato condizionato dal successo critico e commerciale del libro dell'autore campano, nella stesura di un'opera come *Resistere non serve a niente* che, effettivamente, discostandosi dall'autofinzionalità tipica delle precedenti e avvicinandosi molto di più ad una declinazione "crime" della non fiction – di cui *Gomorra* è ormai da considerarsi l'esempio italiano più illustre – si aggiudica il Premio Strega, nonché un notevole successo presso il pubblico generalista. Se una dinamica di questo tipo può essere verificata, allora, viene da sé che il problema non può essere sottovalutato.

Infine, vale la pena soffermarsi su una questione, che seppur accennata, in un futuro sviluppo del lavoro potrebbe costituirne uno degli obiettivi di ricerca più interessanti. Finora, infatti, si è posto l'accento su questioni di genesi storica della forma che stanno a priori del testo a diversi livelli che possiamo considerare ragionevolmente progressivi: l'intenzione autoriale di porsi in una certa maniera rispetto alla tradizione, ai modelli, al pubblico e al mercato; i meccanismi di censura, le cose che un autore sente di poter dire o non dire (e quindi le strategie formali che ne derivano); il genere adoperato e le implicazioni che tale scelta comporta. Se si volesse stringere la lente ancor di più, il livello di analisi più profondo a cui giungere potrebbe essere quello della "tecnica", cioè un'unità microscopica della forma, il vero e proprio strumento morfologico. Benjamin, infatti, definisce il concetto di "tecnica" in questo modo:

Il campo della tecnica poetica segna il confine tra uno strato superiore, scoperto, e uno strato più profondo e nascosto dell'opera. Ciò che il poeta possiede come tecnica [...] tocca bensì gli elementi reali del contenuto, ma segna anche il confine verso il loro contenuto di verità, che non può essere pienamente consapevole né al poeta né alla critica dei suoi tempi [...] per il poeta, la rappresentazione dei contenuti reali è l'enigma di cui deve cercare soluzione nella tecnica<sup>51</sup>.

Per il pensatore tedesco, quindi, la "tecnica poetica" costituirebbe una cerniera tra il fatto testuale e la condizione reale in cui l'opera si genera, rispetto alla quale l'autore si configura come catalizzatore dell'emersione di una sorta di inconscio storico, ovvero di alcune questioni di matrice contestuale, che vengono problematizzate dalla riflessione autoriale sul mondo e che

<sup>50</sup> Cfr. G. SIMONETTI, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Milano, Nottetempo, 2023, pp. 85-98.

<sup>51</sup> W. BENJAMIN, *Le affinità elettive di Goethe*, in ID., *Opere complete*, vol. I, *Scritti 1906-1922*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2008, p. 523.

trovano, se non una risposta, quantomeno una sintesi, un'organicità, nella soluzione formale. Senza offrire alcuno scioglimento del fatto e risparmiando, almeno in questa fase, esemplificazioni probanti – in consonanza con la natura puramente interrogativa di questo scritto, la cui utilità sarebbe piuttosto quella di porre l'accento su una serie di problemi teorici da tenere in conto, e a cui è necessario fornire una risposta metodica, oltre che metodologica – la suggestione conclusiva che si vuole proporre è che lo scopo finale di uno studio della consistenza morfologica dei testi, della “cassetta degli attrezzi” a cui attingono le scritture romanzesche contemporanee, non possa che passare dall'individuazione, all'interno dell'opera letteraria, di una componente critica e problematizzante rispetto alle strutture di senso egemoni nella contemporaneità. È lecito pensare, dunque, che tale componente si ripercuota nella *morphé* producendo innovazioni di carattere formale ed evidenziando l'emersione di un'istanza ideologica storicamente e sociologicamente determinata che si esplicita attraverso lo specifico del letterario: cioè, il linguaggio e un certo modo di utilizzarlo.

#### 4. FUOCO SUL LETTORE. LALENTE DEL ROMANZO SUL LETTORE CONTEMPORANEO

Gli approcci cognitivi alla letteratura hanno seguito questa tradizione, in gran parte per deferenza verso le convenzioni dominanti negli studi letterari. Tuttavia, i modelli cognitivi sono molto meno compatibili con le pratiche interpretative rispetto ai programmi poststrutturalisti che li hanno preceduti: da un lato, l'interpretazione mina la scientificità dei modelli cognitivi, poiché ogni lettura che usa la scienza cognitiva come base (LISC) si trova su un piano di parità con le altre letture (OAL). D'altra parte, alcune delle linee di ricerca più promettenti negli studi letterari cognitivi – quelli che ho chiamato gli approcci ‘processuali’ e approcci ‘funzionali’ – sembrano rinunciare all'interpretazione come principale focus della ricerca<sup>52</sup>.

Chiedersi con quale lente il romanzo contemporaneo guarda il lettore ed eventualmente dialoga con esso non può prescindere dall'interrogarsi su come la critica letteraria ha integrato il lettore nell'interpretazione, nella teoria del testo e negli studi letterari in generale. Le parole di Marco Caracciolo suggeriscono una presa di coscienza: fare distinzione tra le metodologie che integrano l'universo del lettore – in maniera ‘forte’ o ‘debole’ – nei propri programmi interpretativi. È possibile studiare la lettura integrando nell'interpretazione la scientificità delle ipotesi psicologiche, cognitive o neuroscientifiche? *La quaestio* sollevata da Caracciolo è mossa da una particolare urgenza perché la funzione delle scienze cognitive «all'interno degli studi letterari cognitivi non è stata affrontata a sufficienza»<sup>53</sup>. Ripercorrere le argomentazioni di

<sup>52</sup> M. CARACCILO, *Gli studi letterari cognitivi e lo statuto dell'interpretazione: un tentativo di mappatura teorica* [2017], trad. it. di C. Antonini e F. Ciotti, in *La narrazione come incontro*, a cura di F. Ciotti e C. Morabito, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 47. La linea di ricerca individuata da Caracciolo ha intrecciato gli studi di stampo formalista alla narratologia post-strutturalista e ai paradigmi concettuali delle scienze cognitive, si veda: ID., *The Experientiality of Narrative*, cit.; ID., *Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2021.

<sup>53</sup> ID., *Gli studi letterari cognitivi e lo statuto dell'interpretazione: un tentativo di mappatura teorica*, cit., p. 37. La validità dei programmi interpretativi, ibridati da concetti e paradigmi delle scienze cognitive, è discussa a partire dall'obiezione centrale sull'impossibile coesistenza tra interpretazione e scienze cognitive di T.E. JACKSON, “*Literary Interpretation*” and *Cognitive Literary Studies*, in «Poetics Today», XXIV, 2, 2003, pp. 191-205.

Caracciolo può aiutare a individuare una direzione proficua per considerare l'esperienza di lettura all'interno della critica letteraria.

Prima, però, vale la pena spendere qualche riga, sicuramente non esaustiva, sullo scenario di fruizione del lettore contemporaneo. Ciò introduce al problema: quali fenomeni considerare se si vuole comprendere il modo in cui il romanzo si relaziona al lettore contemporaneo<sup>54</sup>? Si è già discusso nell'arco di queste pagine come il soggetto contemporaneo sia tendenzialmente abituato a gravitare in un universo di fruizione mediale plurimo e ininterrotto, performativo, pervaso dallo *storytelling*<sup>55</sup>, altamente *interattivo*<sup>56</sup>, perennemente *on-line*. L'eterogeneità, la brevità, la frammentarietà e la valanga di contenuti rischiano di saturare la capacità esperienziale del soggetto e ostacolare le pratiche di ricezione e produzione della conoscenza. Cosa ne è dell'esperienza estetica?

Ricardo Piglia aveva elaborato una risposta oracolare a questa squillante domanda in un ciclo di seminari, nel 1995, dedicati alla *nouvelle* di Juan Carlos Onetti. Piglia rifletteva sulla relazione tra esperienza estetica, esperienza vissuta e funzionamento mediale agli albori della svolta digitale. In modo profetico, leggeva il funzionamento mediale contemporaneo come qualcosa che non ha fine e che «non sembra privilegiare mai i concetti di senso e di significato, bensì quello di speculazione», così i sistemi informativi sono «costruit[i] in modo da collocare il soggetto nella situazione passiva di destinatario»<sup>57</sup> che non assimila le informazioni, e fatica a

<sup>54</sup> Per una tesi a sostegno degli effetti significativi che l'uso e/o abuso dei sistemi mediali produce sulle tradizionali pratiche di studio, lettura e interpretazione: cfr. A. NARDI, *Il lettore "distratto": leggere e comprendere nell'epoca degli schermi digitali*, Firenze, Firenze University Press, 2022.

<sup>55</sup> Molti hanno osservato che l'adozione dello *storytelling* come paradigma narrativo sia stato preceduto da un *narrative turn*, una svolta che ha investito campi del sapere in cui il racconto non era né il linguaggio né il metodo di ricerca privilegiato; diversamente il sapere umanistico ha storicamente utilizzato il racconto come metodo di esplorazione, comunicazione e ragionamento. Cfr. C. SALMON, *La politica nell'era dello storytelling* [2013], trad. it. di N. Vincenzoni, Roma, Fazi, 2014 e ID., *Storytelling. La fabbrica delle storie* [2007], trad. it. di G. Gasparri, Roma, Fazi, 2008 sull'idea di un *Nouvel Ordre Narratif* (NON), cioè un ordine narrativo dominato dallo *storytelling*: racconto chiaro, dalla struttura preimpostata e accattivante che imperversa nel mondo degli affari, nell'economia e nel commercio, nel marketing, nella comunicazione pubblica e nella propaganda politica. Da notare, in questo problema, la tesi di Peter Brooks secondo cui «l'attuale iperinflazione delle storie» sia stata influenzata dalle conoscenze sviluppate nello studio critico-letterario del racconto (cfr. P. BROOKS, *Sedotti dalle storie: usi e abusi della narrazione* [2022], trad. it. di G. Episcopo, Roma, Carocci, 2023).

<sup>56</sup> L'*interattività* richiesta da un sistema semiotico è stata definita, più volte, come una delle caratteristiche indispensabili per l'esteticità di un'esperienza. Wolfgang Iser ha sostenuto che l'esperienza di «lettura non è una diretta 'interiorizzazione', perché non è un processo a senso unico» ma un'«interazione dinamica fra testo e lettore». Allora «l'esperienza estetica differisce dalle forme di esperienza ordinarie perché i fattori interattivi diventano un tema a sé» (W. ISER, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica* [1978], trad. it. di R. Granafèi, prefazione di C. Segre, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 170 e 204). Iser associava all'*interattività* l'idea che l'esperienza personale fosse doppiamente coinvolta: è responsabile per la costruzione del senso narrativo, è ridefinita dall'esperienza di lettura data la sua essenza di oggetto dinamico, non statico, e cangiante ogni volta che è agito. Così l'*interattività* non è uno scambio qualsiasi ma una qualità che tematizza l'esteticità di un'esperienza. Marie Laure Ryan ha invece definito l'*interattività* come la caratteristica che consente a un sistema informativo di essere rimodulato nei suoi contenuti espliciti (cfr. M.L. RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 17). Le caratteristiche di fruizione dei contemporanei sistemi mediali ricordano la definizione di interattività di Ryan. È bene chiedersi come quest'ultimo tipo di interattività può interagire con l'esteticità delle esperienze.

<sup>57</sup> R. PIGLIA, *Teoria della prosa* [2019], trad. it. di L. Tassi, a cura A. Zucchi e F. Arnoldi, Pomigliano d'Arco, Wojtek, 2022, p. 138.

trasformarle in esperienza<sup>58</sup>. La riflessione si fa cogente riprendendo un'affermazione di Norman Mailer secondo cui «soltanto i lettori segnati dall'*esperienza* potranno leggere i suoi romanzi e provare l'emozione che l'autore racconta»<sup>59</sup>. L'esperienza è propedeutica perché soltanto quando assimila ciò che esperisce può contribuire alla fruizione estetica delle opere letterarie. Dall'informazione, all'esperienza personale fino all'esperienza del testo letterario, la domanda può essere riformulata: cosa ne resta dell'esperienza estetica se l'esperienza personale è intaccata?

Su simili interrogativi si è speso Pietro Montani in *Tecnologie della sensibilità*, anche se in merito a un tipo di esperienza non strettamente letteraria e ragionando sulle condizioni che le arti devono rispettare per unire «protesi tecniche»<sup>60</sup> e digitali al fine di ottenere esperienze estetiche. Riflettendo sulla «producibilità tecnica delle immagini»<sup>61</sup> nei sistemi mediali si scorgono due vettori che minacciano l'esteticità delle esperienze. L'*ipermedialità*, caratterizzata dall'uso eccessivamente sensazionale dell'immagine, provoca «totale indifferenza per ogni sua possibile prestazione critica ed elaborativa»; l'*ipomedialità*, caratterizzata dall'uso intensivo dei social network per riversare frammenti di narrazioni audiovisive, schematizza la realtà e abitua a fruire «ogni realtà, come l'effetto di un'esperienza semplificata»<sup>62</sup>. Ipo e iper medialità traumatizzano l'esperienza con eventi an-estetici e atrofici e possono causare un «prosciugamento dei processi – emotivi e cognitivi – che [di norma] differenziano la percezione dalla sensazione, le esperienze autentiche da quelle contratte e irrigidite»<sup>63</sup>. Affondo lucido e critico, quello di Montani, sull'attacco che i sistemi mediali di fruizione possono assestare all'esteticità dell'esperienza.

Le riflessioni riportate delineano alcune delle caratteristiche del contesto di fruizione potenziale in cui il romanzo contemporaneo si muove. È cruciale, dunque, domandarsi se, in questo contesto, l'esperienza che il romanzo suscita nel lettore contemporaneo sia effettivamente un'esperienza estetica.

Lo studio dell'esperienza di lettura, nell'arco della storia della critica letteraria, è stato direzionato dall'ambizione di qualificare l'interpretazione – affetta da soggettività<sup>64</sup> – con un'iniezione di oggettività equivalente a quella richiesta dalle scienze dure. Fin da *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* di Wolfgang Iser, si può ravvisare un'istanza oppositiva e di scardinamento dell'ermeneutica tradizionale, dell'interpretazione impressionistica o

<sup>58</sup> Per la crisi del narratore derivata da una perdita d'esperienza alle soglie del moderno si veda: W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], trad. it. di R. Solmi, in ID., *Angelus novus*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>59</sup> R. PIGLIA, *Teoria della prosa*, cit., p. 139, corsivo mio.

<sup>60</sup> «Si può infatti sostenere che uno degli effetti delle protesi tecniche nelle quali il nostro corpo ha l'attitudine a prolungarsi sia, a certe condizioni sulle quali mi soffermerò tra poco, proprio quello di indurre da un lato un certo irrigidimento della plasticità referenziale del linguaggio, dall'altro, e soprattutto, una vistosa canalizzazione della sensibilità (e un conseguente impoverimento delle prestazioni interattive dell'immaginazione)» (P. MONTANI, *Tecnologie della sensibilità: estetica e immaginazione interattiva*, Milano, Cortina, 2014, p. 35).

<sup>61</sup> Ivi, p. 47.

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> «[...] le interpretazioni sono i risultati di processi cognitivi applicati a entità individuali (testi, persone, fatti); si basano su un insieme di presupposti e assunzioni soggettive, sebbene siano discorsi pubblici che possono essere condivisi intersoggettivamente da una comunità; sono guidate da valori e dal giudizio estetico (sono dunque argomentazioni di carattere normativo e valutativo)» (F. CIOTTI, *La convergenza tra computazione, cognizione ed evoluzione*, in *La narrazione come incontro*, cit., p. 29).

ideologica<sup>65</sup>: «il nostro interesse primario non può più essere il significato di quel testo (il *cavalluccio di legno* cavalcato dai critici di una volta) ma il suo *effetto* [corsivi miei]»<sup>66</sup>. Iser costruisce una scienza dell'interpretazione del testo imperniata sul riconoscimento della struttura testuale che, condivisa intersoggettivamente, genera diverse interpretazioni semantiche<sup>67</sup>. È possibile che lo studio semiotico riesca a spiegare, come sostenuto da Eco, «per quali ragioni strutturali il testo possa produrre quelle (o altre alternative) interpretazioni semantiche»<sup>68</sup>? È possibile svincolare totalmente l'interpretazione semiotica dalla struttura circolare che la lega all'atto di lettura individuale del critico<sup>69</sup>? O anche l'interpretazione semiotica è soggetta a tale circolarità? Il sogno di una scienza interpretativa della lettura è andato in frantumi?

Pierre Bourdieu ha osservato che i vetri rotti del progetto scientifico di interpretazione della lettura non hanno tardato a manifestarsi perché fondati su

un'analisi di tipo fenomenologico di un'esperienza vissuta di lettore colto, esse si condannano a trarre da tale norma fatta persona delle tesi ingenuamente normative. Che lo si battezzi “lettore implicito” con la teoria della ricezione (e Wolfgang Iser), “arcilettore” con Michael Riffaterre o “lettore informato” con Stanley Fish, il lettore di cui parla realmente l'analisi – per esempio, con la descrizione dell'esperienza della lettura come ritensione e protensione in Wolfgang Iser – non è altro che il teorico stesso che, seguendo in ciò una tendenza molto comune presso il *lector*, assume come oggetto la sua propria esperienza, non analizzata sociologicamente, di lettore colto. Non c'è bisogno di spingere molto lontano l'osservazione empirica per scoprire che il lettore che richiedono le opere pure è il prodotto di condizioni sociali d'eccezione le quali riproducono (*mutatis mutandis*) le condizioni sociali della loro produzione (in tal senso, l'autore e il lettore legittimo sono intercambiabili)<sup>70</sup>.

Nel paragrafo intitolato *Le condizioni della lettura pura* (questa paradossale metodologia) Bourdieu contesta a Iser, e ad altri teorici della ricezione, l'aver costruito modelli per lo studio

<sup>65</sup> Sulla differenza tra interpretazione impressionistica e interpretazione ideologica: «Nella critica letteraria sono comunemente praticati due metodi di interpretazione. Il primo è intuitivo e soggettivistico: viene proposto un significato che il critico sente o crede sia ‘nascosto’ nel testo; il testo è fatto per significazione ciò che l'interprete vuole che significhi. Il secondo è ideologico: tutti i testi sono semanticamente interpretati mediante il ricordo a una medesima fonte; il significato di un testo particolare è un derivato di un'ideologia universale» (L. DOLEŽEL, *Heterocosmica: fiction e mondi possibili* [1998], trad. it. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999, p. 177).

<sup>66</sup> Cfr. W. ISER, *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, cit., p. 98.

<sup>67</sup> Sull'idea che la soggettività della lettura non implica che il significato letterario sia irrecuperabile ma anzi accessibile: «[...] esso forma la base di molte selezioni che devono essere fatte durante il processo di lettura e che, sebbene intersoggettivamente diverse – com'è mostrato dalle molte interpretazioni diverse di un unico testo – restano tuttavia intersoggettivamente comprensibili nella misura in cui tentano di ottimizzare la stessa struttura» (ivi, p. 184).

<sup>68</sup> U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 29.

<sup>69</sup> Una risposta possibile a questa domanda: «il problema è che tra i due livelli sussiste un rapporto circolare, come tutta la storia della teoria letteraria post-strutturalista ha ampiamente, e da molteplici punti di vista teorici e filosofici, mostrato. L'interpretazione critica presuppone l'atto della lettura individuale del critico. L'idea che possa darsi una interpretazione letteraria basata su un approccio quantitativo, oggettivo, immanente e puramente formalista è stata radicalmente criticata» (F. CIOTTI, *La convergenza tra computazione, cognizione ed evoluzione*, cit., p. 25). Per sostenere quest'affermazione, Ciotti ripercorre uno dei più noti saggi di S. FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1980.

<sup>70</sup> P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte*, cit., p. 388.

della lettura, presuntamente intersoggettivi, oggettivati, e in verità basati sull'esperienza di lettori e interpreti colti, per questo puri, cioè epurati dal contesto sociologico della lettura reale: «soltanto una critica sociologica della lettura pura [...] può permettere di rompere con i presupposti che essa assume tacitamente»<sup>71</sup>. Assecondare il suggerimento di Bourdieu non necessariamente, però, porta a un'interpretazione semantica e marxista.

Esaminare come le caratteristiche stilistiche, formali e contenutistiche interagiscono con l'esteticità dell'esperienza letteraria può costituire il fuoco di una forma di scienza letteraria che utilizza ipotesi e paradigmi delle scienze cognitive e prova a non discostarsi da validità intersoggettiva. Per chiarire quest'ultima affermazione occorre ritornare alla sequenza con cui si è aperto questo paragrafo.

Caracciolo difende due tesi volte a mostrare come una lettura informata dalle scienze cognitive («LISC») non possa essere ritenuta più valida soltanto perché costruita con ipotesi scientifico-cognitive<sup>72</sup>. Ogni lettura «LISC» è un'interpretazione costruita dall'esperienza del critico e per questo da essa non separabile. Dunque, sostenere un tipo di lettura informata dalle scienze cognitive soltanto in ragione di una possibile validità scientifica sarebbe improprio. Come integrare, allora, l'esperienza di lettura nello studio del testo letterario? Si può adottare uno studio della lettura che non si imbatta nel rischio di una 'lettura pura' né indebolisca i metodi interpretativi con obiettivi di validità scientifica? Se si riaffermano le conclusioni di Caracciolo si può ripercorrere una direzione letteraria di studio della lettura che non è più valida, a priori, dell'interpretazione ma diversamente valida, appunto, se basata su un suo sacrificio parziale: «[il] dialogo a due vie è possibile, ma deve basarsi su qualcosa di più della sola pratica dell'interpretazione letteraria. [...] gli studi letterari devono integrare [...] l'interpretazione con un altro insieme di obiettivi e metodi»<sup>73</sup>. Così la convergenza della coppia interpretazione-lettura sembra euclidea: sovrapponibile soltanto all'infinito evoca l'antitesi tra il procedere *microscopico* dell'interpretazione e lo sguardo *macroscopico* della spiegazione quantitativa<sup>74</sup>. La stessa dicotomia spingeva Franco Moretti a imprimere, in una sintesi, la distanza, forse non sanabile, tra *close* e *distant reading*:

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> La tesi 1 contrasta l'idea che studiare l'interpretazione attraverso le scienze cognitive aumenti la sua scientificità: «Una lettura ispirata alle scienze cognitive (LISC) non è necessariamente una interpretazione migliore di una che utilizzi come base una teoria non scientifica (OAL)»; la tesi 2 è volta a indebolire lo statuto scientifico delle interpretazioni LISC: «Una determinata lettura di un'opera letteraria non può contribuire a un progetto scientifico di per sé» (M. CARACCILO, *Gli studi letterari cognitivi e lo statuto dell'interpretazione: un tentativo di mappatura teorica*, cit., pp. 40 e 43). Entrambe le tesi sono basate sul fatto che i criteri di validità dell'interpretazione letteraria vanno significativamente distinti dai criteri di validità delle teorie scientifiche: «Il risultato è che l'adesione delle LISC a un paradigma scientifico non le trasforma in interpretazioni intrinsecamente migliori di OAL, semplicemente perché la scientificità di un modello o di una teoria perde rilevanza nel momento della sua applicazione all'interpretazione letteraria. Ciò che conta, in un contesto interpretativo, è la novità e l'adeguatezza testuale delle intuizioni offerte su una data opera» (ivi, p. 42).

<sup>73</sup> Ivi, p. 43.

<sup>74</sup> Conclusione simile quella di Moretti sul rapporto tra interpretazione e analisi testuale-quantitativa: «Non c'è niente di male, se un campo così complicato come la letteratura viene studiato da due prospettive del tutto indipendenti. Va da sé che posso sbagliarmi, e che qualcuno potrebbe trovare una buona sintesi – domani. Allora, le cose cambieranno. Fino ad allora, come disse una volta Arnold Schönberg, la via di mezzo è l'unica che non porterà mai a Roma» (F. MORETTI, *Falso movimento: la svolta quantitativa nello studio della letteratura*, Milano, Nottetempo, 2022, p. 37).

l'interpretazione trasforma tutto ciò che tocca: "questo, significa quello". Un assoluto rispetto per i dati è il punto d'onore del lavoro quantitativo. Sono impulsi antitetici. Dioniso, Apollo. Si pensi a come lavorano sulla forma. L'interpretazione si muove tra la forma e il mondo, andando in cerca del significato storico delle opere; la quantificazione si muove tra forma e forma<sup>75</sup>.

In *Falso movimento* sembra prevalere, dopo un bilancio di venti anni di ricerche nel campo delle Digital Humanities, la sensazione che il rapporto tra interpretazione e spiegazione scientifica scorra su binari non integrabili, o alla meglio paralleli: o l'uno o l'altro, senza scampo. E forse, se l'obiettivo della ricerca letteraria è, nell'integrare il lettore, saldare indissolubilmente la via della spiegazione scientifica senza confronto con il contesto reale, allora il monito di Bourdieu presenterebbe il conto; così come non sarebbe appropriato solubilizzare le scienze cognitive nell'interpretazione, auspicando la scientificità del progetto. Ma dunque quali metodi e obiettivi rendono proficuo il sacrificio parziale dell'interpretazione?

Caracciolo conclude che «gli studi cognitivi letterari poss[on]o superare questa impasse metodologica» imboccando due strade rubricate come *funzionali* e *processuali*, entrambe sviluppano una relazione proficua tra studio della lettura e interpretazione. L'approccio funzionale non approfondisce l'esperienza dei lettori ma prova a illuminare «il modo in cui il rapporto con i testi letterari possa giocare un ruolo in processi psicologici più ampi» attraverso una prassi di *feedback loop*<sup>76</sup> tra cognizione e cultura. L'approccio processuale, invece, riprende la via della teoresi sull'atto di lettura ma lo fa dialogando con i paradigmi e con i risultati della ricerca cognitiva e neuroscientifica corrente. Tra questi, alcuni filoni di ricerca accoppiano gli approdi cognitivi e neuroscientifici sulla lettura con concetti letterari ad alto tasso di *formalizzazione*<sup>77</sup>. Quest'ultimo tipo di legame tra studio della lettura e interpretazione può rivelarsi florido, purché non modifichi le attività dell'interpretazione ma ne consolidi attraverso una prassi empirica la validità astratta e sovra-soggettiva. E forse, un approccio alla lettura come questo seguirebbe un suggerimento simile a quello che Moretti proponeva riflettendo su come lo studio quantitativo della letteratura abbia «fuggito il confronto con la grande cultura estetica e scientifica

<sup>75</sup> Ivi, p. 36.

<sup>76</sup> M. CARACCILO, *Gli studi letterari cognitivi e lo statuto dell'interpretazione: un tentativo di mappatura teorica*, cit., p. 45. Questo approccio vede cognizione e cultura intimamente legate da un insieme di domande metacognitive condivise e soggette a evoluzione storico-culturale. Le domande metacognitive possono informare l'interpretazione rivelando in un rapporto circolare: da un lato i punti ciechi nell'attuale conoscenza scientifica, dall'altro il divario con «le concezioni della mente incorporate nei testi letterari» (ivi, p. 51).

<sup>77</sup> Per un esempio di modello teorico cognitivo e neuroscientifico per la risposta estetica, in dialogo con l'interpretazione di matrice formalista, si veda: A.M. JACOBS, *Neurocognitive Poetics: Methods and Models for Investigating the Neuronal and Cognitive-Affective Bases of Literature Reception*, in «Frontiers in Human Neuroscience», IX, 2015, pp. 1-22. A partire dal modello formulato da Jacobs, è stato proposto un approccio interpretativo della risposta di lettura supportato dalle evidenze sperimentali (cfr. R. GAMBINO, G. PULVIRENTI, *Storie, menti, mondi: approccio neuroermeneutico alla letteratura*, Milano, Mimesis, 2018). Sulla stessa direzione di ricerca, esiste un insieme di studi che, a partire da Miall e Kuiken, sostiene la validità empirica dello *straniamento* e del concetto di *foregrounding* testuale (cfr. D.S. MIALL, D. KUIKEN, *Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories*, in «Poetics», XXII, 1994, pp. 389-407; per una revisione degli studi empirici sullo stesso concetto si veda: W. VAN PEER, P. SOPČÁK, D. CASTIGLIONE, O. FIALHO, A.M. JACOBS, F. HAKEMULDER, *Foregrounding*, in *Handbook of Empirical Literary Studies*, a cura di D. Kuiken e A.M. Jacobs, Berlin, De Gruyter, 2021, pp. 145-176).

del Novecento, preferendo l'assai più angusto perimetro della critica americana recente»<sup>78</sup>. Allo stesso modo, lo studio processuale dell'esperienza estetica potrebbe, sfruttando la validità di ipotesi cognitive sulla lettura, valutare e applicare i concetti della tradizione formalista. Ottenendo da un lato un dialogo proficuo perché teso a supportare la validità dell'interpretazione, attuando dall'altro una verifica su quanto l'astrazione delle forme sia appropriata a rappresentare qualcosa di storico, cioè a descrivere con quale lente il romanzo guarda il lettore contemporaneo, e dunque con quale esperienza di lettura il contemporaneo lo riceve.



#### ABSTRACT

*This working paper represents the first result of the research group in Morfologia del contemporaneo within the Osservatorio sul romanzo contemporaneo. The article begins by examining two main paths of the contemporary novel: the first continues the presence of post-modern aesthetics within movements such as Metamodernism; the second considers the influence of digital cultures, which led to the emergence of genres such as Cyberpunk and Avant-Pop. The contribution draws on the reflections of critics such as Jago Morrison and Theodore Martin, who discuss the adaptation of literary criticism to a novelistic landscape characterized by fluidity between genres and media. The second section attempts to isolate some morphological dominants that govern narrative devices in western contemporary novel. After a brief consideration about the epistemic framework, a textual analysis of some excerpts is made. Subsequently, some persistent structures such as the omniscient narration, you-narrative and narration in the present tense are briefly discussed. A provisional interpretation is then proposed. The third paragraph aims to highlight the impact of material condition of production on the formal organization of the contemporary cultural product. In fact, analysing the commercial system through which literature circulates, as well as its public reception, could be useful to understand better the morphological composition of the contemporary novel. The last paragraph questions the contemporary universe of fruition, which appears as medialised and heteromorphic, pervaded by storytelling, «hypomediality» and «hypermediality» phenomena. This context calls for an inquiry of the literary reading experience, exploring the possibility of dialogue between cognitive analysis of reading and critical interpretation.*

#### KEYWORDS

*Aesthetics of reception; contemporary novel; digital culture; narratology; publishing industry.*

#### BIO-BIBLIOGRAPHIES

*Naji Al Omleh is a doctoral scholar in Languages, Cultures and Digital Technologies at the Università di Genova, where he is conducting a research project, in the intersection between cognitive sciences and the methodologies of literary criticism, on the aesthetic experience of elliptical narrative structures. He studied Management Engineering at the Università di Napoli Federico II. He approached the humanities by studying, during his thesis, models for complexity theories applied to the field of social and cognitive phenomena. He graduated*

<sup>78</sup> F. MORETTI, *Falso movimento: la svolta quantitativa nello studio della letteratura*, cit., p. 147.



*with an experimental thesis on echo chambers and the phenomena of ideological polarisation that populate virtual social networks. In addition, he is interested in the literary genre of the nouvelle in 20th and 21st century European literature.*

*Nicola De Rosa is currently pursuing a PhD in Italian and Romance studies at the Scuola Superiore Meridionale in Naples. He was a post-graduate research fellow at the Istituto Italiano per gli Studi Filosofici in Naples. He spent research visits at institutions such as Université Paris VIII and Université Paris III. He mainly deals with the dialectics between cultural and political processes of the Ancien Régime, with some forays into the contemporary era.*

*Giuseppe Episcopo is a research fellow in Literary Criticism and Comparative Literature at the Department of Foreign Languages, Literatures and Cultures of the Università Roma Tre. From 2009 to 2022 he acted as a teaching fellow at the University of Edinburgh and as an associate lecturer at the University of St. Andrews. He translated Peter Brooks, Fredric Jameson and Franco Moretti into Italian and published on John Adams, Simon Armitage, Bertolt Brecht, Honoré de Balzac, Robert Coover, Stefano D'Arrigo, Philip K. Dick, Carlo Emilio Gadda, Primo Levi, Thomas Pynchon, Lev Tolstoy, J.R. Wilcock, on intermediality, radio and radio drama.*

*Alberto Scialò is a doctoral scholar in Literary, Linguistic and Comparative Studies at the Università di Napoli L'Orientale, with a project that aims to historicize the Italian literary field of the last two decades. He studied Modern Literature and then Modern Philology at the Università di Napoli Federico II, working first on the historical narrative of the New Italian Epic, then on the ideological implications of the narrator-function and its «scopic principle» in the Italian novel of the 90s.*



CHOC



## GOVERNAMENTALITÀ DEL “VALORE”: LA LINGUA POLITICA DEL RIFORMISMO NEL SETTORE DELL’ISTRUZIONE E DELLA RICERCA

La riforma universitaria attualmente in standby al Parlamento italiano rappresenta un tentativo di modifica del sistema dell’istruzione superiore nel Paese che incide sul bilancio e sul reclutamento. Secondo il Ministero, questo processo di revisione mira a promuovere l’innovazione nelle università, a garantire una maggiore qualità dell’offerta formativa e a promuovere la competitività. Com’è noto, le ultime riforme sostanziali del sistema dell’istruzione italiano risalgono alla Legge n. 107 del 2015, cosiddetta “Buona scuola”, e alla Legge n. 240 del 2010, ovvero Riforma “Gelmini”. Se tali riforme assecondavano una trasformazione dell’istruzione i cui presupposti sono da ricercare nell’evoluzione di media durata delle politiche neoliberali europee, da allora, in realtà, il contesto dell’istruzione è mutato anche attraverso rapide trasformazioni tecnologiche e, di conseguenza, trasformazioni del mercato del lavoro. C’è stata poi la crisi pandemica. È anche all’interno del contesto dell’istruzione, oltre che di quello sanitario, che sono emersi nuovi concetti di impiego massivo nel sistema mediatico, come quello di *resilienza*, a tal punto che la principale innovazione politico-economica del decennio ha assunto un nome giuridico connotato attraverso tale parola: il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR). Questo ci fa riflettere, banalmente, su quanto le parole plasmino non solo la nostra percezione delle cose, ma anche l’azione dei processi politici sulle nostre vite. Perché ci interessa? È noto che il PNRR abbia avuto un impatto tangibile, e per certi versi contraddittorio, sull’università e in particolare sui dipartimenti di studi umanistici, producendo un’espansione delle tipologie di contratti “borsistici” e formando figure specializzate che in larga parte non potranno essere assorbite a tempo indeterminato. Il percorso di riforma dell’attuale impianto normativo universitario non può che essere letto anche in relazione alla conclusione della parabola del PNRR e tale percorso, in varie parti d’Italia, ha mobilitato la comunità di studiosi giovani e meno giovani riunita attorno al tema della precarizzazione del lavoro intellettuale. Qui, ci interessa che alcune parole chiave del riformismo nell’ambito della conoscenza siano caratterizzate da un funzionamento retorico che governa nel suo complesso la logica delle élite neoliberali occidentali. Alcuni di questi concetti possono essere discussi e riallacciati ai loro moventi ideologici e a un contesto economico e politico più ampio.

Il nostro Ministero ha sottolineato più volte l’importanza di partire dall’ascolto e dalla partecipazione delle parti sociali per costruire l’università del futuro, capace di accogliere e valorizzare talenti di ogni provenienza e di contribuire allo sviluppo culturale, scientifico ed economico del Paese. Nel settembre 2024, è stato firmato il decreto che istituisce il gruppo di lavoro incaricato di analizzare e proporre modifiche alla Legge n. 240 del 2010<sup>1</sup>. L’obiettivo dichiarato è di attrarre studiosi a livello nazionale e internazionale, contrastando il fenomeno della “fuga dei cervelli” e garantendo opportunità di carriera basate sul merito. Oltre alle parole d’ordine

<sup>1</sup> Decreto Ministeriale n. 1591, Ministero dell’Università e della Ricerca, 20 settembre 2024, <https://www.mur.gov.it/sites/default/files/2024-09/Decreto%20Ministeriale%20n.%201591%20del%2020-9-2024.pdf>.

ormai di lunga data, relative all'aderenza dei corsi di studio alle esigenze del mercato del lavoro, alle competenze trasversali, all'interdisciplinarietà e alle metodologie innovative e tecnologiche, il progetto incide sulla cosiddetta *governance* degli atenei. Si intende rivedere la struttura organizzativa delle università per garantire una maggiore *autonomia* e *responsabilità* nella gestione delle risorse. La riforma riconsidererebbe plausibilmente anche l'attuale funzionamento dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN) e i sistemi di valutazione della ricerca attualmente in vigore attraverso l'Agenzia Nazionale di Valutazione dell'Università e della Ricerca (ANVUR). Soprattutto, si prevede una revisione dei criteri di allocazione dei fondi, col proposito di incentivare le "performance" positive e promuovere l'eccellenza. Si è dichiarato che sono «numerosi e, in questo periodo, particolarmente cospicui [i] fondi di finanziamento che provengono dall'Italia e dall'Europa, di cui il Fondo per il Finanziamento Ordinario [FFO] è solamente uno, certamente il principale, degli esempi»<sup>2</sup>. La logica politica di tale constatazione, apparentemente solo denotativa, che enfatizza la pluralità dei canali di finanziamento, è discernibile solo in un orizzonte temporale, che ha a che fare con la risposta neoliberale allo smottamento provocato dalla congiuntura del PNRR. Come accennato, all'interno dell'università italiana, il PNRR ha prodotto un'espansione della contrattualizzazione a tempo, relativa ai primi livelli della ricerca universitaria, producendo in particolare un aumento delle borse di dottorato e degli assegni a tempo determinato, aumento, nel caso delle facoltà umanistiche, esponenziale rispetto all'era pre-pandemica. Tale congiuntura però è di fatto già chiusa. Essere *autonomi*, per gli atenei, significa in questo caso aver avuto accesso in un primo momento a risorse provenienti, a monte, da canali diversi da quello dello Stato centrale, in un secondo assumere a pieno titolo le *responsabilità* di tale innovazione procedurale: avviene attraverso «un percorso di rispetto e ulteriore valorizzazione dell'autonomia degli istituti universitari e di affermazione della conseguente, inevitabile responsabilità di chi gode di autonomia, non solamente didattica e formativa, ma anche organizzativa e gestionale»<sup>3</sup>. Incentivare l'*autonomia* degli atenei, per il nuovo scossone neoliberale che si sta aprendo, significa rendere gli atenei *eteronomi* dal finanziamento progettuale esterno o privato.

Le università devono assicurare «maggiore flessibilità nella gestione dei fondi, maggiore trasparenza, efficienza e operatività»<sup>4</sup>, ma rendere *flessibile* significa *piegare* ulteriormente le tutele del rapporto di lavoro "di fatto" che governa i primi stadi della ricerca universitaria. Parlo di rapporto di lavoro sebbene, com'è noto, in Italia ad esempio il dottorato non sia realmente iscritto in una cornice di diritto del lavoro. Il Ministero si propone di colmare una supposta mancanza che il sistema avrebbe sotto il profilo di canali di contrattualizzazione, legittimando tale operazione a partire dalla constatazione che il cosiddetto contratto di ricerca, caratterizzato da maggiori tutele, stenta a decollare (anche se la sua attuazione è promossa dagli accordi con l'UE)<sup>5</sup>, mentre il cosiddetto assegno vada abolito. Per fare ciò, però, si ipotizzano «diverse

<sup>2</sup> A.M. BERNINI, *Conferenza stampa del Consiglio dei Ministri n. 91*, Roma, Palazzo Chigi, 7 agosto 2024, min. 8:30, <https://www.youtube.com/watch?v=78Svk6V6EZI&t=498s>.

<sup>3</sup> Ivi, min. 8:56, <https://www.youtube.com/watch?v=78Svk6V6EZI&t=498s>.

<sup>4</sup> Ivi, min. 9:11, <https://www.youtube.com/watch?v=78Svk6V6EZI&t=498s>.

<sup>5</sup> Ricordo che la Federazione Lavoratori della Conoscenza CGIL ha presentato un esposto alla Commissione Europea su tale tema. Cfr. *FLC CGIL alla Commissione Europea: allarme precariato universitario con l'annullamento della missione PNRR*, in «FLC CGIL», 4 febbraio 2025, <https://www.flcgit.it/comunicati-stampa/flc/flc-cgil-alla-commissione-europea-allarme-precariato-universitario-con-l-annullamento-della-missione-pnrr.flc>.

intensità sia di tutela sia di capacità retributiva»<sup>6</sup>, cioè un'ulteriore liberalizzazione del ventaglio di soluzioni a tempo determinato: «noi dotiamo gli atenei e i ricercatori di molti più strumenti di quanti ne abbiano ora. Ora è l'inferno del precariato: o il contratto di ricerca mai applicato o gli assegni di ricerca. Noi riempiamo il vuoto, con altre opportunità contrattuali, che naturalmente varieranno a seconda del tipo di ruolo e della natura del lavoro, che dovrà essere svolta e concordata tra il ricercatore e l'università, a seconda delle circostanze»<sup>7</sup>. Il sillogismo che vorrebbe l'operazione di riempimento del vuoto come un riempire un vuoto di precariato si smantella da solo, in modo autoevidente, di fronte alla constatazione della variazione delle opportunità contrattuali a seconda delle circostanze, e tali circostanze si qualificano in un indebolimento dell'FFO<sup>8</sup> e in un'incentivazione del finanziamento progettuale. L'ulteriore prospettiva di precarizzazione si estende retroattivamente, a quanto pare, instillando l'idea che anche parte del percorso studentesco possa essere concepito all'interno di una non ben precisata logica del rapporto di lavoro subordinato: «se si è ancora studenti», è stato affermato, «si può essere contrattualizzati con un contratto di ricerca»<sup>9</sup>. In realtà, però, al momento non mi sembra ci sia una traccia chiara nel DDL della cornice procedurale di questa tipologia e della sua netta distinzione dalle cosiddette *borse junior* per coloro in possesso di laurea magistrale<sup>10</sup>. Si tratta in ogni caso di mobilitare una prospettiva di messa a profitto di persone ancora in fase di formazione, incipriandola in un ingannevole intento di istituzionalizzazione di un rapporto di lavoro di fatto. È la logica che ha orientato anche i processi di riforma dei gradi precedenti di istruzione, in particolare attraverso la Legge n. 107 e l'istituzione dell'alternanza scuola-lavoro, su cui poi si è fatto un parziale passo indietro almeno sul piano del monte ore richiesto.

*Valorizzare* significa invece *capitalizzare* la produzione di conoscenza ai fini della congiuntura, le «circostanze», appunto, altro sostantivo utilizzato nella presentazione della riforma. Tali circostanze sono prima di tutto economiche. Esse sono caratterizzate principalmente da una trasformazione in atto del modo di produzione<sup>11</sup>. Il ruolo che al suo interno devono giocare le università è discusso per iscritto in uno dei relativamente recenti manifesti che ne descrivono la cornice ideologica e politica:

Innovation is a complex, social process, and not one we should take for granted. Therefore, even though this section has highlighted a wide array of technological advances with the power to change the world, it is important that we pay attention to how we can

<sup>6</sup> A.M. BERNINI, *Conferenza stampa del Consiglio dei Ministri n. 91*, cit., min. 12:13, <https://www.youtube.com/watch?v=78Svk6V6EZI&t=498s>.

<sup>7</sup> Ivi, min. 13:40, <https://www.youtube.com/watch?v=78Svk6V6EZI&t=498s>.

<sup>8</sup> Per i calcoli, di cui si è tanto discusso, rimando a *Il Fondo di Finanziamento Ordinario delle Università, il gioco delle tre carte della Bernini e la flessibilità nello sfruttamento dei precari*, in «FLC CGIL», 21 febbraio 2025, <https://www.flcgil.it/universita/il-fondo-di-finanziamento-ordinario-delle-universita-il-gioco-delle-tre-carte-della-bernini-e-la-flessibilita-nello-sfruttamento-dei-precari.flc>.

<sup>9</sup> Cfr. A.M. BERNINI, *Conferenza stampa del Consiglio dei Ministri n. 91*, cit., min. 12:27, <https://www.youtube.com/watch?v=78Svk6V6EZI&t=498s>.

<sup>10</sup> Se non all'art. 2 che modifica il DL n. 68 del 2012. Cfr. *Disposizioni in materia di valorizzazione e promozione della ricerca*, DDL n. 1240, presentato dal ministro dell'Università e della Ricerca Bernini, Senato, 20 settembre 2024, <https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/01428833.pdf>.

<sup>11</sup> Che ormai da diversi anni inizia a essere pensata, a partire dagli organi stessi che ne governano il pensiero economico, come Fourth Industrial Revolution. Cfr. K. SCHWAB, *The Fourth Industrial Revolution*, Genève, World Economic Forum, 2016; trad. it. *La quarta rivoluzione industriale*, prefazione di J. Elkann, Milano, Franco Angeli, 2016.

ensure such advances continue to be made and directed towards the best possible outcomes.

Academic institutions are often regarded as one of the foremost places to pursue forward-thinking ideas. New evidence, however, indicates that the career incentives and funding conditions in universities today favour incremental, conservative research over bold and innovative programmes.

One antidote to research conservatism in academia is to encourage more commercial forms of research<sup>12</sup>.

Qui, dopo aver individuato la principale connotazione del processo di innovazione nel suo definirsi come «social process», il noto volto del Forum di Davos mette in guardia dal fatto che tale processo non sia scontato, quasi inferendo che esso non vada da sé proprio in quanto processo sociale. Di certo, prosegue, le trasformazioni tecnologiche a cui stiamo assistendo possono cambiare il mondo, ma dobbiamo assicurarci che esse continuino. Ecco che, allora, le università, percepite convenzionalmente come luoghi di *forward-thinking*, possono assumere la loro funzione, ma a patto che facciano i conti con il problema della persistenza di ricerche *conservatrici*. È bene notare che tale congiuntura “conservatrice” è esplicitamente allacciata dall’autore ai «career incentives and funding conditions». Detta in altri termini, sono le tutele del rapporto di lavoro legato alla conoscenza, oltre che la tipologia di finanziamento dei mezzi per produrre tale lavoro, a indurre una sorta di stagnazione del capitale umano messo a valore negli atenei. Inoltre, l’utilizzo dell’aggettivo *conservative* è sintomatico. Calata in questo contesto discorsivo, la diade *conservazione/trasformazione* e il suo carattere eminentemente politico, relativo alla scelta di campo sui rapporti di produzione vigenti e sulle loro implicazioni di sperequazione (conservazione o trasformazione, appunto, della distribuzione del valore prodotto), è soggetta a un processo di risemantizzazione che la ricolloca non più sul piano del conflitto sociale, quasi totalmente occultato, bensì su quello dell’adesione o meno a un ideale dei rapporti tra *stagnazione/movimento*. Laddove tale movimento, ipostatizzato come positivo, è relativo in particolare alla trasformazione tecnologica, ma spesso anche a quella degli assetti giuridici. Abbiamo ormai imparato a leggere sul medio periodo tali processi retorici, in salsa italiana e non necessariamente postfascista, ma anche semplicemente liberale<sup>13</sup>.

Applicato all’ambito della produzione della conoscenza, e agli organismi che presiedono a tale produzione, cioè le università, quest’orizzonte di pensiero significherà sostanzialmente proliferazione e messa a regime di progetti convenzionati, in particolare, con enti privati. Si tratterà

<sup>12</sup> Ivi, pp. 26-27; trad. it.: «L’innovazione è un processo complesso e sociale, e non qualcosa che dovremmo dare per scontato. Pertanto, anche se questa sezione ha evidenziato una vasta gamma di progressi tecnologici con il potere di cambiare il mondo, è importante prestare attenzione a come possiamo garantire che tali progressi continuino a essere realizzati e indirizzati verso i migliori risultati possibili. Le istituzioni accademiche sono spesso considerate uno dei principali luoghi in cui perseguire idee lungimiranti. Nuove evidenze, tuttavia, indicano che gli incentivi di carriera e le condizioni di finanziamento nelle università di oggi favoriscono una ricerca incrementale e conservatrice rispetto a programmi audaci e innovativi. Un antidoto al conservatorismo nella ricerca accademica è incoraggiare forme di ricerca più orientate al commercio».

<sup>13</sup> Si veda lo scritto di M. RENZI, ormai famoso tra gli addetti ai lavori, alla riedizione del classico saggio di storia del pensiero politico di N. BOBBIO, *Destra e sinistra. Ragioni e significati di una distinzione politica*, edizione del ventennale con una introduzione di M.L. Salvadori e due commenti vent’anni dopo di D. Cohn-Bendit e di M. Renzi, Roma, Donzelli, 2014 [1994], in cui il problema è proprio quello dello slittamento della diade *destra/sinistra* dal livello delle scelte di campo nel conflitto sociale a quello di un’adesione o meno a un paradigma di ideale innovazione.



in particolare di enti del settore dell'informazione, dell'industria chimica, dei materiali, dell'energia, caratterizzati da una spiccata propensione al *double use*, quando non esplicitamente orientati alla produzione di armamenti bellici, anche attraverso il nascente piano ReArm Europe<sup>14</sup>. Infatti, il progetto di riforma non è totalmente slegato dall'altra principale "circostanza" in cui esso si iscrive: cioè l'attuale riassetto degli equilibri sovranazionali, caratterizzato per ora da guerre di attrito su scala regionale e anche in territorio europeo; e la guerra che incombe sull'Europa non è, d'altronde, un fenomeno separato da quello della trasformazione tecnologica. Le università giocano più che mai il loro ruolo e per farlo devono assicurare flessibilità, trasparenza e operatività. Trasparenza, oltre che di bilancio, significa anche trasparenza di informazioni, significa che gli atenei devono assicurare un canale di informazioni adoperabili in funzione della "circostanza". È in questa cornice di fenomeni che si legge una delle "innovazioni" giuridiche già procurate dal DDL detto "Sicurezza", che legittima l'intrusione dei Servizi, nella fattispecie del DIS (Dipartimento delle informazioni per la sicurezza) all'interno degli atenei per l'approvvigionamento di informazioni, «anche in deroga alle normative di settore in materia di riservatezza»<sup>15</sup>.

Attraverso l'enfasi su concetti qualitativi che rimandano a un beneficio generalizzato, di cui si occulta la quantificazione<sup>16</sup> e la determinazione di chi ne è beneficiario e di chi ne è vittima, la retorica del riformismo copre le conseguenze di sperequazione delle politiche adottate. Se il tentativo di ulteriore indebolimento dell'università pubblica riprenderà sul medio periodo, poiché iscritto in una congiuntura più ampia di carattere storico-economico, mentre tale tentativo è in standby ed è in atto una mobilitazione a cui aderire, si potrebbe inoltre davvero dirottare per quanto possibile la nostra ricerca dalla costruzione di eterei archivi digitali alla trascrizione, analisi e critica a tappeto delle semantiche del discorso politico dell'élite neoliberale italiana e internazionale.

<sup>14</sup> Si veda *Joint White Paper for European Defense Readiness 2030*, European Commission, High Representative of the Union for Foreign Affairs and Security Policy, Brussels, March 19, 2025, [https://defence-industry-space.ec.europa.eu/document/download/30b50d2c-49aa-4250-9ca6-27a0347cf009\\_en?file-name=White%20Paper.pdf](https://defence-industry-space.ec.europa.eu/document/download/30b50d2c-49aa-4250-9ca6-27a0347cf009_en?file-name=White%20Paper.pdf).

<sup>15</sup> *Disposizioni in materia di sicurezza pubblica, di tutela del personale in servizio, nonché di vittime dell'usura e di ordinamento penitenziario*, DDL n. 1236, presentato dal Ministro dell'Interno Piantedosi, dal Ministro della Giustizia Nordio e dal Ministro della Difesa Crosetto, Senato, 18 settembre 2024, [https://www.camera.it/leg19/995?sezione=documenti&tipoDoc=lavori\\_testo\\_pdl&idLegislatura=19&codice=leg.19.pdl.camera.1660.19PDL0074180&back\\_to=](https://www.camera.it/leg19/995?sezione=documenti&tipoDoc=lavori_testo_pdl&idLegislatura=19&codice=leg.19.pdl.camera.1660.19PDL0074180&back_to=), art. 31: «Le pubbliche amministrazioni, le società a partecipazione pubblica o a controllo pubblico e i soggetti che erogano, in regime di autorizzazione, concessione o convenzione, servizi di pubblica utilità sono tenuti a prestare al DIS, all'AISE e all'AISI la collaborazione e l'assistenza richieste, anche di tipo tecnico e logistico, necessarie per la tutela della sicurezza nazionale. Il DIS, l'AISE e l'AISI possono stipulare convenzioni con i predetti soggetti, nonché con le università e con gli enti di ricerca, per la definizione delle modalità della collaborazione e dell'assistenza suddette. Le convenzioni possono prevedere la comunicazione di informazioni ai predetti organismi anche in deroga alle normative di settore in materia di riservatezza».

<sup>16</sup> Alle volte si può isolare una tendenza al racconto di effetti "qualitativi" di un processo in realtà prima di tutto "quantitativo", che può essere sostenuto nel profondo dell'argomentazione da una illusionistica naturalizzazione delle premesse: esse hanno a che fare spesso con un'ipotesi della "direzione", dei fini da raggiungere per la comunità, con la pretesa che essi siano assunti dalla comunità come religione, come seconda natura. Sull'utilizzo retorico-persuasivo di forme argomentative simili sono utili le categorie di C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. di C. Schick e di M. Mayer con la collaborazione di E. Barassi, Torino, Einaudi, 1966 [1958], in particolare pp. 91-98, 297-303 e 487-92.



## RECENSIONI



L. BRAIDA, B. OUVRY-VIAL (A CURA DI), *LEGGERE IN EUROPA. TESTI, FORME, PRATICHE (SECOLI XVIII-XXI)*, ROMA, CAROCCI, 2023, 440 PP.

Curato da Lodovica Braida e Brigitte Ouvry-Vial, questo volume rappresenta il frutto di una lunga ricerca e collaborazione internazionale avviata nel 2013 a Le Mans durante il convegno *Textes, formes, lectures en Europe (18<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles)*. Questa raccolta include diciassette contributi di studiosi e studiose provenienti da diversi ambiti disciplinari – storici del libro, letterati, sociologi e specialisti di *digital humanities* – che dialogano tra loro in un’indagine interdisciplinare sulla lettura. Partendo da un caposaldo degli studi sulla lettura come *Storia della lettura nel mondo occidentale* (1995), curato da Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, il volume ripensa le modalità di analisi di una pratica tanto centrale quanto sfuggente. La lettura, infatti, lascia tracce meno tangibili rispetto alla scrittura, come osserva Michel de Certeau in *Arts de faire* (1980): «conserva male quanto ha acquisito, e ciascuno dei luoghi che attraversa è ripetizione del paradiso perduto».

Il primo capitolo, affidato a Roger Chartier, offre un quadro concettuale che invita a riscoprire la materialità del testo, rivalutando il ruolo dello stampatore, mettendo in luce la funzione espressiva del modo in cui il testo è inscritto nel libro e cogliendo il lettore all’opera. Questo approccio tiene conto delle diverse teorie che negli ultimi decenni si sono concentrate sul lettore, dall’orizzonte di attesa di Hans Robert Jauss alla comunità interpretativa di Stanley Fish, passando per la morte dell’autore di Roland Barthes e il carattere inesauribile della letteratura evocato da Jorge Luis Borges. Seguono sedici saggi, organizzati in tre parti, che esplorano la storia della lettura tra il XVIII e il XXI secolo, con un *focus* su aree romanze (Francia, Italia, Spagna) e angloamericane, arricchiti da aperture al mondo slavo.

La prima parte, *Trasformazioni e “rivoluzioni” della lettura*, affronta i cambiamenti fondamentali nella storia della lettura dal Settecento a oggi attraverso i contributi di Rosamaria Loretelli, Jean-Yves Mollier, Martyn Lyons e Gerhard Lauer, soffermandosi sull’uso del concetto di “rivoluzione”, che, pur adottato, viene continuamente messo in discussione per evidenziare l’intreccio tra elementi di continuità e di frattura. Vengono identificate tre rivoluzioni principali: la prima, avvenuta tra la fine del Settecento e l’inizio dell’Ottocento, segna il passaggio dalla lettura collettiva e orale a quella individuale e silenziosa; la seconda, collocata tra Ottocento e Novecento è definita “rivoluzione culturale silenziosa”; la terza, infine, è rappresentata dalla rivoluzione digitale.

La prima trasformazione è analizzata nel saggio di Rosamaria Loretelli, che evidenzia come il passaggio alla lettura silenziosa abbia avuto un impatto profondo sul piano cognitivo e culturale, contribuendo all’affermazione del romanzo moderno. L’autrice confronta due testi simbolici: il *Perceval* di Chrétien de Troyes e *Pride and Prejudice* di Jane Austen. Nel primo caso, la narrazione verbale minima era integrata dal contesto fisico della *performance* orale, dove il pubblico traeva informazioni aggiuntive dall’ambiente e dall’intonazione del narratore. Nei romanzi moderni, invece, il contesto è interamente evocato dal testo scritto, che offre dettagli su ambienti, personaggi e trasformazioni. Loretelli sottolinea come i grandi romanzieri del Settecento abbiano adattato la loro scrittura alla lettura silenziosa, creando un universo

narrativo completo che non richiedeva intermediari orali. Questo passaggio ha aperto la strada a una nuova forma di partecipazione emotiva, permettendo al lettore non solo di comprendere la storia, ma anche di empatizzare profondamente con i protagonisti. Sebbene questa trasformazione sembri legata alla modernità, tracce di lettura silenziosa si riscontrano già in epoche passate. Nel mondo romano, ad esempio, la lettura ad alta voce prevaleva soprattutto a causa della *scriptio continua*, una forma di scrittura priva di spazi tra le parole e di segni di interpunzione, che richiedeva l'uso dell'intonazione per distinguere i termini. Tuttavia, vi sono testimonianze di lettura silenziosa, come mostra Ovidio negli *Amores* (I, 11, 17-18: «*aspicias oculos mando frontemque legentis: et tacito vultu scire futura licet*»), dove l'amato osserva l'amata leggere un biglietto d'amore in silenzio, intuendone pensieri ed emozioni. Queste pratiche, sebbene marginali, dimostrano che la lettura silenziosa fosse già un'esperienza personale e intima. Con il tempo, la scrittura ha assunto sempre più il compito di evocare mondi ed emozioni, favorendo un'immersione più profonda, un fenomeno che, come evidenzia Loretelli, oggi trova riscontro negli studi di neuroscienze e psicologia cognitiva.

Per quanto riguarda la seconda, Jean-Yves Mollier descrive la “rivoluzione culturale silenziosa” che si manifesta in Francia tra il 1880 e il 1900. In questo periodo, si assiste a una decisiva alfabetizzazione di massa, con l'introduzione di obblighi scolastici anche per le ragazze, alla crescita esponenziale della vendita di quotidiani e riviste, a una nuova politica nella produzione dei manuali scolastici e alla diffusione di romanzi a basso prezzo, segnando un cambiamento radicale nel panorama culturale e sociale. In questo contesto, si sviluppa quella che Martyn Lyons nel suo saggio definisce *Leselust* (“sete di lettura”), un momento cruciale nella secolarizzazione della lettura, sempre più legata al consumo rapido di romanzi di svago. Nonostante gli sforzi moralizzatori, come le biblioteche pubbliche britanniche che promuovevano testi edificanti per inculcare valori morali, il controllo sui lettori si rivelò complesso e inefficace. Il mercato di massa di romanzi a basso costo alimentò nuove abitudini culturali e sociali, che si diffusero persino in contesti remoti, come le colline di Cheviot, dove i pastori trovavano modi creativi per condividere i libri lasciandoli nelle fessure dei muri di pietra.

E naturalmente, la terza rivoluzione, quella che stiamo vivendo con il nuovo ruolo del mondo digitale e delle piattaforme che stanno ridefinendo il panorama della lettura, è al centro del contributo di Gerhard Lauer. Utilizzando *Wattpad* come esempio – una piattaforma canadese che nel 2019 ha coinvolto 980 milioni di utenti – Lauer mostra come il digitale abbia fuso i ruoli di autore, lettore e critico, superando le tradizionali distinzioni tra questi ambiti. Il digitale, sostiene Lauer, non si contrappone al libro, ma lo ingloba in un sistema più vasto, trasformando profondamente l'industria editoriale come è stata conosciuta finora. Accanto a questi cambiamenti, si diffondono nuove modalità di lettura, come lo *skimming*, tipico dell'ambiente digitale, che privilegia una fruizione rapida e superficiale dei testi, in contrasto con la profondità della lettura tradizionale.

La seconda parte del volume, intitolata *Nuovi lettori, nuove collane*, raccoglie sette contributi (di Alessia Catagnino, Matthew O. Grenby, Damiano Rebecchini, Raquel Sánchez García, Christine Rivalan Guégo, Nathalie Richard, Hervé Serry) che esaminano il ruolo cruciale degli editori nell'adattare i libri a un pubblico sempre più ampio e diversificato, interpretandone e orientandone le esigenze. Un esempio significativo è offerto dall'analisi di Alessia Catagnino sul fenomeno delle traduzioni nell'Italia della seconda metà del XVIII secolo. Queste traduzioni, lungi dall'essere semplici trasposizioni linguistiche, rappresentavano veri e propri adattamenti culturali, arricchiti da un complesso paratesto (note, prefazioni, avvisi ai lettori) e

concepiti per rispondere alle specifiche necessità del contesto italiano. Questo delicato processo di mediazione, condotto da traduttori ed editori, non solo favoriva un rinnovamento culturale, linguistico e politico, ma metteva in luce le tensioni tra fedeltà al testo originale, adattamento culturale e controllo ideologico, rischiando talvolta di produrre interpretazioni alternative, destabilizzanti o inattese. Un'altra modalità di adattamento alle esigenze dei lettori emerge dall'editoria britannica del Settecento, come descritto da Matthew O. Grenby. Sensibile all'attenzione verso l'infanzia, essa promuoveva una letteratura per bambini, mirata a conciliare le istanze educative dei genitori con l'interesse dei piccoli lettori, spesso però più attratti dalla fisicità del libro che dal suo contenuto. Grenby si distingue nel tentativo di studiare questa letteratura dal punto di vista dei bambini stessi, analizzando le loro annotazioni, a volte dissacranti, che offrono uno sguardo inedito sullo sviluppo di questo genere in Gran Bretagna tra il 1740 e il 1840. In un contesto del tutto diverso, ma con le stesse preoccupazioni di accessibilità, Damiano Rebecchini analizza il ruolo dei contadini russi come nuovo pubblico di lettori nella seconda metà dell'Ottocento. Per avvicinare i "classici" al popolo, l'editoria adottava strategie innovative, come la diffusione anonima e a basso costo di opere di Gogol' e riscritture che semplificavano stile, intreccio e psicologia dei personaggi. Sebbene questi adattamenti trasformassero radicalmente le opere, i contadini dimostravano una capacità creativa di riappropriarsi dei testi, preservandone in parte la bellezza originaria. Nathalie Richard esplora invece i meccanismi di controllo della lettura, con particolare attenzione all'attività recensoria di condanna nella cultura cattolica francese. Parallelamente, Rachel Sánchez García, Christine Rivalan Guégo e Hervé Serry analizzano lo sviluppo di collane editoriali pensate per un pubblico di nuovi lettori, mostrando come la democratizzazione della stampa abbia dato vita a nuove opportunità ma anche a profonde inquietudini culturali.

La parte conclusiva del volume, *Forme, supporti e modalità di lettura*, presenta cinque contributi: il primo e l'ultimo sono firmati dalle curatrici, mentre gli interventi di Jean-François Botrel, Matthew Rubery e Roar Lishaugen completano la sezione. Questa parte esplora come le diverse forme e i supporti materiali attraverso cui i testi vengono trasmessi influenzino e innovino le modalità di interpretazione. Nel suo contributo, Lodovica Braidà analizza l'evoluzione dell'almanacco, un genere editoriale di grande successo tra il XVIII e il XIX secolo. Originariamente concepito per offrire contenuti pratici, come pronostici astrologici e rubriche utili, l'almanacco si trasforma progressivamente in un genere ibrido. Oltre a mantenere le sue funzioni tradizionali, si arricchisce di spazi dedicati alle annotazioni personali dei lettori, usati per registrare dati economici, come spese, crediti e debiti, oppure per scopi più intimi, come diari o memorie. A seguire, Matthew Rubery descrive il progetto dei "libri parlanti", nato nel Regno Unito dopo la Prima guerra mondiale e ideato per venire incontro alle esigenze di soldati e civili che avevano perso la vista. Jean-François Botrel, invece, si sofferma sull'uso innovativo delle illustrazioni, utilizzate per rendere opere già note più comprensibili e accessibili a lettori meno esperti. Il volume si chiude con il saggio di Brigitte Ouvry-Vial, che analizza come il libro venga rappresentato nella letteratura europea dalla fine del XIX secolo a oggi. Richiamandosi anche a Roland Barthes, l'autrice mostra come il libro non sia solo un oggetto fisico, ma anche un simbolo che riflette il rapporto dell'autore con la scrittura, con la lettura e con la memoria personale. Questa rappresentazione del libro assume forme diverse: può essere un semplice richiamo visivo, un riferimento alla biblioteca immaginaria dell'autore o un elemento che guida il lettore nella comprensione del testo. Lo studio delle citazioni libresche si inserisce infine in un'interrogazione aperta sul futuro del libro: si pone la questione della sua possibile fine

programmata o della continuità delle sue pratiche di lettura, soprattutto di fronte alla costante introduzione di nuovi media, come il cinema, la televisione e internet, che trasformano il rapporto tra il libro e i suoi lettori.

In definitiva, il volume curato da Lodovica Braidà e Brigitte Ouvry-Vial si presenta come un contributo di grande rilevanza per gli studi sulla lettura, capace di coniugare un approccio storico e teorico, multidisciplinare e innovativo. La raccolta riesce a tracciare un quadro complesso delle trasformazioni della lettura nel tempo, considerandola non solo come un atto intellettuale, ma anche come un'esperienza intima e personale, capace di suscitare emozioni e di instaurare un legame profondo tra il lettore e il testo. Una riflessione che sembra dialogare con le parole di Giorgio Manganelli, il quale, nel suo *Pinocchio: un libro parallelo*, esplora la natura inesauribile del libro e della lettura:

Un libro non si legge; vi si precipita: esso sta, in ogni momento, attorno a noi. [...] Nessun libro finisce; i libri non sono lunghi, sono larghi. La pagina, come rivela anche la sua forma, non è che una porta alla sottostante presenza del libro, o piuttosto ad altra porta, che porta ad altra. Finire un libro significa aprire l'ultima porta, affinché non si chiuda più né questa né quelle che abbiamo finora aperte per varcarne la soglia, e tutte quelle che infinitamente si sono aperte, continuano ad aprirsi, si apriranno in un infinito brusio di cardini. Il libro finito è infinito, il libro chiuso è aperto.

L'immagine evocata da Manganelli coglie l'essenza della lettura come un processo continuo, non lineare né definitivo, ma aperto a infinite possibilità di scoperta e reinterpretazione. Questa prospettiva si intreccia con le riflessioni proposte nel volume, che analizza con sensibilità l'evoluzione della lettura, evidenziandone la capacità di adattarsi ai cambiamenti storici e tecnologici senza perdere la propria essenza. Grazie alla varietà e alla qualità dei contributi, il volume curato da Braidà e Ouvry-Vial offre una riflessione ricca e stimolante, utile non solo per comprendere il ruolo della lettura nella nostra storia culturale, ma anche per indagare il suo valore persistente nella contemporaneità.

MARIA ENRICA FEDELE



M. GAUDIOSI, *LO SCHERMO E L'ACQUARIO. SCIENZA, FINZIONE E IMMERSIVITÀ NEL CINEMA DEGLI ABISSI*, PISA, ETS, 2019, 200 PP.

Il cinema racconta la realtà e il discorso filmico si costruisce su un'unità di base: l'inquadratura. Il suo supporto fisico è lo schermo, che assume la forma, per lo spettatore, di una porzione di quella stessa realtà. Allo stesso modo, l'acquario è un'unità di visione, per l'osservatore è come trovarsi di fronte un «angolo di natura». Sovrapponendo le due definizioni si introduce l'analisi sviluppata da Massimiliano Gaudiosi ne *Lo schermo e l'acquario: scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi*.

Se infatti il cinema, dalle origini ai giorni nostri, è un racconto per immagini in movimento, desta interesse il suo incrocio con un medium "raccoltore" di una realtà che il movimento lo fa da sé: il mare, questo eterno sconosciuto. Si pensi alle *vedute* dei Lumière, dove la semplice uscita di lavoratori da una fabbrica (*La sortie des usines Lumière*, 1895) o l'arrivo di un treno in stazione (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896) risultavano dimensioni nuove, diverse, quando non spaventose, per il modo in cui venivano mostrate allo spettatore: la possibilità di immergersi negli abissi appare ancora oggi, ad oltre cent'anni di distanza, sorprendente.

«*Lo schermo e l'acquario* punta a incanalare il cinema subacqueo in una storia delle forme». Gaudiosi la ricostruisce a partire dagli archetipi: la letteratura, le illustrazioni, le litografie e le tecniche fotografiche fino al *pre-cinema* che volta a volta hanno proposto nuove «vedute acquariali» di sguardi inabissati. Lettori e osservatori si trasformano presto in spettatori, e così il mare arriva ad inondare il cinema che lo mostra e ne fa un oggetto avvicinabile, come nel caso del cinema documentario, e un elemento altro del cinema narrativo, dove funge da bacino di infiniti rimandi al concetto stesso di racconto per immagini. Se l'acquario è «il limite vitreo che separa lo spettatore da un mondo sconosciuto», lo è anche lo schermo del cinema. Dalle origini ai giorni nostri significa anche questo: se dapprima mostrare il mondo marino è di per sé spettacolare e insieme dispiegabile a fini documentari, finzionali e/o narrativi, è solo con la possibilità dell'immersione che si raggiunge la totalità dell'esperienza. Ed è lo sviluppo estetico e, certamente, tecnico sia dell'acquario sia dello schermo cinematografico.

La panoramica dei rapporti schermo-acquario prende il via, nell'analisi di Gaudiosi, dagli stessi fratelli Lumière (*Bocal aux poissons rouges*, 1895, *Aquarium*, 1896), dai set cinematografici delle origini (la *glass house*, «set acquario» di Georges Méliès, 1897), per approdare, previa alcune considerazioni sul fenomeno *fantasmagorico* dell'«acquariomania» ottocentesca, ai *film-acquario* e ai *film-sommersibile*. Li definisce, Gaudiosi, due modi per immergersi, in quello che è il percorso che lega gli ultimi tre capitoli del libro, *Al di qua e al di là del vetro*, *Acque finzionali*, *Un mare di sensazioni*. I titoli non risultano affatto casuali, e sviluppano il ragionamento sui rapporti schermo-acquario sulla base dei contributi dei due capitoli precedenti, tramite cui si arriva a capire che oltre alle esperienze 'schermiche' della storia del cinema, anche le costruzioni acquariali promettono un contatto con una realtà *a priori* inavvicinabile e sconosciuta.

La compenetrazione delle une nelle altre forma il cinema degli abissi. È interessante l'uso dell'«Al di qua e al di là del vetro» per indicarne le potenzialità: il cinema degli abissi può stazionare sul vetro – è il caso dei *film-acquario* – e assumere, così, praticamente lo stesso punto

di vista di un osservatore di un acquario, o immergersi – come nei *film-sommersibile* –, senza distanza di sicurezza, in profondità. È un gioco estetico-tecnico che fa in modo che i sensi dello spettatore si estendano, e che il mare e le sue creature, e l'acquario loro contenitore, assumano le forme e le significazioni più diverse. Dai film di divulgazione alle serie scientifiche e naturalistiche fino ai film di finzione, Gaudiosi esplora una vasta cronologia cinematografica che, pur nella sua eterogeneità, contribuisce a dimostrare la persistenza delle «vedute acquariali» sullo schermo. Più volte torna utile il rapporto tra letteratura e cinema, soprattutto per spiegare il *mythos/topos* marino nel passaggio tra i due mezzi: sin dai casi emblematici degli adattamenti di Verne (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870), il mare viene reso nella sua complessità con tutte le tecniche del cinema (si pensi in tal senso al montaggio), e lo spettatore volta a volta si allontana e si avvicina, nell'incontro/scontro tra l'umano e il marino, e ritorna la protezione dello schermo – acquariale o cinematografico. E allora lo sguardo dapprima esclusivamente spettacolare, poi documentario, può rivolgersi anche verso la narrazione. Il ragionamento di Gaudiosi su queste acque finzionali arriva a fare del mare eterno sconosciuto prima fonte di morte e di vita, poi un sogno e poi una forma di *mise en abyme* (letteralmente *messa in abisso*) del cinema e del suo linguaggio: «attraverso la veduta acquariale il cinema non smette di parlare di sé stesso».

La domanda di Gaudiosi («In che modo gli acquari ci parlano del cinema come macchina di visione? È possibile che queste miniature della vita acquatica ci rivelino la natura delle immagini in movimento?») trova la sua risposta, e l'analisi dimostra che «anche all'interno dei prodotti più aderenti ai canoni classici del racconto, la veduta acquariale apre uno squarcio attraverso il quale lo spettatore può naufragare in una miriade di differenti rimandi alla visione e al suo funzionamento, e quindi al cinema stesso come macchina di racconti e di immagini». Il discorso dell'autore rileva una serie di costanti che, a ben vedere, sono presenti in tutto il corpus di opere filmiche trattate nel testo. Come le costruzioni degli acquari diventano col tempo sempre più immersive, così il cinema, dalle origini ai giorni nostri, dalle attrazioni alle sensazioni, fa «tuffare» lo spettatore sempre più dentro e oltre lo schermo – e l'acquario.

GIULIA DE LANGE



Chi è guardato o si crede guardato leva lo sguardo. Fare esperienza dell'aura di un fenomeno o di un essere significa accorgersi della sua capacità di rispondere con lo sguardo.

(W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*)