«LA PAROLA MI TRADIVA»
LETTERATURA E CRISI

a cura di

Novella di Nunzio, Srećko Jurišić, Francesco Ragni

Università degli studi di Perugia

Culture Territori Linguaggi – 10

2017

Culture Territori Linguaggi
CTL 10

Università degli Studi di Perugia
2017

Culture Territori Linguaggi

La Collana non periodica dell'Università degli Studi di Perugia «Culture Territori Linguaggi» (CTL) è costituita da volumi monografici pubblicati sia nel tradizionale formato a stampa, sia in modalità digitale disponibile sul web: una scelta, quest'ultima, concordata dal Comitato Scientifico per garantire ai contenuti la più ampia diffusione possibile e per poterne assicurare, nel contempo, la massima fruibilità.

La stessa intitolazione esprime efficacemente la natura e gli intenti della Collana, nella quale trovano spazio i più significativi risultati di studi e ricerche riconducibili ai molteplici e diversificati ambiti disciplinari afferenti alle competenze umanistiche dell'Ateneo perugino o di collaboratori a esso collegati, così da offrire l'opportunità a docenti e ricercatori, nonché ai più meritevoli dottori di ricerca e laureati, di una sede qualificata nella quale pubblicare i frutti originali del proprio lavoro.

La Collana CTL si avvale di procedura di *peer review* per la presentazione e la pubblicazione di monografie scientifiche (in conformità agli standard stabiliti da Thomson ISI).

La Collana pubblica monografie scientifiche in lingua italiana, inglese, francese, tedesca e spagnola. I prodotti sono corredati in appendice da *abstract* in lingua inglese. Il Direttore della Collana riceve ed esamina la proposta di pubblicazione, richiede il manoscritto all'autore e trasmette la documentazione al referente dell'area di competenza tematica nel Comitato Scientifico. Il referente, dopo aver eliminato dal manoscritto ogni elemento di identificazione dell'autore, provvede a inoltrarlo a due revisori (membri del Comitato Scientifico, studiosi, esperti e professionisti), almeno uno dei quali esterno all'Ateneo. I revisori inviano al Direttore della Collana e al referente un parere relativo al testo scientifico, così articolato:

- accettabile per la pubblicazione;
- accettabile dopo revisioni secondarie;
- accettabile con revisioni sostanziali e conseguente riattivazione della procedura (in tal caso, i revisori che hanno formulato il primo giudizio saranno chiamati a valutare la conformità degli adeguamenti);
- non accettabile.

Il Direttore provvederà a trasmettere all'autore il risultato della valutazione. Qualora i pareri dei valutatori risultassero contrastanti, il testo sarà inviato a un ulteriore revisore scientifico, non informato delle opinioni espresse in precedenza dai colleghi. Se il giudizio è negativo il lavoro è respinto, altrimenti è ammesso; in tal caso seguirà una delle procedure sopra esposte. La durata totale della procedura varia in funzione della natura delle osservazioni formulate dai revisori scientifici e dalla sollecitudine con cui gli autori apportano le modifiche richieste.

Ogni due anni nel sito della Collana viene pubblicato un elenco dei revisori che hanno valutato i testi pubblicati.

Comitato scientifico
Moreno Barboni, Marco Bastianelli, Andrea Bernardelli,
Giuseppina Bonerba, Paolo Braconi, Alberto Calderini,
Donata Castagnoli, Manuela Cecconi, Lucio Fiorini, Erminia Irace,
Donato Loscalzo, Francesco Marcattili, Giancarlo Marchetti,
Massimiliano Marianelli, Riccardo Massarelli, Marco Mazzoni, Lorenzo Medici,
Laura Melelli, Alessandra Migliorati,
Marco Milella, Massimiliano Minelli, Francesco Musotti,
Maria Alessandra Panzanelli Fratoni, Paola Paolucci, Giovanni Pizza,
Mirko Santanicchia, Massimiliano Tortora

Direttore
Fabio Fatichenti

«LA PAROLA MI TRADIVA»
LETTERATURA E CRISI

a cura di

Novella di Nunzio, Srećko Jurišić, Francesco Ragni

Università degli Studi di Perugia

copyright © Università degli Studi di Perugia 2017
Tutti i diritti riservati

Università degli Studi di Perugia *Collana* Culture Territori Linguaggi
http://www.ctl.unipg.it
fabio.fatichenti@unipg.it; alberto.calderini@unipg.it

ISBN 978-88-942697-1-0

In copertina:
Amberg Dorothée Irene Müller, *Das Rad II (Linoschnitt zur MutterCourage)*, 2013

Con il sostegno e la collaborazione di:

CEMS
Centre for European Modernism Studies

Persistenze o Rimozioni
Associazione culturale

Sveučilište u Splitu
Odsjek za talijanski jezik i književnost

Indice

Raccontare la crisi, di NOVELLA DI NUNZIO……...…p. 9

SOGGETTI…….……p. 17

SIMONE CASINI, *Che fare? Motivazione e condizionamento in alcuni personaggi culturali di primo Novecento di fronte alla scelta ('krisis')*…….....p. 19

MASSIMILIANO TORTORA, *Mezze maniche, mezza crisi. La figura dell'impiegato nel modernismo europeo*…….……...…p. 33

MORENA MARSILIO, *La crisi della figura operaia tra vecchio e nuovo millennio*...p. 41

TIZIANO TORACCA, *Flessibilità e precarietà nella letteratura italiana contemporanea:* Personaggi precari *di Vanni Santoni*……...…….p. 53

FORME E LUOGHI……...……...p. 67

MATTEO MANCINELLI, *«Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir».* Diario de un enfermo*: primo romanzo modernista?*..…….....p. 69

ROBERTO BONCI, *Da Hegel alla «impossibile chiusura». Carlo Emilio Gadda e la crisi del tragico come sistema dialettico chiuso*……....p. 79

GIULIA FALISTOCCO, *Pro o contro il romanzo*……...….p. 87

FABIO FATICHENTI, *Il* Viaggio in Italia *di Guido Piovene: un invito alla rilettura*……..…..p. 97

SANDRO DE NOBILE, *Dopo il diluvio il nulla. Uomini e animali tra crisi ambientale e politica: Cassola, Volponi e altri*……..……..p. 111

ELISA AMADORI, Lo Smeraldo *di Mario Soldati tra surrealismo e distopia*…...p. 121

CLAUDIO PANELLA, *C'era una volta il Nordest. Geografie della crisi nella letteratura italiana recente*……..…….....p. 133

PAROLE……...p. 145

PAOLA TEMPONE, *Varrone, il* De lingua Latina *e la crisi della Repubblica romana*……...……p. 147

MARIA NICOLE IULIETTO, *Giochi di resistenza letteraria nei secoli 'bui' dell'evo tardoantico: il caso degli* Epigrammata Bobiensia……...……...…...p. 159

PAOLO PUPPA, *Crisi della lingua e lingua della crisi nella scena primonovecentesca*……..……...p. 177

ELENA GIOVANNINI, *Crisi nella lingua e crisi della lingua. La Germania postbellica in* E non disse nemmeno una parola *di Heinrich Böll*……..... 191

VOCI…….…p. 203

DONATO LOSCALZO, ISABELLA PROIETTI, «*Vengo dalla Città che bruciò folgorata». La crisi di Bisanzio nella storia di un codice*……..……...……p. 205

ENRICO BOTTA, *Rip Van Winkle non ha sognato la rivoluzione. Gli Stati Uniti e la crisi di un eroe improbabile*……...……p. 219

FRANCESCO DIACO, *Una crisi agli albori della guerra.* Racconto fiorentino *di Franco Fortini*……..……..…p. 229

FEDERICA ROCCHI, *In "compagnia dell'esilio". Crisi in Ferenc Molnár*……....p. 245

LUCA MORGANTI, *Rem Koolhaas come narratore della crisi*…….....p. 259

STRATEGIE I: LA LETTURA E LA SCRITTURA……..p. 271

ENRICO RICCARDO ORLANDO, *Emilio Cecchi e la crisi*……..….....p. 273

ANNALISA VOLPONE, «*Finding new words and creating new methods»: Virginia Woolf e la crisi del linguaggio*……..……p. 283

ROBERTA COLOMBI, *I segni del trauma. L'umorismo nelle* short stories *di Pirandello e Palazzeschi*……...……p. 297

ANNE-MARIE LIEVENS, «*Sólo me preocupa el lápiz». La voce del silenzio ne* Los girasoles ciegos *di Méndez*.....p. 311

STRATEGIE II: CLASSICISMO E MITOPOIESI.....p. 323

CRISTIANO RAGNI, *«For me Shakespeare sang». Fronteggiare la crisi con Shakespeare in Virginia Woolf*…….……...…….....p. 325

CAMILLA CAPORICCI, *«Alas, poor Yorick». Montale, Shakespeare e le parole della crisi*……...……..p. 337

DANIELA VITAGLIANO, I Dialoghi con Leucò *di Cesare Pavese tra classicità e modernità. Il mito della/contro la crisi*….……...….....p. 349

IRENE CACOPARDI, *Wu Ming: la mitopoiesi, un'arma contro la crisi?*.....p. 359

Oltre la crisi. Sei forme praticabili del lavoro critico, di EMANUELE ZINATO….p. 369

Bertolt Brecht

A coloro che verranno

I.

Davvero, vivo in tempi bui!
La parola innocente è stolta. Una fronte distesa
vuol dire insensibilità. Chi ride,
la notizia atroce
non l'ha ancora ricevuta.

Quali tempi sono questi, quando
discorrere d'alberi è quasi un delitto,
perché su troppe stragi comporta silenzio!
E l'uomo che ora traversa tranquillo la via
mai più potranno raggiungerlo dunque gli amici
che sono nell'angoscia?

È vero: ancora mi guadagno da vivere.
Ma, credetemi, è appena un caso. Nulla
di quel che fo m'autorizza a sfamarmi.
Per caso mi risparmiano. (Basta che il vento giri, sono perduto).

«Mangia e bevi, –mi dicono: –E sii contento di averne».
Ma come posso io mangiare e bere, quando
quel che mangio, a chi ha fame lo strappo, e
manca a chi ha sete il mio bicchiere d'acqua?
Eppure mangio e bevo.

Vorrei anche essere un saggio.
Nei libri antichi è scritta la saggezza:
lasciar le contese del mondo e il tempo breve
senza tema trascorrere.
Spogliarsi di violenza,
render bene per male,
non soddisfare i desideri, anzi
dimenticarli, dicono, è saggezza.
Tutto questo io non posso:
davvero, vivo in tempi bui!

II.

Nelle città venni al tempo del disordine,
quando la fame regnava.
Tra gli uomini venni al tempo delle rivolte
e mi ribellai insieme a loro.
Così il tempo passò
che sulla terra m'era stato dato.
Il mio pane, lo mangiai tra le battaglie.
Per dormire mi stesi in mezzo agli assassini.

Feci all'amore senza badarci
e la natura la guardai con impazienza.
Così il tempo passò
che sulla terra m'era stato dato.

Al mio tempo, le strade si perdevano nella palude.
La parola mi tradiva al carnefice.
Poco era in mio potere. Ma i potenti
posavano più sicuri senza di me; o lo speravo.
Così il tempo passò
che sulla terra m'era stato dato.

Le forze erano misere. La meta
era molto remota.
La si poteva scorgere chiaramente, seppure anche per me
quasi inattingibile.
Cosi il tempo passò
che sulla terra m'era stato dato.

III.
Voi che sarete emersi dai gorghi
dove fummo travolti
pensate
quando parlate delle nostre debolezze
anche ai tempi bui
cui voi siete scampati.

Andammo noi, più spesso cambiando paese che scarpe,
attraverso le guerre di classe, disperati
quando solo ingiustizia c'era, e nessuna rivolta.

Eppure lo sappiamo:
anche l'odio contro la bassezza
stravolge il viso.
Anche l'ira per l'ingiustizia
fa roca la voce. Oh, noi
che abbiamo voluto apprestare il terreno alla gentilezza,
noi non si poté essere gentili.

Ma voi, quando sarà venuta l'ora
che all'uomo un aiuto sia l'uomo,
pensate a noi
con indulgenza.

(Traduzione di Franco Fortini

RACCONTARE LA CRISI

di Novella di Nunzio

La presente collettanea rientra all'interno di un progetto permanente di ricerca denominato "Esuli". Si tratta, più che di un ente istituzionale e definito, di un appuntamento ciclico, declinato nelle forme di un convegno a cadenza biennale su un tema trasversale e transtorico, seguito dalla sistematica pubblicazione di una raccolta di saggi. Quella che sembra stia diventando una tradizione, allo stesso tempo necessariamente "liquida" e persistente, ha un duplice obbiettivo: portare avanti un discorso multidisciplinare sulla letteratura nei suoi aspetti più vari; e mantenere vivi i rapporti di una comunità di studiosi di discipline letterarie e umanistiche che va sempre più disperdendosi tra l'Italia, l'Europa e il mondo. Nello specifico la collettanea qui presentata, risultato di un convegno internazionale tenutosi a Perugia nel novembre del 2015, propone una serie di interventi relativi al tema della crisi e al suo rapporto tanto intrinseco quanto multiforme con la letteratura, proseguendo il discorso avviato da una precedente raccolta di saggi dedicata alle scritture di frontiera e di esilio, nata a seguito del primo convegno internazionale "Esuli" e pubblicata sempre per la CTL – Culture Territori Linguaggi, la collana scientifica dell'Università di Perugia.

In quel caso si era scelto di partire dall'*incipit* di un componimento del poeta fiumano Gino Brazzoduro, V*erso la terra promessa*, tratto dalla raccolta *Tra Scilla e Cariddi* (1989): «Già troppe volte/esuli». Nel caso presente, la scelta è ricaduta sull'inizio di un verso di una poesia di Bertolt Brecht: «La parola mi tradiva» (*Die Sprache verrät mich dem Schlächter*). Inserito nel contesto generale dell'opera, il *dramaturg* di Augusta si fa allegoria di sradicamento, di resistenza "antieroica" (si legga "epica", nel particolare senso che tale aggettivo assume nell'ambito della tecnica attoriale), di cruda sopravvivenza, come quella messa in atto da uno dei suoi personaggi più potenti: Mutter Courage. È a lei infatti, Madre Coraggio, che allude la copertina del volume, brechtianamente derubando e contraffacendo (per quanto sia possibile, nell'universo ultrademocratico del *web*, derubare e contraffare) una delle raffigurazioni, cinque in tutto, che nel 2013 la pittrice e grafica di Amberg Dorothée Irene Müller ha realizzato ispirandosi proprio alla Courage di Brecht. In particolare, si è derubata e contraffatta la seconda raffigurazione, *Das Rad II (Linoschnitt zur Mutter Courage)*, nella quale il carro, quasi pesante e concreto epiteto trasportato da Anna Fierling (questi il nome e il cognome di Mutter Courage), assume la forma di una sfera e fa mano a mano della donna una figura goffa e diversamente eroica, a metà tra l'ultimo dei condannati e uno stanco Atlante (nelle raffigura-zioni della serie realizzata da Müller, il carro-sfera diventa sempre più grande, fino a schiacciare il corpo rimpicciolito e deformato di una Courage ormai ridotta a pezzi dagli eventi, eppure in qualche modo ancora in

piedi, fra i teschi). Mentre i «*finsteren Zeiten*» che l'umanità intera si preparava più o meno consapevolmente a vivere nel 1938, anno in cui Brecht scrisse il componimento riportato per intero prima di questa introduzione nella versione italiana di Franco Fortini, sono chiamati a rappresentare tutte le crisi e a innescare una scomoda, non digestiva e non culinaria (sempre per restare a Brecht) riflessione su tutti i 'tempi bui' dell'umanità, per ritrovare in ognuno di essi i propri tempi bui e scovare, nel pieno del gorgo, possibili soluzioni di rinascita.

La collettanea si divide in sei sezioni. La prima, *Soggetti*, prende in esame la crisi dell'uomo contemporaneo, analizzato nella sua dimensione finzionale (il personaggio) e fattuale (l'essere in carne e ossa), privata (alle prese con il sé) e sociale (alle prese con l'altro). Partendo dal significato etimologico della parola chiave dell'intero volume, *krisis*, e concentrandosi su tre romanzi significativi sotto questo punto di vista – *I falsari* (1925) di André Gide, *Gli indifferenti* (1929) di Alberto Moravia e *I sonnambuli* (1932) di Hermann Broch –, nel saggio di apertura Simone Casini esplora i segni che la profonda crisi epistemologica avutasi nel passaggio tra Otto e Novecento ha lasciato sull'*agency* e sulla capacità di scelta e d'azione di alcuni personaggi letterari primonovecenteschi. Nei tre contributi successivi l'esplorazione della crisi del soggetto nel XX secolo viene portata avanti sviluppando il *leitmotiv* del lavoro, inteso come tema ma anche e soprattutto come dispositivo della creazione letteraria. Massimiliano Tortora si concentra sull'evoluzione della figura dell'impiegato nella letteratura premodernista e modernista europea, prendendo in esame personaggi quali il joyciano Farrington di *Rivalsa* (1914), il kafkiano Gregor Samsa della *Metamorfosi* (1915), gli sveviani Alfonso Nitti e Mario Samigli, rispettivamente di *Una vita* (1892) e *Una burla riuscita* (1926), i pirandelliani Anselmo e Belluca, rispettivamente di *Tu ridi* (1912) e *Il treno ha fischiato* (1914), il tozziano Leopoldo Gradi, dei *Ricordi di un giovane impiegato* (1920). Morena Marsilio sposta il discorso dalla classe degli impiegati a quella degli operai, affrontando la crisi identitaria e la scomparsa del proletariato nel corso del secondo Novecento: due fenomeni sociali che la letteratura non manca di registrare, come testimoniato dalla parabola narrativa che parte da *Vogliamo tutto* (1971) di Nanni Balestrini e, passando per *La chiave a stella* (1978) di Primo Levi e *Le mosche del capitale* (1989) di Paolo Volponi, si chiude con *Mammut* (1994) di Antonio Pennacchi e *La fabbrica di paraurti. Romanzo a due voci* (1998) di Paolo Nelli; per poi dare vita, negli anni dell'iperrealismo e del "ritorno alla realtà", a nuove narrazioni legate alla fabbrica e al lavoro operaio, quali *La dismissione* (2002) di Ermanno Rea e *Piove all'insù* (2006) di Luca Rastello. Lungo tale linea, esaminando il caso dei *Personaggi precari* di Vanni Santoni, Toracca allarga il discorso alla precarietà come condizione strutturale del nostro tempo; una condizione non solo sociale ed economica, ma anche e soprattutto esistenziale, e che non può fare a meno di intaccare le stesse forme letterarie. Il discorso sui "soggetti" in crisi e alla crisi, in oscillazione tra *fiction* e non *fiction*, si conclude

così in maniera circolare: dalle categorie culturali ed esistenziali degli indifferenti di Moravia, dei falsari di Gide e dei sonnambuli di Broch, si arriva all'indifferenza, all'inautenticità e al sonnambulismo dei "Pp" di Santoni.

La seconda sezione, *Forme e luoghi*, analizza il rapporto tra letteratura e crisi nei suoi risvolti metaletterari (il depotenziamento e la messa in discussione delle strutture come contenitori di senso) e spaziali (la raffigurazione, per via realistica o visionaria, dell'impatto di determinati momenti critici sulla sfera naturalistico-ambientale). Nel contributo che apre la sezione, dedicato al *Diario de un enfermo* (1901) di José Martínez Ruiz, Matteo Mancinelli si sofferma sul caso del modernismo europeo, osservandolo attraverso la lente della letteratura spagnola di inizio Novecento e sottolineandone il valore di reazione tanto alla crisi del romanzo naturalista, quanto alla deriva decadentista e nichilista che proprio dalla crisi del positivismo e del naturalismo aveva tratto origine, esercitando tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento una certa egemonia culturale. La riflessione sulla forma romanzo e sulle sue rielaborazioni e funzioni novecentesche viene portata avanti nei contributi di Roberto Bonci e Giulia Falistocco. Il primo analizza, sulla base delle opere gaddiane *La Cognizione del dolore* (1963) e l'incompiuto e postumo *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1983), il tragico modernista come negazione delle narrazioni a struttura dialettica chiusa di impronta hegeliana, portatrici di un'ormai chimerica verità necessaria e assoluta. Il secondo è dedicato a Elsa Morante e all'evoluzione delle sue note riflessioni teoriche sul romanzo, un genere letterario cui la scrittrice dà una definizione particolarmente ampia e un significato altamente etico, in risposta costruttiva alla percezione comune di una crisi della forma romanzo, e dell'arte in generale, diffusasi a partire dalla fine degli anni Cinquanta del Novecento. I quattro studi successivi portano dal romanzo come specchio strutturale della crisi al romanzo come rappresentazione di essa. Fabio Fatichenti sottopone all'attenzione il Guido Piovene *reporter* e scrittore odeporico, concentrandosi in particolare sul *Viaggio in Italia* (1957), opera in cui l'autore, consapevole della radicale e incosciente trasformazione paesaggistica e urbanistica cui l'Italia stava velocemente avviandosi, cerca di salvare il vecchio Paese almeno nella scrittura, in vista di una prevedibile catastrofe ambientale. Tale catastrofe esplode, prima ancora che nella realtà, nella letteratura post-apocalittica e distopica affermatasi in Italia in particolare tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Si tratta di una tradizione letteraria nella quale sia Sandro De Nobile – prendendo in considerazione diversi autori del secondo Novecento, da Carlo Cassola a Italo Calvino, da Antonio Porta e Guido Morselli a Paolo Volponi – che Elisa Amadori – soffermandosi in modo dettagliato sullo *Smeraldo* (1974) di Mario Soldati – indicano un mezzo di denuncia contro il rischio di gravi disastri causati dai vizi dell'Occidente capitalista. Infine, focalizzandosi su autori di area veneta quali, tra gli altri, Paolo Zardi e Massimiliano Santarossa, Claudio Panella porta avanti l'indagine sul romanzo distopico e apocalittico, esaminandone

l'evoluzione nella letteratura italiana del XXI secolo e mettendone in luce la tendenza allegorica, la spinta etica e gli intenti critici e di denuncia di fronte a uno scenario mondiale dai tratti geografici, politici, economici e sociali sempre più allarmanti.

La riflessione sulla letteratura come dispositivo di riproduzione strutturale e tematica della crisi prosegue nella terza sezione, *Parole*, nel corso della quale si continuano a indagare le forme letterarie ma dal loro interno, e cioè esplorandone i meccanismi e le costruzioni linguistico-sintattiche. Nel saggio di apertura, dedicato al *De lingua latina* di Varrone e nello specifico ai libri V-VII sull'etimologia, Paola Tempone si spinge fino alle fonti classiche del pensiero occidentale sulla lingua, notando come la ricerca varroniana nasca proprio in concomitanza con la fase più drammatica della crisi della Repubblica romana, e cioè gli anni 40 del I secolo a.C. Mantenendosi all'interno del mondo romano ma spostandosi verso il periodo della tarda antichità, nel saggio successivo Maria Nicole Iulietto si sofferma sul caso degli *Epigrammata Bobiensia*, un'antologia di epigrammi realizzata tra il IV e il V secolo d.C., nella quale la parola letteraria diventa uno strumento di resistenza silenziosa utilizzato dall'aristocrazia romana di area pagana contro la crisi politica, economica e sociale in cui versava l'Impero romano nei suoi ultimi secoli di vita, ma anche contro l'egemonia religiosa e culturale ormai assoluta raggiunta in quegli stessi anni dal cristianesimo. Dal tardo antico, con gli studi di Paolo Puppa ed Elena Giovannini, gli ultimi due della sezione, si passa direttamente al Novecento. Il salto funambolesco non deve però causare troppe vertigini: tra gli intenti del presente volume vi è infatti quello di mantenere una visione multidisciplinare e trasversale che permetta di cogliere, nel nodo tra crisi e letteratura, un valore insieme storico e particolare, come emerge dai singoli saggi presi uno per uno, e transtorico e universale, come emerge dal montaggio e dalla macrostruttura dell'opera. Puppa osserva il tema della parola come espressione della crisi interna (le forme) ed esterna (il mondo) al campo letterario e, contemporaneamente, come strumento di reazione a detta crisi attraverso la lente del teatro, sempre intendendolo nella sua doppia forma di scrittura drammaturgica e azione scenica, con un'attenzione particolare alle innovazioni primonovecentesche apportate, tra gli altri, da Filippo Tommaso Marinetti e Luigi Pirandello. Giovannini sposta l'indagine verso la 'letteratura delle macerie', la *Trümmerliteratur* della Germania del secondo dopoguerra, soffermandosi sulla figura di Heinrich Böll e sul suo romanzo *E non dissero nemmeno una parola* (1953).

In rapporto di contiguità semantica rispetto al campo delle parole e dell'espressione linguistica, la quarta sezione, *Voci*, raggruppa una serie di contributi dedicati a diverse testimonianze, tra l'autobiografia e la scrittura privata, la letteratura, il disegno e l'architettura, di momenti critici ed eventi catastrofici o rivoluzionari che hanno segnato la storia dell'umanità. Ribadendo quello che costituisce il basso continuo dell'intera collettanea, tutti i saggi

della sezione sono accomunati dall'intento di sottolineare come la scrittura, sia essa documentaristica o estetica, e l'arte in generale, compresa l'architettura e la pianificazione degli spazi, svolgano la doppia funzione di denunciare la crisi, e allo stesso tempo di superarla o annullarla nei suoi esiti più devastanti, attraverso la tutela della memoria e la ricostruzione di un nuovo ordine. Si parte dal 1453, anno della presa di Costantinopoli, evento del quale Donato Loscalzo e Isabella Proietti riportano la testimonianza, in forma di epistola privata, di Demetrio Castreno, uno dei numerosi intellettuali greci che, in fuga dai Turchi, avevano cercato asilo in Occidente. Si continua con la Guerra d'indipendenza americana, che Enrico Botta esamina utilizzando la contro-epica ironica, parodica e dissacratoria del racconto *Rip Van Winkle* (1819) di Washington Irving come punto di osservazione straniante e contrapposto all'ideologia dei padri fondatori. Il due saggi successivi portano alla Seconda guerra mondiale e agli anni che la preparano e la seguono, tra totalitarismi, persecuzioni razziali e macerie: Francesco Diaco si occupa del *Racconto fiorentino* (1998) di Franco Fortini, evidenziando in esso la testimonianza di una crisi personale e allo stesso tempo comune, in quanto rappresentativa di un'intera generazione di intellettuali che si è trovata a crescere e a operare, tra inquietudini, senso di impotenza e contraddizioni, in uno dei periodi più drammatici della storia del Novecento. Federica Rocchi si sofferma sulla scrittore ungherese di origine ebraica Ferenc Molnár, delineando i drammi che ne hanno segnato la vicenda biografica e artistica: dall'esilio negli Stati Uniti a causa della persecuzione antisemita alle numerose insoddisfazioni dell'autore rispetto alle traduzioni delle sue opere, che egli considerava dei veri e propri tradimenti del testo di partenza. Con il lavoro conclusivo della sezione si arriva infine alla caduta del muro di Berlino e alla fine del sistema mondiale bipolare: portando la riflessione sui legami tra crisi e creazione artistica su un campo – l'architettura – inedito rispetto al resto del volume, Morganti analizza le elaborazioni teoriche prodotte dall'architetto olandese Rem Koolhaas nell'ultimo quarto del Novecento, individuando in esse dei tentativi di interpretare, raccontare, progettare e trasformare plasticamente – nonché pericolosamente, nella misura in cui incidono in modo più o meno diretto sul reale – la metropoli negli anni della crisi del capitalismo, dell'egemonia postmoderna, del pensiero debole e di quanto viene percepito, acriticamente, come fine della Storia.

Le ultime due sezioni, *Strategie I* e *Strategie II*, costituiscono un blocco unico. Avviando il discorso critico verso una conclusione, esse fungono da chiave di lettura retroattiva di tutto il volume, in quanto rendono esplicita ed enfatizzano l'idea che ne ha guidato la composizione sul piano tanto dei frammenti contenuti (i vari saggi), quanto dell'unità contenente (l'opera in sé): cercare e riconoscere nella letteratura e in tutto ciò che l'affianca o le ruota intorno, dalle altre arti alla critica al lavoro intellettuale, culturale e pedagogico, un'arma contro la crisi (del singolo come della comunità, autobiografica e sto-

rica, privata e pubblica); arma di opposizione, ma anche e soprattutto di ricomposizione e rinascita. E ancora non rinunciare alle costruzioni di senso, pur nell'insicurezza, nella fragilità e nella minaccia costante di uno sconforto che nasce come personale, ma fa presto a rivelarsi generazionale, o ad allargarsi fino a diventare drammaticamente epocale; e, anzi, proprio in ragione di ciò.

La prima delle due sezioni "strategiche", *La lettura e la scrittura*, esplora le potenzialità costruttive della parola letteraria nel suo essere doppiamente agita, quale oggetto di ricezione e interpretazione da parte della critica della letteratura, e agente, quale strumento di creazione e, a sua volta, di interpretazione del mondo. Nel saggio di apertura, Enrico Riccardo Orlando riporta il discorso sulla profonda crisi che ha accompagnato il passaggio dall'Ottocento al Novecento, osservandola attraverso gli occhi di Emilio Cecchi. La letteratura primonovecentesca, lamenta il critico fiorentino per tramite di Orlando, si trova incastrata nel limbo di un presente di detriti privi di definizione, in bilico fra nostalgia del passato e incapacità del futuro, e si trascina dietro, nel pieno della crisi, il mestiere del critico. Tuttavia è proprio qui che si rivela il potere strategico della lettura mirata e della critica militante per la scoperta e la messa in luce di nuove forme, nuovi significati e nuovi valori adatti ai tempi altrettanto nuovi e alla loro condizione di emergenza. Di forme, significati, valori e mondi nuovi parla anche Annalisa Volpone nel secondo saggio della sezione, dedicato a Virginia Woolf e alla sua scrittura quale reazione al disastro planetario verso cui proprio la crisi primonovecentesca confluisce: la Grande Guerra. Attraverso il caso di Woolf, e focalizzandosi in particolare sul romanzo *Mrs Dalloway* (1925), Volpone rivela nella scrittura, e in particolare quella modernista, un'altra strategia contro la crisi che accompagna i primi decenni del XX secolo, efficace tanto sul piano storico e collettivo quanto su quello autobiografico e individuale, come il percorso di Woolf dimostra con estrema chiarezza. Restando nel campo del modernismo e delle sue propaggini, nel saggio successivo, dedicato alla novellistica di Luigi Pirandello e Aldo Palazzeschi, Roberta Colombi riflette e fa riflettere sull'umorismo come uno degli strumenti pratici su cui la scrittura può fare leva nell'atto di gestire la crisi; mentre nell'ultimo contributo della sezione Anne-Marie Lievens mette in luce, attraverso una lettura di *Los girasoles ciegos* (2004), prima e unica opera di Alberto Méndez, un ulteriore strumento a disposizione della strategia scrittoria: la memoria storica e la sua messa in forma scritta, atto che può servire a ricucire uno strappo, riempire un vuoto e dare voce e dunque elaborare un dramma insieme individuale e pubblico.

Classicismo e mitopoiesi, la seconda delle due sezioni "strategiche", nonché l'ultima del volume, appare strettamente legata alla prima per struttura e contenuti. In essa vengono messi in luce altri due strumenti utili alle strategie della lettura e della scrittura per far fronte a una crisi che, anche in questo caso, si presenta nella sua veste al contempo autobiografica e storica, privata e pub-

blica. Tali strumenti sono da una parte i classici e dall'altra il mito: elementi di un passato umanistico e culturale più o meno remoto la cui (ri)lettura e rielaborazione letteraria, vale a dire il classicismo e la moderna mitopoiesi, indicano all'uomo contemporaneo, nel pieno del suo dramma, delle vie forse ancora percorribili. Si comincia con uno studio di Cristiano Ragni dedicato agli echi shakespeariani in Virginia Woolf, nel quale si analizza la funzione salvifica che nell'ultima opera dell'autrice, *Between the Acts* (1941), svolgono Shakespeare e altri classici della letteratura inglese contro la follia della Seconda guerra mondiale, imminente al tempo in cui è ambientato il romanzo (giugno 1939). Insistendo sul riuso novecentesco di Shakespeare, la sezione continua con un saggio di Camilla Caporicci sulla presenza del drammaturgo inglese nella poesia di Eugenio Montale, esplorando le funzioni testuali e ideologiche di una componente meno studiata del classicismo modernista montaliano. Nel contributo successivo, Daniela Vitagliano si occupa della funzione del mito nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, mettendo in evidenza come nell'opera il patrimonio mitico della classicità faccia da dispositivo per la fondazione di una nuova mitologia, capace di spingere l'uomo moderno fuori dall'incomunicabilità del suo individualismo. Infine, con un lavoro dedicato al collettivo bolognese Wu Ming, Irene Cacopardi arricchisce la riflessione sulla mitopoiesi mettendone in luce i risvolti etici e politici. Nell'opera di Wu Ming, infatti, la mitopoiesi si afferma come strumento, sempre ispirato all'esempio classico, per la creazione di nuove mitologie e utopie che mettano in crisi la cultura dominante, e per la riedificazione di un immaginario collettivo che agisca in modo concreto e significativo sulla realtà.

Quello che resta da fare (ricordando un noto articolo sabiano) agli intellettuali del XXI secolo, ovvero a coloro che si trovino a operare con la letteratura, tra critica e didattica, è Emanuele Zinato a dirlo, nella sfida propositiva del suo *Oltre la crisi. Sei forme praticabili del lavoro critico*, posto a conclusione della collettanea. Al lettore resti il piacere, facilmente reperibile anche per via telematica, di uno spazio per la riflessione e, al di là di tutto, per la costruzione nel magma affannoso, complesso, friabile e costantemente cangiante degli attuali "tempi bui".

SOGGETTI

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 19-32
ISBN 9788894269710

Simone Casini

CHE FARE?
MOTIVAZIONE E CONDIZIONAMENTO IN ALCUNI PERSONAGGI CULTURALI DI PRIMO NOVECENTO DI FRONTE ALLA SCELTA ('KRISIS')

1. Quando arriva la crisi

Che fare? è la domanda drammatica che ci poniamo, una volta o l'altra, di fronte a una situazione critica, potenzialmente distruttiva o regressiva. La parola "crisi" ha infatti una doppia valenza, e se da un lato, secondo il senso comune, indica una situazione generale non dipendente dall'individuo (tipicamente la recessione di macrosistemi socioeconomici), dall'altro, secondo il senso etimologico, indica invece una scelta, una decisione, una risposta individuale alla situazione presente (*krìnomai* in greco significa 'scegliere').

La narrativa, in quanto rappresentazione dell'uomo che agisce (in quanto è, aristotelicamente, imitazione di coloro che fanno, *mimùntai oi mimùmenoi pràttontas*), comprende l'uno e l'altro significato, talora insistendo più sulle condizioni e sui condizionamenti esterni, talaltra sulle scelte e sull'iniziativa del personaggio. In ambito narratologico, il termine "crisi" focalizza tradizionalmente il momento centrale nello sviluppo drammatico, quella svolta nell'azione che avvia la vicenda verso lo scioglimento.

2. Aristotele in Russia

La domanda "che fare?" sembra essere comunque di competenza specifica del personaggio. L'incertezza, l'alternativa, la decisione da prendere in una situazione aperta e confusa appartengono all'orizzonte del personaggio, non a quello dell'autore, il cui "fare" specifico invece è lo "scrivere", e il cui compito è semmai "far fare", rappresentare i *pràttontas*, coloro che fanno, che agiscono. Vedremo infatti, in questo breve intervento, come tale domanda riaffiori spesso nel discorso interiore o diretto di personaggi di opere diverse. Eppure, tra Otto e Novecento sembra verificarsi una significativa e inedita interferenza tra l'orizzonte dell'autore e quello dell'eroe.

Che fare? è anche il titolo di un celebre romanzo russo del 1864 di Michail Černyševskij, che può essere considerato emblematico in questo senso. Non sapremmo infatti determinare con certezza a quale orizzonte e a quale voce appartenga propriamente la drammatica domanda "che fare?" del titolo: al personaggio, all'autore o addirittura al lettore, che viene subito coinvolto da una domanda tanto generale e che tende a riferirla immediatamente al pro-

prio orizzonte? L'interferenza di voci nel titolo sembra in effetti un discorso indiretto libero, che è, com'è noto, uno stilema caratteristico e sintomatico delle poetiche del tempo. Di solito l'indiretto libero segnala uno sforzo di regressione dell'autore nel personaggio (la voce narrante assume il discorso del personaggio), ma può anche significare l'imporsi del discorso del personaggio nella voce del narratore e dell'autore, come se vi fosse un problema di regia dell'azione, di regia narrativa, come se l'autore delegasse al personaggio il compito arduo di "scrivere" e di "fare" insieme, la responsabilità di trovare una soluzione alla crisi, portando a compimento l'azione, e con essa il romanzo. Nel romanzo di Černyševskij osserviamo l'indiretto libero, oltre che nel titolo, anche nei momenti di particolare tensione critica: per esempio, la voce della protagonista, Vera Pavlovna, prende il sopravvento sulla narrazione in un momento critico della sua vita sentimentale («Che fare? Che risolvere? S'era messa a letto, e non aveva ancora preso sonno, che già suonava l'ora di correre alla ferrovia [...]. Bisognava partire, e subito… Subito?... Ed ecco che in questo pensiero si sprofonda un'ora, due, quattro...»[1]).

Qui non interessa però il fenomeno stilistico e narratologico, del resto ampiamente studiato. Interessa il fatto che quest'interferenza fra l'autore e l'eroe si verifichi proprio in quella domanda – "che fare?" – che riguarda la conduzione stessa dell'azione narrativa. Com'è possibile che il personaggio invada le competenze dell'autore? Muovendosi nell'ordine del fare pratico (*pràttontas*), un personaggio può certamente porsi la domanda "che fare?", ma l'autore, alle prese con l'imitazione o costruzione della storia (*oi mimùmenoi pràttontas*), dovrebbe sapere "che far fare" al suo eroe. L'affiorare dell'incertezza del personaggio a livello metanarrativo sembra indicare un'impostazione aperta o sperimentale del romanzo, o meglio una sorta di delega, per cui l'autore affida al personaggio l'onere di condurre a scioglimento una situazione di crisi dall'esito incerto, invece di deciderlo autoritariamente.

Abbiamo drammatizzato e schematizzato, bachtinianamente, il rapporto tra l'autore e l'eroe, perché ci sembra in effetti che alcuni romanzi tra Otto e Novecento abbiano qualcosa di sperimentale, nel lasciare all'eroe la responsabilità ultima della vicenda. Non si tratta di sperimentalismo nel senso deterministico delle poetiche naturalistiche, o in quello retorico di avanguardie e neoavanguardie, ma riguarda le determinazioni inedite che l'agire del personaggio si incarica di scoprire nella cultura del tempo, in termini di possibilità o di costrizioni reali. L'autore può certo forzare i fatti secondo un suo disegno, ma tradisce allora l'artificio. La crisi che l'eroe in questi romanzi "culturali" deve affrontare anche per conto dell'autore non è soltanto una crisi narrativa di intreccio, ma – con feconda confusione dei piani semantici – è anche la crisi di una cultura e di una società. Il romanzo *Che fare?* di Černyševskij, per

[1] Černyševskij 1864, 206.

esempio, sperimenta e suggerisce, attraverso la concreta problematica dei suoi «uomini nuovi», modelli comportamentali capaci di prospettare la fine di un mondo vecchio e corrotto e la fondazione di nuovi rapporti relazionali e sociali.

È molto istruttivo il fatto che questa paradossale autorità o autorialità del personaggio, in quanto soggetto dell'azione narrativa, emerga con tanta chiarezza in opere, come quella di Černyševskij, dal carattere fortemente progettuale e politico, di fronte alla crisi di una società tradizionale. La straordinaria forza di suggestione dell'interrogativo "che fare?", almeno nella cultura russa dell'Ottocento, non dipende certo da un interesse astratto per questioni aristoteliche e narratologiche, ma dal rapporto con l'azione sociale e politica di riformisti e rivoluzionari. Nella cultura russa, com'è noto, il *Che fare?* di Černyševskij diventò rapidamente parola d'ordine, manuale di vita e programma di attività per intere generazioni di intellettuali e di giovani progressisti, ed è all'origine di opere fondamentali come – per limitarci alle due forse più importanti e tra loro opposte – *I demoni* di Dostoevskij e il *Che fare?* di Lenin.

Lenin si richiamò direttamente al titolo di Černyševskij per il celebre scritto del 1902, in cui la critica al gradualismo era la premessa del massimalismo rivoluzionario[2]. È chiaro che qui l'interrogativo non accomuna autore ed eroe, ma semmai l'autore e i suoi lettori: non si discute di un "fare" che risolva l'identità profonda del personaggio, ma di un problema strategico e operativo, di un mezzo e non di un fine.

Del tutto diverso, ma non meno significativo, è il caso dei *Demoni*: all'anziano Stepan Trofimovic, che legge il romanzo di Černyševskij per capire che cosa si agiti nelle menti delle nuove generazioni, suo figlio Piotr Stepanovic ride in faccia con sprezzante ironia, perché lo scatenarsi imminente della tempesta sarà cosa ben diversa dal sogno ideale e razionale di un romanzo. In Dostoevskij, in effetti, il rapporto tra l'eroe e la sua azione è posto per la prima volta in termini problematici e complessi, perché dall'agire dipende la verità del personaggio, e questi deve fare i conti con motivazioni e condizionamenti complessi.

3. Romanzi culturali

Lasciamo però da parte il romanzo di Černyševskij, che ci è servito a porre il problema, e lasciamo i cambiamenti radicali e politici che agitano la cultura russa del tempo, per spostarci in Europa. Ci occuperemo infatti di alcuni scrittori che hanno accompagnato la costruzione della loro opera narrativa con una riflessione sull'azione, e che hanno mostrato consapevolezza delle questioni inerenti all'agire e alla loro raffigurazione romanzesca; in particolare, ci

[2] Vd. I. Ambrogio, introduzione a Černyševskij 1864, V-XVII.

occuperemo di alcune opere in cui la narrazione progredisce seguendo l'incertezza del personaggio su "che fare".

In questa selezione, necessariamente arbitraria e parziale, è quasi inevitabile concentrarsi sulla narrativa in certo senso classica di fine Ottocento e inizi Novecento, perché in essa il racconto dei fatti diviene problematico, aperto, sperimentale. Certamente, una simile impostazione si può ricercare e riscontrare anche in opere di epoche precedenti (basti pensare a Don Chisciotte o a Robinson Crusoe, entrambi personaggi che si chiedono o non sanno che fare), ed è anzi probabile che pertenga al genere romanzo nella sua varietà più critica. Ma tra Otto e Novecento essa sembra divenuta tema centrale nella cultura europea. Si moltiplicano infatti, nei più vari ambiti della società, i segnali di una problematica dell'azione, individuale e collettiva, che prende atto della crisi della cultura tradizionale e si misura incertamente e affannosamente su nuovi modelli (morali, ideologici, scientifici, psicologici, filosofici ecc.). E il romanzo – in quanto mimesi dell'azione – si presta naturalmente come uno degli strumenti migliori per la sintesi di tanta inedita complessità, in termini di mimesi delle possibilità di azione.

Lo scrittore, in modo più o meno consapevole, tende a stabilire col suo personaggio un rapporto di nuovo tipo: gli dà più autonomia, arriva a delegare a lui la soluzione della vicenda. Inevitabilmente, un personaggio del genere è un personaggio intellettuale, non in senso professionale ma nel senso che tra lui e la sua azione si crea uno spazio di riflessione che può essere talora fatale, incolmabile, paralizzante, come di chi si guardi agire, o di chi non trovi motivazioni per agire, o di chi ne trovi di pericolosamente astratte. Il peso specifico di ciò che egli deve fare è assai maggiore di quanto sia finora mai comparso in un'opera letteraria e in un romanzo. Dalla sua azione dipende la propria identità, e non viceversa. La sua azione è fondativa, cambia le cose, inaugura i tempi nuovi, come gli «uomini nuovi» di Černyševskij.

Negli esempi che abbiamo preso dalla cultura russa, la capacità immaginativa e progettuale del personaggio che si domanda "che cosa fare" tende poi a tradursi effettivamente in azione e in realtà. Vera Pavlovna, come i "demoni" dostoevskiani e, a maggior ragione, gli eroi in carne e ossa di Lenin, prova davvero a realizzare l'utopia che ha immaginato, in mezzo al vecchio mondo in sfacelo. I romanzi che esamineremo invece non hanno un obiettivo o una dimensione propriamente politici, né mirano a elaborare modelli praticabili di azione individuale o sociale. Tuttavia, anche in essi ha un ruolo fondamentale la dimensione critica, immaginativa e visionaria di personaggi che, a fronte di una realtà intollerabile, si appellano o si rifugiano nel sogno di una diversa realtà, sia pure in modi velleitari o rassegnatamente scettici, e talora si spingono anche ad atti di ribellione che confusamente alludono a un diverso ordine delle cose, che essi peraltro non saprebbero descrivere (e che non è necessariamente, sia chiaro, quello di Lenin).

Mi sembra sintomatica, presso gli autori che verremo considerando e più in generale nella cultura di primo Novecento, la fortuna e la ricorrenza del personaggio archetipico di Amleto, lucido nella consapevolezza e nella diagnosi critica, ma tormentato nell'esecuzione. Amleto non deve chiedersi "che fare?", perché sa già quello che dovrebbe fare per ristabilire verità e giustizia, quello che la sua condizione di figlio e di erede gli impone come dovere. Sa anche di avere «tutto – il movente, l'energia, la volontà, i mezzi – per agire»[3]. Eppure esita, come se quel dovere, in realtà, non lo riguardasse: altrove lo porterebbero i suoi desideri, la sua natura. Nel personaggio amletiano c'è insomma un conflitto tra libertà e necessità, tra il desiderio di essere sé stessi e la condizione che lega a un destino e a un compito prescritti.

Restringeremo il discorso ad alcuni romanzi pressoché coevi che già nel titolo manifestano un'ambizione culturale, vuoi come proposta vuoi come giudizio, e cioè *I falsari* di André Gide (1924), *I sonnambuli* di Hermann Broch (1930), *Gli indifferenti* di Alberto Moravia (1929). Sono titoli corposi e formalmente omologhi – *I falsari*, *I sonnambuli*, *Gli indifferenti* – che corrispondono a giudizi d'autore e non a logiche esterne (non sono cioè scelte editoriali dettate da ragioni di mercato), e che anzi manifestano la tensione al giudizio che fu propria della loro epoca, sia quando il titolo arrivi alla fine dell'elaborazione del romanzo (come avvenne per *Gli indifferenti*), sia quando la preceda come un'intuizione e un programma di lavoro (è il caso de *I falsari*). Sono titoli che focalizzano categorie significative: non tipi umani, ma modi di rapportarsi alla crisi, di viverci dentro, di agire o reagire in essa. Falsari, sonnambuli, indifferenti sono immagini culturali, in qualche misura corrispondenti anche alle diverse varietà e sensibilità nazionali, che elaborano un difficile rapporto del personaggio con l'azione e che hanno quindi esplicite o implicite ricadute metanarrative, relative cioè a una riflessione sul romanzo come luogo in cui la crisi si manifesta. Certo, l'analogia dei titoli al plurale (*I falsari*, *I sonnambuli*, *Gli indifferenti*, anche *I demoni*) è un criterio un po' arbitrario per un discorso che potrebbe allargarsi legittimamente ad altri testi (si pensi in questa chiave a *La coscienza di Zeno* o a *La cognizione del dolore*, per restare nei confini italiani), ma l'emersione nel titolo di un giudizio specificamente legato al "fare" dei personaggi, e quindi anche il suo impatto culturale in termini di ricezione,

[3] Shakespeare 2009, 133. Nel testo inglese: «I do not know / why yet I live to say 'This thing's to do'; / sith I have cause and will and strength and means / to do't. Examples gross as earth exhort me: / witness this army of such mass and charge / led by a delicate and tender prince, / whose spirit with divine ambition puff'd / makes mouths at the invisible event, / exposing what is mortal and unsure / to all that fortune, death and danger dare, / even for an egg-shell. Rightly to be great / is not to stir without great argument, / but greatly to find quarrel in a straw / when honour's at the stake. How stand I then, / that have a father kill'd, a mother stain'd, / excitements of my reason and my blood, / and let all sleep?» (*Hamlet*, a. IV, sc. 4).

non sono comunque aspetti da trascurare. In ogni caso, è un criterio funzionale entro i limiti di questo lavoro.

Partendo, dove possibile, dall'emersione testuale della domanda "che fare?", concentreremo l'attenzione sui personaggi, per individuare i luoghi in cui l'orizzonte pratico del loro agire coincide con l'azione intesa in senso letterario, come dramma dotato di senso culturale; e proveremo a discuterne alcune formulazioni, nella prospettiva di una stilistica delle motivazioni ancora tutta da fondare, all'incrocio tra psicologia e ideologia, narratologia e storia culturale.

Negli *Indifferenti* di Moravia troviamo un passo introduttivo e riassuntivo per la nostra indagine. Michele, il protagonista maschile, esasperato dall'intollerabile situazione familiare e dall'umiliante ironia di Leo («se continui, sarò costretto a tirarti le orecchie»), scaglia contro Leo un pesante portacenere, deciso a colpirlo, per spezzare così la catena di menzogne in cui sono immersi i cinque personaggi del dramma. Troviamo in questo passo, singolarmente accostati, tutti e tre i nostri autori (Moravia, Gide e Broch), o meglio, troviamo tutte e tre le parole tematiche dell'azione presenti nelle opere che esamineremo: indifferenza, falsità, sonnambulismo:

> "Tirare le orecchie, a me? a me? a me?" Ogni "a me" gli dava una spinta di più verso *l'azione,* ma si sentiva freddo e *indifferente*; *false* erano le parole che gli uscivano di bocca, *falsa* la voce; dov'era il fervore? dove lo sdegno? altrove, forse non esistevano.
>
> Sulla tavola, tra i fiori, le tazzine e il bricco di caffè, c'era un portacenere di marmo, di alabastro bianco venato di grigio: stese una mano di *sonnambulo*, lo prese, lo scagliò. Vide sua madre giunger le mani, la udì cacciare un grido. Leo urlava: "È roba da pazzi!!"; Carla si agitava; capì che il marmo aveva sbagliato strada; invece di Leo, era stata colpita la madre; sulla testa? no, sopra la spalla[4].

L'azione di Michele voleva essere decisa e implacabile, e invece risulta "indifferente" quanto a motivazioni, "falsa" nel rapporto col soggetto agente, "sonnambulica" nell'esecuzione, e quindi insensata, sbagliata e goffa nel risultato. Il personaggio, realisticamente, ha mancato l'azione che l'autore avrebbe voluto seria, convinta, tragica, e che invece è tragicomica («mi ero proposto di scrivere una tragedia in forma di romanzo; ma scrivendo, mi accorsi che i motivi tradizionali della tragedia e di ogni fatto veramente tragico mi sfuggivano; in altre parole, dato l'ambiente e dati i personaggi, la tragedia non era possibile»[5]). Un'azione mancata, dunque, che sembra «roba da pazzi». Ma le azioni mancate, come ben sapeva Freud, hanno un alto contenuto di verità.

Questo richiamo a Freud, come i richiami che abbiamo fatto prima all'ideologia socialista e marxista, non va inteso a scapito dell'invenzione romanzesca, quasi che essa non possa fare altro che verificare o ripetere schemi

[4] Moravia 1929, 149.

[5] Moravia 1945, 64.

conoscitivi e culturali più consapevolmente formulati in altri ambiti del sapere e della filosofia. Mancate o riuscite che siano le azioni, cercheremo anzi di dar credito alle invenzioni dei nostri romanzi culturali, e se richiamiamo nomi illustri di scienziati e filosofi, Freud o Marx, non è per ridurre o ricondurre l'invenzione narrativa a parametri esterni: l'esplorazione dei personaggi è spesso primaria, e non secondaria e derivata.

Una riflessione comparata tra azioni in opere narrative appartenenti a culture diverse è operazione di per sé difficoltosa, e per facilitarla ci concentreremo in particolare su una specifica "azione". Sceglieremo quella forse più inquietante ma emblematica, anzi tipicamente romanzesca e insieme culturalmente significativa, e cioè l'omicidio. Uccidere è l'atto drammatico per eccellenza, in quanto si misura sul valore supremo della vita. Per un personaggio amletiano e intellettuale, è anche l'atto per eccellenza critico, che manifesta la crisi, che mira a colpire e cambiare una realtà falsa o intollerabile, e che ha bisogno, quantomeno, di qualche valido movente, libero o necessitato che sia. Inoltre, dal punto di vista della storia letteraria chiama in causa ascendenze fondamentali, dalla tragedia antica a quella shakespeariana fino al grande romanzo moderno, dai modelli o antimodelli stendhaliani (Julien Sorel) a quelli dostoevskiani (i "demoni", Raskolnikov, ecc.). Ogni tradizione e situazione nazionale, anzi, ha i suoi ipotesti di riferimento con cui questa terribile azione deve necessariamente confrontarsi.

4. Gide e la libertà assoluta

Gide ha accompagnato la sua opera narrativa con una continua riflessione sull'agire libero dai condizionamenti e dalle determinazioni, dal conformismo sociale, dall'ipocrisia borghese, dagli obblighi familiari. Per lui, la massima libertà d'azione dell'individuo coincide – quasi in contrasto con Freud – con l'ignoranza dei legami parentali, cioè con la *bâtardise*, e si configura quindi come creazione personale del proprio destino.

È nota la formulazione gidiana dell'idea di un'«azione gratuita», immediata, irriflessa e naturale, quasi animale, intesa come opposta alle determinazioni causali, familiari e sociali, come liberazione appunto dalle pastoie borghesi. Nei *Sotterranei del Vaticano* (1914) Gide aveva addirittura costruito un celebre personaggio, Lafcadio, intorno a una sua totale libertà, il quale sperimenta infatti l'atto gratuito, libero da motivazioni e moventi come un gioco: in uno scompartimento di treno, durante un viaggio tra Roma e Napoli, affidandosi al caso – «se compare una luce nel buio fuori dal finestrino prima che io abbia contato fino a dieci...»[6] – Lafcadio uccide uno sconosciuto. Che dietro un atto del genere ci possano essere motivazioni inconsce, e che dietro una gratuità apparente ci siano invece necessità profonde di altro tipo, non c'era forse bisogno che arrivasse Freud per dirlo, e lo stesso Gide ne *I Falsari* svilupperà la

[6] Gide 1914, 188.

riflessione in un quadro di maggiore complessità. Ma già nei *Sotterranei* Lafcadio scopre il suo destino proprio in quell'atto che aveva creduto libero e casuale, e che invece lo irretisce senza scampo in un groviglio di coincidenze e necessità.

I sotterranei del Vaticano sono definiti dallo scrittore una *sotie*, uno scherzo, a sottolinearne il carattere sperimentale. Con *I falsari* Gide tenta invece il "romanzo", dove la forte autonomia sperimentale dei personaggi ha un taglio a suo modo realistico e diviene un'esperienza per lo stesso scrittore, che non può più disporre arbitrariamente dei suoi personaggi. Il personaggio che nei *Falsari* riprende l'eredità di Lafcadio, e che anzi avrebbe dovuto essere lo stesso Lafcadio, secondo un primo progetto, è il giovane Bernard, il quale conquista la piena libertà di azione scoprendo per caso, un po' come Amleto, il segreto della sua famiglia e della sua *bâtardise* («Bah! L'importante era che io lo venissi a sapere. Non tutti possono permettersi il lusso, come Amleto, di uno spettro rivelatore. Amleto! È curioso come cambia il punto di vista, a seconda se si è il frutto della colpa o della legittimità»[7]). Per Gide, la famiglia rappresenta la costrizione del destino individuale, l'obbligo di ripercorrere le orme del padre: liberato dalla rivelazione di essere un *bâtard*, con la sua fuga da casa Bernard tenta di sfuggire il proprio destino e di costruire in piena libertà la propria vita. Ma all'entusiasmo del primo momento subentra assai presto un dubbio angoscioso su "che fare" della propria libertà:

> Il sole aveva svegliato Bernard. Si era alzato dalla panca con un forte mal di testa. La baldanza della mattina lo aveva lasciato. Si sentiva terribilmente solo e il cuore gonfio di non so che di amaro, che si rifiutava di chiamare tristezza, ma che gli riempiva gli occhi di lacrime. *Che fare?* E dove andare? [...] *Come mi appaiono stanche, vecchie, inutili, insipide tutte le usanze di questo mondo*, ricordo che diceva Amleto. Bernard, Bernard! che idee ti vengono adesso? ieri frugavi nei cassetti di tua madre, oggi prendi il biglietto del deposito bagagli di Edouard... Su che strada ti stai avviando? Coraggio, non hai forse detto al tuo amico che eri pronto a osare tutto[8]?

Bernard come Lafcadio è «pronto a osare tutto» nella sua libertà, ma non sarà lui, come potremmo aspettarci da queste parole, a uccidere. Sorprendendo il suo stesso autore – che altro si aspettava da lui – Bernard sembra aver esaurito all'inizio, con la sua fuga clamorosa, le potenzialità drammatiche e anarchiche del proprio personaggio, e non gli resterà, dopo un lungo e complesso percorso, che far ritorno a casa, come un figliol prodigo. La storia di Bernard, come quella di Lafcadio, mostra un personaggio capace di uscire coraggiosamente dalla realtà falsa e claustrofobica delle convenzioni borghesi e dei doveri familiari, ma lo spazio in cui emerge risulta una dimensione vuota, rarefatta, invivibile: né Lafcadio né Bernard sanno che fare di questa libertà

[7] Gide 1926, 63.
[8] Gide 1926, 85.

assoluta, priva di contenuto: non resta loro che il gesto arbitrario e folle, o il ritorno per assumersi le proprie responsabilità.

Il romanzo gidiano però non coincide con la vicenda di Bernard. Senza eleggere un protagonista, intreccia anzi tante storie e destini, ciascuno a suo modo una "moneta falsa", come il titolo suggerisce. Chi lo è in modo sottile, chi in modo più grossolano, ma nessuna coscienza è indenne. Nella morte del piccolo Boris – la vittima designata sin dall'inizio, la vittima sacrificale di un intero mondo di falsari veri e falsari metaforici – altri più insospettabili e inconsapevoli personaggi hanno responsabilità assai maggiori. Particolarmente notevoli risultano per esempio le responsabilità, sia pure indirette, del personaggio più lucido e più sensibile, colui che sta scrivendo metanarrativamente *I falsari*, lo scrittore Edouard. Le sue decisioni – di amico o di scrittore? – saranno infatti fatali, per quanto inconsapevoli («Credo che affidando il piccolo Boris agli Azais, Edouard commetta un'imprudenza, ma come impedirlo? Ognuno agisce secondo le sue leggi, e quella di Edouard lo porta a sperimentare in continuazione»[9]). Il suicidio indotto del ragazzino si colloca narrativamente alla fine del romanzo, ma è in effetti il nodo originario verso cui convergono le responsabilità collettive, tratteggiate con grande maestria, di un'intera società intimamente "falsaria", irresponsabilmente omicida.

5. Broch e la coscienza offuscata

Nel caso di Hermann Broch, un'ampia riflessione culturale precede e accompagna la costruzione della trilogia dei *Sonnambuli*, e approda al romanzo verso la fine degli anni Venti come all'unica possibilità di conoscenza di una sfera profonda dell'esperienza che è inattingibile altrimenti.

Anche per Broch i personaggi hanno dall'autore un mandato esplorativo. Si tratta però di personaggi sonnambulici, il cui rovello intellettuale è privo di lucidità e chiaroveggenza, e la cui azione non è il risultato di consapevolezza, di un'analisi critica e di motivazioni solide, ma di pulsioni, paure, mitologie private, coazioni esterne in cui lampi di intelligenza si perdono in manie e persino in deliri, non privi di connotazioni patologiche. I tre personaggi maggiori della trilogia – Pasenow, Esch e Huguenau –, meno amletiani e più donchisciotteschi, riflettono su un piano di coscienza profonda ma confusa le trasformazioni della Germania nel trentennio a cavallo dei secoli, e rappresentano tre diversi modi, tutti sonnambulici, di rapportarsi alla realtà: capaci magari di profonde intuizioni, o di incarnare lo spirito dei tempi, ma lontani da un rapporto stabile e positivo con il mondo. Non c'è chiarezza in loro, che sembrano muoversi come in apnea, sott'acqua, dove figure, voci e cose sembrano confondersi. Così, per esempio, nel primo libro della trilogia, il nobile von Pasenow sposerà la nobile fanciulla che non ama ma che gli è destinata dal rango familiare, mentre colei che egli avrebbe potuto amare si perde.

[9] Gide 1926, 160.

Al sonnambulismo dei personaggi, che confonde e sovrappone le fisionomie, fa riscontro la lucidità saggistica e metanarrativa dell'autore, che irrompe nello spazio narrativo con analisi vere e proprie, come nel saggio maggiore dal significativo titolo *La disgregazione dei valori* nel terzo volume della trilogia, e che trasforma la forma tradizionale del romanzo in quella del romanzo-saggio e la vicenda narrata in storia esemplare. Per esempio, il cinismo di Huguenau è l'equivalente, sul piano delle azioni umane, dello stile artistico dell'epoca, e in questo senso è sonnambulico:

> Certo non soltanto l'artista si impronta dello stile di un'epoca, certo lo stile compenetra tutta l'attività dei contemporanei [...] e se è così, è indifferente l'orientamento del gusto, architettonico o no, di un uomo di affari come Huguenau, e non ha importanza che Huguenau trovasse un certo piacere estetico nelle macchine; è importante solo il quesito se ogni altra sua attività, ogni altro suo pensiero siano mossi dalle stesse leggi che in un'altra sfera della vita hanno prodotto lo stile disadorno, o portato alle idee del neokantismo[10].

Centrale, non solo strutturalmente, è l'eroe del secondo libro della trilogia, August Esch, contabile licenziato di una grande impresa renana, personaggio rozzo ma generoso, animato da donchisciotteschi e confusi propositi di giustizia e di redenzione, in un delirio sfasato rispetto alla realtà: mettere ordine in un mondo che ha perduto ogni ordine, riportare la giustizia in un mondo in cui le poche figure nobili su cui sembra brillare una luce – alcune dolci figure femminili, o l'amico sindacalista ingiustamente arrestato – sono le vittime mute di una violenza anonima e senza volto. Ma non c'è chiarezza in lui, tutto gli appare confuso. E nel crescendo del suo delirio, Esch arriva a identificare come responsabile di tutti i mali e del disordine del mondo la figura forse più nobile e fine della trilogia, l'ironico, intellettuale, omosessuale Von Bertrand, il grande industriale della ditta per la quale egli aveva lavorato, e che è invece, per certi aspetti, il più simile a lui.

La domanda "che fare?" ricorre spesso nel discorso di Esch, che arriva infine a una determinazione: uccidere colui che è responsabile del disordine sociale:

> Ma Geyring è ancora in prigione! Ebbene? Deve pur scontare i suoi tre mesi! Ma bisogna *fare qualcosa!* – ed Esch sentì risuonare la propria voce più di quanto avrebbe voluto. – Andiamo, non gridi così con me: non l'ho messo dentro io! – Esch non era tipo da cedere: – Bisogna fare qualcosa! insisté con rabbiosa impazienza [...].
>
> Bisogna mettere ordine! – disse Esch. – L'uno è in carcere innocente, e l'altro se ne gira libero per le strade! Bisognerebbe ucciderlo, o uccidersi [...].
>
> Che fare? Proseguire subito per Badenweiler? Si mise a imprecare perché gli si toglieva la sua libertà d'azione[11].

[10] Broch 1931, III, 455-456.

[11] Broch 1931, II, 121, 241, 306.

Come un cavaliere antico alla sua *quête*, Esch si muove allora verso il supremo atto di giustizia, che comporta il sacrificio di sé. Il suo viaggio sonnambulico a Badenweiler per uccidere Bertrand – la parola "assassinio" risuona ossessivamente nella mente di Esch mentre il treno corre in uno scenario onirico – è una pagina di grande suggestione. Ma proprio di fronte a Bertrand, di fronte all'imprevista e fraterna accoglienza, come in un sogno, tutta la tensione di Esch si scioglie in un'infinita commozione («Allora Esch si sentì pieno d'amore per quell'uomo che era tanto più in alto di lui e che a lui, giovane impiegato della sua impresa e orfano per di più, parlava della morte come a un amico!»[12]). Se Bertrand si suicida all'indomani di quell'incontro, è per ragioni diverse, che precedono e sfuggono del tutto al rozzo e ingenuo Esch.

Il "sonnambulismo" degli eroi brochiani corrisponde a una percezione instabile, visionaria, offuscata della realtà, che non consente giudizi sicuri e decisioni consapevoli. Tutte le fantasie di Esch obbediscono a un senso cavalleresco di missione per la giustizia e per la redenzione del mondo, ma le sue gesta sono velleitarie e fallimentari, e i suoi deliri rabbiosi si sciolgono come neve al sole davanti alla povera umanità quotidiana: quanto succede con Bertrand era già successo con Nentwig, il capo-contabile che lo aveva fatto licenziare ingiustamente[13], e con le tormentose fantasticherie per salvare Ilona dai suoi sfruttatori, e simili. Lo stesso accade anche per il vagheggiato viaggio in America: Esch non ne farà di nulla.

Ma sarà proprio Esch, ormai maturo e pacato, e tuttavia ancora confuso e generoso paladino di cause ideali, la vittima degli uomini nuovi, i pescecani dell'affarismo di guerra, nell'ultimo libro della trilogia (*Huguenau o del realismo*). Nel commentare l'omicidio di Esch da parte di Huguenau, il saggio sulla *Disgregazione dei valori* allude a un'azione sonnambulica come il mandato di un'epoca:

> Ha commesso un assassinio? Ha compiuto un atto rivoluzionario? Non aveva bisogno di pensarci, e non ci pensava. Ma se lo avesse fatto, avrebbe soltanto potuto affermare che il suo modo di agire era stato ragionevole, e che nessuno fra i notabili del luogo, fra i quali a buon diritto poteva annoverarsi, avrebbe agito altrimenti. Perché netto era il confine tra il ragionevole e l'irragionevole, tra la realtà e l'irrealtà, e Huguenau avrebbe al massimo ammesso che in tempi meno bellicosi o meno rivoluzionari si sarebbe astenuto da quell'azione, il che però sarebbe stato un peccato. E avrebbe aggiunto: ogni co-

[12] Broch 1931, II, 331.

[13] «Benché Nentwig lo avesse insidiato alle spalle, egli non riusciva a provare l'odio che sentiva doveroso. Cercò di farsi tornare in mente i trascorsi ma non ci riuscì. ... a Esch parve che tutta la figura rotondetta stesse per dissolversi nell'indifferenza. Quel fabbricante di aceto gli aveva proditoriamente rimproverato errori di contabilità, aveva cercato di togliergli il pane e la vita, e sempre avrebbe tramato a suo danno. Eppure era impossibile prendersela con lui» (Broch 1931, II, 273).

sa a suo tempo! Ma non si venne a tanto, perché a quell'atto egli non ha mai ripensato, e non ci penserà mai più[14].

6. Moravia

In quegli stessi anni, un giovane di lunghe letture dostoevskiane e shakespeariane scrive quella che nelle intenzioni originali voleva essere una tragedia, un romanzo in cui qualcosa di forte accadesse, come a un Raskolnikov o a un Amleto. Ma egli si è dato un criterio di realismo: non forzare d'autorità la vicenda: «non volevo dire nulla fuori dei canali obbligati dei personaggi»[15]. E il romanzo prende allora un'altra direzione.

Negli *Indifferenti* di Moravia la problematica su "che fare" è strutturale, incombe sin dall'inizio, ed è gestita interamente dai personaggi. Ma costoro non sono interiormente liberi, né sono abbastanza forti e convinti, e allora qualcosa come una necessità fatale sembra non lasciare alternative alla loro storia, non ci sono aperture, scarti, biforcazioni, fino alla catastrofe. Sarebbe bello poter *fare* qualcosa che cambi le cose, che metta fine all'orribile falsità della situazione, che rifondi le cose: cambiare è il sogno di Carla, andarsene quello di Michele. Come nei personaggi gidiani, c'è in Carla e in Michele l'aspirazione a una libertà dagli assurdi obblighi abitudinari, dalle ipocrisie, dal teatrino della vita familiare. Ma, sin dall'inizio, essi non sanno agire, mentre c'è qualcun altro che sa o che stabilisce che cosa in quella situazione *si può e si deve fare*, ed è Leo. Leo impersona il destino fatale, l'esperienza del mondo, la logica orrenda dell'interesse:

- Proprio non ne puoi più? ... E allora, soggiunse Leo, sai *cosa si fa* quando non se ne può più? Si cambia.

- È *quello che finirò per fare*, ella disse con una certa teatrale decisione; ma le pareva di recitare una parte falsa e ridicola; così era quello l'uomo a cui questo pendio di esasperazione l'andava insensibilmente portando[16]?

All'improvviso, in mezzo a questo dialogo, entra la madre, e allora, per chiudere rapidamente il discorso, Leo ribadisce con forza: «Credimi, Carla, non c'è *altro da fare*». Nessuna libertà d'azione: solo necessità, come nelle antiche tragedie. Carla infatti è come una pallina su un «pendio» – è un'immagine ricorrente – cui non può o non vuole sottrarsi: per cambiare può fare solo ciò che Leo ha indicato. Anche la madre, del resto, ritiene che Carla abbia un unico modo per cambiare, e che non possa fare altro:

– Lei stia zitto – ingiunse la madre inquieta; – non capisco... Come cambiar vita? Una bella mattina ti alzi e dici: 'Oggi voglio cambiar vita': com'è possibile tutto questo?

---

[14] Broch 1931, III, 666.

[15] Moravia 1945, 64.

[16] Moravia 1929, 7. Corsivi miei.

– *Si può fare qualche azione* - disse Carla senza alzare gli occhi e stringendo i denti per la rabbia - che trasformi in tutto e per tutto il modo di esistenza.

– Ma, mia cara – rispose la madre con durezza, – non vedo come una signorina per bene possa cambiar vita *se non sposandosi*... Allora la vita cambia davvero[17].

Se la madre non vede e non capisce l'orrore, Michele invece vede e sa lucidamente quanto sta accadendo, dietro il teatro delle convenzioni e delle finzioni familiari. Michele è in effetti un personaggio amletiano: non soltanto sa quello che succede, ma sa bene di conseguenza anche *quello che deve fare*: deve, come Amleto, uccidere l'usurpatore. Anche lui dunque è condotto da una necessità, e infatti l'imperativo categorico risuona continuamente nei suoi pensieri.

Ma a questo punto, con grande lucidità, Moravia inventa l'anti-Amleto. Nel 1928, un anno prima della pubblicazione degli *Indifferenti*, pubblica il *Dialogo di Amleto e il Principe di Danimarca*, in cui il personaggio shakespeariano si sdoppia:

Principe: Ma no, questo è il tuo errore, la confusione non è negli avvenimenti, anche troppo chiari, e del resto, ai nostri tempi, abbastanza normali, ma è nella mia anima; Amleto, *io non so quello che debbo fare.*

Amleto: Vendicare tuo padre, vendicarti.

Principe: Vendicare mio padre, vendicarmi? Ombra, tenta di comprendermi: ci si può vendicare, si può agire in un modo qualsiasi soltanto se si è agitati da un sentimento corrispondente, in una parola, se si odia; ma io invece non provo alcun sentimento, tutto questo mi lascia completamente indifferente.

Amleto: Non ti capisco.

Principe: Mi spiegherò: mio padre è morto, bene, è stato ucciso, benissimo, ma il fatto è che non me ne importa nulla; […] in quanto a mio zio è un uomo simpaticissimo, per quanto mi sforzi di odiarlo non ne sono capace, è un tipo veramente intelligente, pieno di astuzia ed energia, per lui pensare è agire, è in fondo l'unico di noi che sappia governare il popolo; non ti nascondo che il mio primo impulso mi ha suggerito di fingere di non saper nulla, e in coerenza con me stesso restar indifferente; ma poi, chissà perché?, forse per forze di tradizione ho intuito che dovrei agire diversamente, come te; soltanto, ecco!, me ne mancano i sentimenti[18].

Senza persuasione interiore non è possibile agire, anche se la situazione lo impone e persino lo giustifica. Michele avrebbe tutte le ragioni per agire, per denunciare o per uccidere Leo che finge di essere un amico e una figura paterna, mentre mira a impadronirsi della proprietà degli Ardengo e a sedurre Carla. E invece, «non me ne importa nulla». Se l'Amleto shakespeariano supera infine la tentazione di non agire e uccide il suo nemico, il nuovo Amleto moraviano desiste, non arriva a vendicare il padre. Certamente ci prova, si tormenta, finge e sollecita artificialmente in sé la passione del vero Amleto,

[17] Moravia 1929, 74. Corsivi miei.

[18] Moravia 1928, 1519-1520.

ma ciò che infine ne risulta è un ridicolo atto mancato, di pertinenza freudiana. Come sappiamo, la pistola non spara, Michele si è dimenticato di caricarla.

Il personaggio di Michele è infatti sdoppiato, come Amleto e il Principe di Danimarca: c'è un Michele che deve adempiere al suo compito, e c'è un Michele che vorrebbe evadere. Come Carla sua sorella che vorrebbe cambiare, Michele vorrebbe andarsene. Non per paura o per viltà, ma per indifferenza: quel mondo non è il loro, non significa niente per loro, non ha valore, non merita di essere salvato. L'alternativa è dunque tra seguire il "pendio" che conduce alla perdizione, oppure cambiare e andarsene. In termini gidiani, è il dilemma tra libertà e costrizione degli obblighi familiari (Lafcadio e Bernard scelgono una libertà assoluta che assomiglia però a un vicolo cieco); in termini brochiani, la lucidità del personaggio è solo apparente, egli crede di capire la situazione e di risolverla, mentre sta forse facendo il contrario o sbagliando bersaglio.

Nella loro esplorazione delle logiche profonde e culturali che presiedono alle povere gesta individuali, scrittori come Gide, Broch, Moravia e altri hanno teso la realtà fino a rovesciarla, fino ai confini di una diversa dimensione.

BIBLIOGRAFIA

Broch 1931: H. Broch, *I sonnambuli*, titolo originale *Die Schlafwandler*, traduzione italiana di Clara Bovero, a cura di Massimo Rizzante, Mimesis, Milano 2010, 3 voll. (I: *Pasenow o il romanticismo 1888*; II: *Esch o l'anarchia 1903*; III: *Huguenau o il realismo 1918*).

Černyševskij 1864: M. Černyševskij, *Che fare?*, traduzione italiana di F. Verdinois, Garzanti, Milano 1974.

Gide 1914: A. Gide, *I sotterranei del Vaticano*, titolo originale *Les caves du Vatican*, traduzione italiana di Oreste Del Buono, Garzanti, Milano 1965.

Gide 1926: A. Gide, *I falsari*, titolo originale *Les faux-monnayeurs*, traduzione italiana di O. Del Buono, Bompiani, Milano 1990[3].

Moravia 1928: A. Moravia, *Dialogo di Amleto e del Principe di Danimarca*, in *Opere* 1: *Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano 2000, pp. 1518-1521.

Moravia 1929: A. Moravia, *Gli indifferenti*, in *Opere* 1: *Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano 2000, pp. 3-301.

Moravia 1945: A. Moravia, *Ricordo de «Gli indifferenti»*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1963, pp. 61-68.

Shakespeare 2009: W. Shakespeare, *Amleto*, traduzione di C. Garboli, a cura di C. Cecchi e L. Desideri, Einaudi, Torino.

SUMMARY – Starting from the etymological meaning of the word *krisis* – to take decisions – the paper analyses how the concept of crisis develops in the European literature between Nineteenth and Eighteenth century. Such development concerns in particular the characters of modernist novels, such as Gide's *The Counterfeiters*, Moravia's *The Indifferent Ones* and Broch's *The Sleepwalkers*, who lose their agency and capability to make choices for their own life and destiny.

Università degli Studi di Perugia
simone.casini@unipg.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 33-39
ISBN 9788894269710

Massimiliano Tortora

MEZZE MANICHE, MEZZA CRISI. LA FIGURA DELL'IMPIEGATO NEL MODERNISMO EUROPEO

1. Cenni di storia del romanzo impiegatizio: il modello balzachiano

La storia del romanzo impiegatizio, ossia imperniato attorno alla figura dell'impiegato, ha origini molto remote: più o meno possiamo farlo risalire agli Trenta-Quaranta dell'Ottocento, con *Il sosia* di Dostoevskij e *Il cappotto* di Gogol', *Gli impiegati* di Balzac (che segue e ingloba *La fisiologia dell'impiegato*) e, qualche anno più tardi, *Bartleby* di Melville. E, tuttavia, il vero e proprio atto di nascita di questo specifico modello romanzesco è da posticipare di circa cinquant'anni: nel 1893 Georges Courteline pubblica *Messieurs les Ronds-de-cuir*, poi tradotto in italiano con il titolo *Quelli dalle mezze maniche*.

Non si tratta certamente del capolavoro del romanzo francese dell'Ottocento, ma proprio per il suo registro macchiettistico, la sua architettura lineare volta a lasciare spazio a gag e trovate, e il suo linguaggio piano e comunicativo, *Messieurs les Ronds-de-cuir* si candida a essere esemplificazione di una tradizione impiegatizia che già aveva cinquant'anni di storia. Infatti, la scelta di ricorrere al tema dell'impiegato per ottenere un successo commerciale dimostra come negli anni Novanta questa figura fosse letterariamente popolare e ormai consolidata; al tempo stesso, proprio la necessità di intercettare un pubblico più ampio imponeva il recupero e soprattutto la semplificazione di quei concetti che i nobili predecessori, Balzac e Maupassant su tutti, avevano proposto. Insomma è con *Messieurs les Ronds-de-cuir* che l'impiegato, da essere una figura tra le altre, diventa tema a tutti gli effetti; e così viene recepito dai lettori.

Obiettivo principale del romanzo di Courteline è quello di denunciare, scherzosamente, le disfunzioni della macchina statale, soprattutto nella sua versione di ufficio ministeriale. È il protagonista stesso, Lahrier (un mezzo dongiovanni, abilissimo a sbarazzarsi a danno di altri colleghi del poco lavoro che gli toccherebbe; e altrettanto abile a giustificare assenze con funerali, malattie, gravidanze, etc.), a descrivere la completa inutilità del proprio lavoro:

> Sta a sentire [riferisce Lahrier alla sua donna, segretamente introdotta in ufficio per una mattinata d'amore], è una cosa curiosissima. Ci sono alcuni (e precisamente i corrispondenti) che scrivono delle lettere che non significano niente: e altri (e precisamente gli applicati) che le ricopiano. A questo punto arrivano i commessi, i quali timbrano di

> blu i vari documenti, registrano le copie e inviano ogni cosa ad altre persone che non ne leggono neppure una parola. Ecco qua. Il personale degli uffici costa parecchie centinaia di milioni allo Stato[1].

In fondo, quanto sostenuto ridendo da Courteline era già presente in *Scenes de la vie burocratique* (1835) di Monnier, il capostipite del genere, in Balzac («credetemi, – dice des Lupeaulx ne *Gli impiegati* – noi troviamo un impiego a gente che non potrebbe fare niente di diverso da quello che fa»[2]), in Maupassant; e tornerà poi velatamente in Perec (*L'arte e la maniera di affrontare il proprio capo per chiedergli un aumento*), in maniera marcata nei romanzi di Pennac (la saga di Malaussène), ma anche nell'*Estensione del dominio della lotta* di Houellebecq. Il centro focale di questi romanzi è la rappresentazione di uno Stato del tutto incapace di svolgere in maniera efficace le sue funzioni principali: si sancisce insomma la crisi dello stato liberale e democratico, la cui piccolezza sarebbe rappresentata appunto dalla figura dell'impiegato. Naturalmente, a seconda degli autori e delle epoche, questa denuncia si modifica: è di stampo ideologico quella del reazionario e monarchico Balzac, già più culturale e sociale quella di Maupassant; mentre con Pennac e con Houellebecq, che puntano su lavoratori del settore privato, la macchina statale si oscura totalmente, perché sconfitta – come insegna l'*Estensione del dominio della lotta* – dal settore privato, icastica rappresentazione di una fase del capitalismo con ancora meno scrupoli di quelli avuti in precedenza.

2. Il modello Dostoevskij

Si sarà notato che la cronologia disegnata dagli autori francesi prima citati – Monnier e Balzac per il primo Ottocento, Maupassant e Courteline per la fine del secolo, Perec per il secondo Novecento, e infine Pennac e Houellebecq per l'età contemporanea – lascia un vuoto decisivo: quello del primo Novecento, ossia della stagione modernista. Ebbene, questo spazio in realtà non è vacante, poiché, com'è noto, la figura dell'impiegato campeggia in maniera centrale in molti autori di inizio secolo. Tuttavia, tale fase sembra riprendere non tanto la tradizione balzachiana, quanto il modello offerto da Dostoevskij: del resto, proprio introducendo un romanzo dedicato a un funzionario statale, Moravia sosteneva che

> Dostoevskij, con le *Memorie del sottosuolo*, ha creato un personaggio nuovo destinato a dominare la narrativa occidentale nei prossimi cent'anni: il personaggio dell'antieroe nel quale è privilegiata non già la vita sociale ma la vita interiore. È il romanzo che, poi, sarà chiamato esistenzialista, al quale è possibile riallacciare scrittori così diversi come Joyce e Kafka[3].

---

[1] Courteline 1949, 73.
[2] Balzac 2011, 245-246.
[3] Moravia 1995, 8.

Seguendo Moravia, sembrerebbe dunque che sia lecito rintracciare una linea evolutiva Dostoevskij-Joyce-Kafka, alla quale qui aggiungiamo anche gli italiani Svevo, Tozzi, Pirandello.

Rispetto a *Les employés* di Balzac, ne *Il sosia* e poi in *Memorie del sottosuolo* lapolemica nei confronti della macchina statale perde il ruolo di primo piano e ha piuttosto funzione di sfondo nei confronti del protagonista, che diventa vero oggetto di raffigurazione narrativa. L'eroe, o antieroe, dostoeskijano, quando assume i tratti dell'impiegato non può non avere alcune caratteristiche ricorrenti: la solitudine, l'emarginazione, una schiacciante sensazione di subalternità e infine una visione poco lucida della realtà e del mondo circostante. Molte di queste caratteristiche si rendono plasticamente rappresentabili proprio grazie al tema che è alla base delle vicende narrative: quello appunto dell'impiegato. Del resto, come ricordava Luperini ne *L'incontro e il caso*[4], un tema per essere tale non può pesare soltanto sul piano contenutistico, ma deve anche avere delle ricadute a livello di intreccio. Il tema dell'impiegato crea da subito un mondo dai confini precisi ed estremamente gerarchico, costituito da un numero circoscritto di agenti, e poco aperto a influenze esterne. Ci si riferisce naturalmente al mondo dell'ufficio: un ambiente spazialmente chiuso, che tutt'al più può trasmigrare in blocco in alcuni salotti o ristoranti, popolato dall'eroe e dai suoi colleghi, e con una scala sociale nettamente definita, in cui chi è alla base, mentre aspira ad avanzamenti e promozioni, è costretto a sottostare alle decisioni dei superiori.

Goljadkin, il protagonista del *Sosia*, ancor prima di diventare pazzo (e dunque di immaginare per quattro giorni una convivenza con un omonimo, a lui identico anche nell'aspetto esteriore), si mostra al lettore privo di una vita affettiva (lo stesso dottore gli intima di «frequentare amici e conoscenti, e al tempo stesso anche non essere nemico della bottiglia; e così pure frequentare allegre compagnie»[5]), è evitato dai suoi colleghi (tanto che soffre anche di manie di persecuzione: «ho dei nemici; ho dei nemici perfidi che hanno giurato di perdermi…»[6]), ha un atteggiamento di completa reverenza nei confronti del suo caposezione, e perde completamente ogni principio di realtà. E anche il suo "sosia" conferma questa impostazione: nelle prime parti del romanzo, quando si mostra brillante e cordiale, costituisce una proiezione di desiderio del «nostro eroe» (l'amico mai avuto, la persona spigliata che non si è mai stati); mentre nei capitoli successivi diventa irriverente e aggressivo, così da dare concretezza all'ostilità del mondo esterno percepita da Goljadkin. In ogni caso, «il nostro eroe» vive una situazione di completo isolamento, che si realizza a livello esistenziale e psicologico: si tratta di una crisi il cui unico sbocco è la sconfitta senza appello.

---

[4] Cf. Luperini 2007, 3-8.

[5] Dostoevkji 1985, 27.

[6] Dostoevkji 1985, 32.

3. La figura dell'impiegato nel modernismo europeo

Il modernismo parte proprio dalla descrizione dell'impiegato tratteggiata da Dostoevkij ne *Il sosia* e in *Memorie del sottosuolo*. Escludendo la tradizione francese, che, come detto prima, da Balzac in poi sembra più attenta a una rappresentazione corale del mondo impiegatizio piuttosto che a una focalizzazione sul singolo, si nota che autori come Kafka (*La metamorfosi* su tutti), Joyce (*Rivalsa* e *Un caso pietoso*), Svevo (da *Una vita* a *Una burla riuscita*), Pirandello (*Il treno ha fischiato* e *Tu ridi*) e Tozzi (*Ricordi di un giovane impiegato*) mostrano delle costanti, in continuità con quanto anticipato dal mondo russo.

Innanzitutto, il mondo chiuso dell'ufficio è un campo di battaglia, in cui il personaggio deve sopportare primariamente l'aperta ostilità dei suoi colleghi, senza del resto avere la forza sufficiente per battersi con loro: nei *Ricordi di un giovane impiegato*, ad esempio, Leopoldo Gradi nota che, quando si presenta alla stazione di Pontedera dove è stato assunto, i suoi futuri compagni «sembrano adirati e scontenti»[7]; e così accade in *Una vita* (Alfonso Nitti non gode della complicità di nessuno), in *Una burla riuscita* (Samigli è deriso per i suoi sogni letterari), o, per uscire dai confini italiani, a Farrington, in *Rivalsa*, che vede gli altri rivolgersi a lui «in tono brusco»[8]. Ma ancora più minacciosa è l'ostilità dei superiori: in *Tu ridi* Pirandello descrive un capoufficio che compare in sogno per «cacciare la punta del suo crudele bastone nel deretano»[9] dei suoi impiegati; in *Rivalsa* Mr Alleyne può ingiuriare Farrington urlandogli contro: «Ma voi non sapete niente di niente!»[10]; mentre ne *La metamorfosi* il procuratore ha chiaramente un ruolo censore e di controllo (è lui a ricordare, mentre Gregor ipoteticamente malato non apre la porta: «D'altra parte debbo anche dire che noi, uomini d'affari, dobbiamo – per disgrazia o per fortuna, a piacere – trascurare senz'altro per necessità d'ufficio un piccolo malessere»[11]).

Rispetto al passato, però, nella fase modernista l'eroe-impiegato è colto anche nei suoi affetti familiari, i quali possono essere essenziali e insoddisfacenti (come nel caso di Svevo: Samigli vive col fratello, Alfonso Nitti ha solo la madre), o drammaticamente ingombranti, da divenire ingestibili (*Tu ridi* e *Il treno ha fischiato* in Pirandello, o la famiglia-parassita di Gregor Samsa). Inoltre, ed è ciò che è doveroso sottolineare, i rapporti familiari sono tutti permeati dalla questione economica e richiedono di misurare i moti affettivi in corrispettivi in denaro. I pirandelliani Anselmo e Belluca devono necessariamente lavorare in ufficio per sopperire a tutte le necessità familiari; e quando Gregor diviene scarafaggio, si preoccupa in primo luogo di immaginare come farà la famiglia – in cui nessun membro lavora – a mantenere il medesimo tenore di vita («che sarebbe accaduto se ora invece ogni tranquillità, ogni benessere, ogni conten-

[7] Tozzi 1999, 10.
[8] Joyce 1988, 79.
[9] In Pirandello 1987, 398.
[10] Joyce 1988, 81.
[11] In Kafka 1992, 166.

tezza doveva rovinare paurosamente?[12]); ma da dinamiche economiche sono informati anche i rapporti di amicizia di Farrington (offre e gli viene offerto da bere, secondo un'attenta divisione, tant'è vero che, quando finiscono i propri scellini, Higgins e Nosey Flynn abbandonano la combriccola di amici; lo squattrinato Weathers, che invece resta, viene definito uno "scroccone"), e quelli più strettamente familiari di Alfonso Nitti e Mario Samigli.

Ora, l'allargamento dell'indagine alla sfera familiare (che mai si configura come un sostegno; non così è nell'Ottocento[13]) nel romanzo impiegatizio ha una funzione decisiva. Se con Dostoevskij la crisi sembra consumarsi tutta all'interno del protagonista, senza un moto dall'esterno (il mondo sociale ed esteriore), con i modernisti la questione si presenta più articolata, distendendosi sia sul piano affettivo che su quello lavorativo. Ma, soprattutto, tra i due livelli sembra esserci un rapporto di causa ed effetto, sebbene molto spesso in forma bidirezionale. Farrington, per citare ancora *Rivalsa*, sembra un eroe sconfitto per le continue «offese ricevute in vita sua [che] lo mandavano in bestia»[14]; ma nel racconto sono specificamente i soprusi del capoufficio a intossicare il protagonista e a fargli sentire «il bisogno di vendicarsi e l'astio verso se stesso e tutti gli altri»[15]; e la «collera» e il «desiderio di vendetta»[16] alla fine del testo possono sfogarsi soltanto sul figlio indifeso, che viene bastonato «selvaggiamente»[17]. Insomma, famiglia e lavoro sembrano essere due vasi comunicanti. La sfera professionale si risolve in un impiego che non dà alcuna soddisfazione e da cui si vorrebbe fuggire, e si trasforma in una prigione che apparentemente non lascia vie di fuga: «Gregorio era condannato a lavorare in una ditta, presso la quale la più piccola trascuratezza provocava il maggior sospetto»[18]. Ma con i medesimi tratti carcerari si sviluppa la casa; e non solo nelle dinamiche affettive e psicologiche, ma anche in quelle architettoniche: si pensi alla camera di Gregor Samsa, che, come opportunamente ricostruito da Nabokov ne *Le lezioni di letteratura*[19], è accerchiata da ogni suo lato.

Ne consegue una circolarità tragica, in cui le umiliazioni della vita subite in gioventù sono causa di un'inettitudine che trova espressione in un impiego umiliante che toglie ogni spirito identitario al personaggio: l'impiegato infatti non si riconosce nel lavoro che svolge (lo considera inutile e perciò alienante) ed è consapevole di essere clone dei suoi colleghi, o meglio elemento facil-

---

[12] In Kafka 1992, 179.

[13] Nel finale de *Gli impiegati* di Balzac, ad esempio, marito e moglie finalmente trovano una forma di sinergia, indispensabile proprio per superare le difficoltà economiche improvvisamente scoperte.

[14] Joyce 1988, 80.

[15] Joyce 1988, 81.

[16] Joyce 1988, 86.

[17] Joyce 1988, 87.

[18] In Kafk 1992, 164.

[19] Cf. Nabokov 1982, 299-335.

mente sostituibile, poiché le sue mansioni non richiedono alcuna competenza. La frustrazione lavorativa distrugge i legami affettivi, che si riducono solo a mutua assistenza economica. La crisi diventa così esistenziale e sociale al contempo; e, ma solo in apparenza, ugualmente irreversibile a quella messa in scena da Dostoevskij.

3. L'impiegato ribelle

Se si analizzano i finali di molte delle opere moderniste (o protomoderniste, come *Una vita*) non si fatica a notare come la vicenda dell'eroe impiegato abbia sempre esiti tragici: il suicidio, la follia, la spazzatura, la disillusione, la sconfitta in generale. Tuttavia, non di solo crisi irreversibile è costituito il personaggio in esame. È indubbio infatti che alcuni dei suoi atti siano all'insegna della ribellione; e si usa il termine "ribelle" nell'accezione sartriana, ossia in opposizione a quella di "rivoluzionario": se quest'ultimo ha una visione del dopo e aspira a una palingenesi, il primo invece, così come è detto appunto da Sartre nel suo saggio su Baudelaire[20], è caratterizzato solo da istanze oppositive, distruttive, di sabotaggio.

Ebbene, alcuni di questi moti ribelli sono immediatamente riconoscibili: sia qui sufficiente ricordare Alfonso che va a letto con la figlia di Maller (e non tanto per motivi di carriera, quanto per sporcare il potere che lo sovrasta)[21], o Farrington, che dà pubblicamente dello «scemo» a Mr Alleyne (e lo stesso Farrington non può certo essere definito un impiegato modello, mancando in molti dei suoi compiti); mentre in Pirandello, che è il più istituzionale tra i modernisti, l'aggressione al capo deve essere filtrata dalla follia, che in qualche modo assolve, deresponsabilizza, sminuisce (si pensi agli insulti di Belluca).

Ma è nell'istinto autodistruttivo che si consuma la ribellione. Ognuno di questi personaggi avverte la propria esistenza come una gabbia sociale che dà vita a un ingranaggio di cui l'eroe costituisce solo la proverbiale rotella. Di fronte a questo "stritolamento", l'impiegato modernista tenta opere di sabotaggio. Gregor Samsa, per dirla con Fortini, si libera «dei piaceri della schiavitù»[22] e, trasformandosi in scarafaggio, mette in ginocchio il sistema economico del padrone-famiglia (giustamente ancora Fortini rinviene nella vicenda della *Metamorfosi* «la ribellione ai confini della condizione umana, che sono quelli della sua mortalità»[23]). In forme diverse, e ripetiamo meno eversive, anche Belluca mette in moto lo stesso meccanismo: il suo treno fischiante è una momentanea sospensione dalla produzione incessante (come nel sogno di *Tu ridi*). Mentre Nitti, proprio nel momento in cui potrebbe conquistare il benesse-

[20] Cf. Sartre 1947.

[21] Un procedimento simile, del resto, si ritrova anche ne *Il sosia* o ne *Le memorie del sottosuolo* di Dostoevkij.

[22] Fortini 1965, 266.

[23] Fortini 1965, 266.

re e, sposando Annetta, passare tra la schiera degli oppressori, prima fugge dalla madre e poi, con sottrazione totale, si suicida (e in questo procedimento si nota tutta la distanza che lo separa dall'amica Francesca, che invece accetta la relazione con Maller e guida l'amico verso il matrimonio e dunque, seguendo una logica utilitaristica, una posizione di rilievo).

L'autodistruzione, potremmo dire, è una sorta di tirarsi fuori dall'ingranaggio: e non tanto per salvarsi, quanto per inceppare, sia pure per poco, il sistema economico nel quale si è inseriti. L'obiettivo ultimo è dunque quello della decrescita, del rallentamento, di una diversa organizzazione del lavoro e della società: il primo passo verso una qualche forma di liberazione dell'uomo. Sono temi estremamente attuali, che dimostrano una volta di più quanto sia utile, ancora oggi, interrogare i testi del modernismo europeo.

BIBLIOGRAFIA

Balzac 2011: H. Balzac, *Gli impiegati*, Garzanti, Milano.

Courteline 1949: G. Courteline, *Quelli dalle mezze-maniche*, Rizzoli, Milano.

Dostoevkji 1985: F. Dostoevkji, *Il sosia*, Mondadori, Milano.

Fortini 1965: F. Fortini, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, in *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino.

Joyce 1988: J. Joyce, *Gente di Dublino*, Mondadori, Milano.

Kafka 1992: F. Kafka, *Racconti*, Mondadori, Milano.

Luperini 2007: R. Luperini, *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari.

Moravia 1995: A. Moravia, *Introduzione* a F. Dostoevskij, *Memorie del sottosuolo*, Rizzoli, Milano, pp. 5-11.

Nabokov 1982: V. Nabokov, *Franz Kafka (1883-1924)*, in *Lezioni di letteratura*, Feltrinelli, Milano, pp. 299-335.

Pirandello 1987: L. Pirandello, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, vol. II.

Sartre 1947: J.P. Sartre, *Baudelaire*, il Saggiatore, Milano.

Tozzi 1999: F. Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, edizione critica a cura di R. Castellana, Cadmo, Firenze.

SUMMARY – The paper analyses how the European literature between the Nineteenth and the Twentieth century represents the social category of the employee. After distinguishing two different models, the Russian one and the French one, the paper shows how, to characterize the employees in their novels and short stories, modernist writers such as Kafka, Joyce, Pirandello, Svevo, and Tozzi get influenced by Dostoevsky, rather than Balzac or Maupassant.

Università degli Studi di Torino
massimiliano.tortora@unito.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 41-52
ISBN 9788894269710

Morena Marsilio

LA CRISI DELLA FIGURA OPERAIA TRA VECCHIO E NUOVO MILLENNIO

1. La crisi della centralità operaia nella narrativa contemporanea: ipotesi interpretative

«La classe operaia è stata spezzata dispersa diminuita intontita deviata, togliendo lavoro e fabbriche, reparti macchine pezzi attrezzi squadre categorie»[1]. Così Volponi nel romanzo *Le mosche del capitale* (1989) a segnare, con una prosa battente e chiastica, l'irreversibile sconfitta operaia: è l'invettiva del dirigente illuminato che narra la «metamorfosi del lavoro»[2], il passaggio dal modello fordista a quello postfordista di produzione industriale. Sono trascorsi vent'anni dall'autunno caldo raffigurato, invece, nel dirompente *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini (1971); tra l'uno e l'altro polo della cosiddetta "letteratura industriale" si colloca *La chiave a stella* di Primo Levi (1978), il cui protagonista è, nel contempo, emblema dell'orgoglio operaio e simbolo del declino della sua rappresentatività:

> Nel libro di Levi la fabbrica è scomparsa, e così la segregazione ma anche la dimensione collettiva. Inoltre Faussone, con le sue competenze, la sua creatività, la consuetudine a svolgere operazioni complesse, a confrontarsi con l'imprevisto, pur se rimane un salariato (lavora infatti per una non meglio identificata "azienda"), è l'antitesi dell'operaio fordista intercambiabile, forza lavoro anonima. Scomparsa dunque l'alienazione, ma anche qualunque idea di conflittualità: Faussone trova il suo riscatto nella professionalità, non nella lotta di classe[3].

La fine della centralità operaia attestata nei modelli letterari appena citati è un evento socioculturale di tipo traumatico paragonabile, per portata, al "genocidio" pasoliniano delle civiltà popolari e rurali. La cultura di fabbrica è stata infatti elemento cardinale nella costruzione di un'identità sociale della mo-

---

[1] Volponi 2003, 291.

[2] Gorz 1992.

[3] Meneghelli 2010, 64. In questo senso si esprime anche Sangiovanni: «L'immagine conflittuale del lavoratore, entrata sotterraneamente in crisi già da tempo, inizia dunque a scomparire […]. La letteratura del resto aveva già intuito il declino dell'"operaio massa" con il romanzo di Primo Levi *La chiave a stella*: il protagonista, il montatore di strutture metalliche Faussone, univa la passione e la competenza artigianale con la modernità dell'industria internazionale, riscoprendo in questo modo il valore del lavoro», Sangiovanni 2006, 285.

dernità, così come la millenaria cultura premoderna lo era stata per il mondo contadino. Radicatasi soprattutto in alcune aree del paese con grande rapidità nel secondo dopoguerra e altrettanto repentinamente eclissatasi, la civiltà industriale e la sua scomparsa recano con sé questioni di dicibilità, di crisi della memoria, di rielaborazione del trauma[4]: «per vent'anni – scrive Massimo Raffaelli – il lavoro e i lavoratori in carne e ossa spariscono dalla produzione letteraria italiana, dominata e perfino colonizzata dalla *fiction* e dalla serialità di genere, i cui automatismi la consegnano tutta quanta all'intrattenimento»[5].

Dunque, questo campo di tensioni[6] riemerge nella narrativa del nuovo millennio in libri importanti come *La dismissione* di Ermanno Rea (2002) e *Piove all'insù* di Luca Rastello (2006). Di seguito si attraverseranno questi testi verificando tre ipotesi: a. se il riaffiorare della rappresentazione della classe operaia nella narrativa più recente sia partecipe del cosiddetto "ritorno della realtà". Panella ritiene infatti che il racconto del lavoro, nella sfaccettata narrativa prodotta negli anni Zero, ne sia un possibile esito, soprattutto per la tendenza del narratore a dichiararsi coinvolto, come protagonista o come testimone, nel contenuto raccontato[7]; b. se il motivo della crisi operaia sia un sottoinsieme del più generale tema del lavoro, come vari critici sembrano suggerire affiancando, nei loro saggi sull'argomento, narrazioni che hanno come sfondo la fabbrica a quelle che si svolgono nei *call center* o negli *open space*, simboli per eccellenza della smaterializzazione e della precarizzazione del lavoro presenti

---

[4] «Con la progressiva "toyotizzazione" degli anni ottanta, prendono corpo radicali processi di trasformazione della produzione che determineranno profondi cambiamenti nella figura dell'operaio: cambia innanzitutto la sua consistenza numerica, che porta gli operai della Fiat dai 220000 del 1979 ai 130000 del 1986 (e gli impiegati da 65000 a 50000), mentre il numero delle auto prodotte per lavoratore cresce da 14 a 29», Sangiovanni 2006, 294. Sul "mito visivo della fabbrica", ossia sulla sua rappresentazione fotografica tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta, si veda Alberti Schatz 2004.

[5] Raffaelli 2014, 150.

[6] Il tema del lavoro è stato a lungo rimosso dalla società del riflusso e dell'individualismo degli anni Ottanta – Novanta. Scrive Ignazi a proposito di questo clima generale: «Si apre quindi una fase del tutto nuova, nella storia italiana. Negli anni Ottanta, anni di ripresa economica "spensierata" – il debito pubblico aumenta esponenzialmente – e di liberazione da un recente passato di violenza e crisi, fermenta una società che assaggia l'affrancamento da poteri e direttive sovraordinati, e in qualche misura percepiti come imposti […]. L'individualismo si è manifestato anche in forme diverse: quelle post-materialiste e libertarie, in cui stili di vita e affetti sono *à la carte*, dei cubi di Rubik da comporre e scomporre senza sosta nella speranza/illusione di trovare la combinazione perfetta, portano, insieme a una liberazione del singolo dagli impicci del "collettivo" – dalla famiglia al partito, dal quartiere allo stato –, a derive narcisistiche e egolatriche. E Berlusconi è l'interprete perfetto di questa trasmutazione antropologica dell'italiano medio, in fuga da stato e chiesa, per cavalcare verso il privato, professionale e personale», Ignazi 2014, 12 e 14-16.

[7] «La matrice autobiografica, diversamente esibita, caratterizza *in primis* i romanzi usciti nella seconda metà degli anni '90, e sembra marchiare in modo indelebile le opere successive, divenendo formula del "ritorno al reale" della nostra narrativa», Panella 2013, 412.

in molte scritture, spesso non finzionali, di questo periodo[8]; c. individuare la persistenza, in questa narrativa, di eredità secondo-novecentesche, sulla base di una prospettiva che permetta di «riconoscere tratti che accomunano romanzi italiani attuali a grandi forme narrative tradizionali»[9]. Nel nostro caso, l'indagine verterà sulla persistenza dei difformi modelli di Volponi e di Levi.

Anticipando le conclusioni di questo breve percorso, si ritiene di poter affermare che la crisi di cui qui si tratta si traduca nella raffigurazione della scomparsa di due fra le connotazioni identitarie più forti della classe operaia: 1) la perdita della coscienza solidale formatasi nel corso delle lotte degli anni Sessanta, fenomeno che ben risalta nelle pagine del romanzo di Rastello[10]; 2) il declino dell'etica del lavoro inteso come "mestiere" ravvisabile nelle pagine de *La dismissione* di Rea.

È significativo che questi autori abbiano una formazione giornalistica: essi scelgono di tradurre i materiali delle loro ricerche in generi finzionali, anche se variamente ibridati alle fonti di cui si sono serviti. Per quanto riguarda la genesi de *La dismissione*, Rea, giornalista e scrittore napoletano, è tornato nella sua città, dove ha seguito da vicino alcune fasi del lungo processo di smantellamento dell'Ilva, relazionandosi sia con l'operaio addetto allo smontaggio delle colate continue che con molti altri testimoni della dismissione. I materiali raccolti, che avrebbero potuto costituire il cuore di un'inchiesta giornalistica o di un saggio sull'impatto della chiusura del "locomotore industriale" di Napoli, si distillano invece in una narrazione in parte d'invenzione, ricca di temi e di personaggi: *non fiction* e *fiction* si ibridano, come del resto accade in molte scritture del cosiddetto "ritorno alla realtà". Analoga, in parte, la genesi del romanzo di Rastello, autore – a differenza di Rea – appartenente a una «generazione sempre un po' *in-between* (troppo giovane per aver partecipato al sessantotto, troppo vecchia per aver vissuto innocentemente gli anni ottanta)»[11]. Il testo è stato scritto, infatti, a partire dall'urgenza di ricostruire alcune memorie familiari:

> La ricerca mi appassionava e mi trascinava. Ma la memoria famigliare interferiva, sempre più, offrendomi episodi privati che avevano una spiegazione solo in quel contesto – allarmante, appunto – sociale e storico. La forma giornalistica paradossalmente era diventata un legame paralizzante: c'erano cose che potevano essere dette soltanto mescolando narrazione e cronaca. Costruii personaggi e plot per poter dire le cose che non avevo diritto di dire da giornalista[12].

---

[8] Cf. Panella 2013; La Porta 2001; Ghidinelli 2009; Turchetta 2012; Chirumbolo 2013.

[9] Casadei 2007, 12.

[10] «la fabbrica tornava a essere raccontata come nei romanzi operai e industriali di alcuni decenni prima, come luogo di socialità (identitario, relazionale, storico) in quanto luogo di solidarietà e di compartecipazione, nella lotta, del proprio impegno lavorativo», Panella 2013, 416.

[11] D. Giglioli, *Un futuro per il '77*, in Cortellessa 2014, 592.

[12] Cortellessa 2014, 589.

2. La crisi della combattività e della coscienza solidale

Piove all'insù, definito come il «romanzo degli anni Settanta»[13], è nato, pertanto, da questo bisogno di raccontare «una realtà che richiede una trasfigurazione»[14] .

Se il motivo del declino del lavoro operaio era comparso anche nel corso degli anni Novanta[15] in libri come *Mammut* di Antonio Pennacchi (1994)[16] e *La fabbrica di paraurti*. *Romanzo a due voci* di Paolo Nelli (1998)[17], la forza dello stile di questi testi non è paragonabile a quello degli autori che saranno al centro del presente intervento. Ne è prova eloquente il confronto fra le occupazioni di fabbrica narrate da Volponi e da Pennacchi. Ne *Le mosche del capitale* la grinta viscerale dei lavoratori, dominante nel corso della sequenza iperbolica della lotta ai cancelli, è raccontata con eccezionale forza espressiva in una lunga narrazione. Ne riportiamo un breve stralcio, in cui spiccano la scarsità della punteggiatura e l'enumerazione di una serie di azioni convulse:

> Bloccare quei quaranta metri con una doppia fila compatta di picchetti e un'altra davanti di respingenti, parlando convincendo dividendo facendo volantinaggio, non è facile. Ai picchettatori viene la rabbia di andare a discutere con quelli che fanno finta di non capire e rispondono a casaccio, di spaccare i gruppi rotondi che battono forte e stretti, scagliandosi qua e là[18].

Alla determinazione rabbiosa e disperata espressa in Volponi grazie a «una scrittura che alterna […] la totalità dei possibili linguistici»[19], in Pennacchi si contrappone la titubanza e l'improvvisazione degli operai della Fulgorcavi, indecisi se occupare la Centrale Nucleare. Solo dopo lunghi tentennamenti[20], la narrazione riprende i toni entusiasti della lotta operaia, resi, però, con uno stile incline alla banalizzazione e alla stereotipia[21]:

---

[13] Cortellessa 2014, 572.

[14] Cortellessa 2014, 590.

[15] Cf. il grafico riportato in Panella 2013, 411.

[16] Si tratta della trasfigurazione letteraria dell'esperienza autobiografica dell'autore, rappresentante sindacale "storico" della fabbrica laziale Supercavi, dei cui lavoratori rievoca le ultime gloriose lotte prima che l'impianto venga ceduto a una multinazionale. Tuttavia, che i tempi siano inesorabilmente cambiati rispetto ai gloriosi anni Sessanta-Settanta lo attesta il titolo stesso del romanzo: *Mammut* è la classe operaia ormai estinta, tanto che Benassa, il protagonista e *alter ego* dell'autore, decide di gettare la spugna e "farsi comprare dall'azienda".

[17] Nello smilzo romanzo si susseguono due contrapposti monologhi di operai divisi da un salto generazionale, che è anzitutto di ordine antropologico. Secondo La Porta «il pregio del libro consiste soprattutto nel descrivere, senza giudicare, il nuovo tipo umano che caratterizza oggi il paesaggio metropolitano: è interessato solo a consumare», La Porta 2001, 102.

[18] Volponi 2003, 138.

[19] Raffaelli 2014, 147.

[20] Cf. Pennacchi 2011, 122- 127.

[21] Cf. Matt 2014, 246.

> La massa, invece, stava salendo sul cancello come un'onda, e ne scendeva a forza sette […]. Benassa smise di gustarsi tutto l'arco delle sue emozioni […] per tornare a fare il Capo. E lanciò la parola d'ordine […]. E tutti, nel rilanciarla, acquistavano potenza e si sentivano una cosa sola[22].

Siamo di fronte a due diverse soluzioni stilistiche, a cui corrispondono anche due opposte modalità di intendere e di rappresentare la crisi della combattività operaia: disperata la prima, disincantata la seconda.

Se la "marcia dei quarantamila" dell'ottobre 1980 chiude un'epoca di rivendicazioni e di conquiste, già la «crisi del '73 segna – per Luperini – il passaggio dalla società dei consumi a quella dei sacrifici»[23], mentre lo storico Sangiovanni individua in corrispondenza del movimento del '77 il definirsi di un lavoratore incline ad accettare «la tesi berlingueriana dell'austerità e la linea dei sacrifici varata da Lama»[24]. In questi anni, l'operaio è un soggetto in crescente distacco dal movimento studentesco con cui aveva avviato un dialogo, seppur non sempre lineare, a partire dalla contestazione. Le pagine più incisive e inaspettate su questa storica fase della storia operaia sono rinvenibili in *Piove all'insù*: l'aspetto più interessante di quest'opera consiste nel fatto che, pur non trattandosi di un romanzo che mette al centro la fabbrica o i lavoratori, esso lascia riaffiorare i conflitti legati al mondo operaio e al movimento studentesco, parallelamente alle vicende private del protagonista e a quelle della storia collettiva. La successione temporale del romanzo è continuamente scardinata dall'andirivieni affabulatorio dell'io-narrante e dall'inserzione di sommari della collana *Urania*, «fantascienza a poco prezzo»[25], vero e proprio controcanto utopico alla storia italiana. Dunque, per frammenti irrelati, il lettore apprende della progressiva separazione tra operai e giovani del movimento: «tute blu e "studenti" sono ormai due soggetti che non si parlano quasi più, e che quando si parlano non si capiscono»[26]. Ciò emerge chiaramente nell'episodio del discorso di Lama all'Università La Sapienza, vissuto dagli studenti occupanti come una provocazione e come un *ultimatum* del sindacato nei loro confronti, e narrato con furore da Rastello. La rievocazione dell'episodio è affidata all'io narrante che, fin dall'*incipit* del romanzo, si ri-

---

[22] Pennacchi 2011, 128-129.

[23] Luperini 2012, 559.

[24] Sangiovanni 2006, 261.

[25] «Copertina bianca con la banda rossa e quei disegni che da piccoli facevano paura. […] libri veri, con dentro i valori e i sogni di quel tempo, qualcosa di molto meno approssimativo di quel che ti riporta una canzone, o un vecchio film visto nelle rassegne estive all'aperto. Li leggevo nel tempo in cui cercavo come un matto una via di fuga, ma non la volevo innocua: la volevo cosmica e irritante», Rastello 2006, 10. Nell'intervista rilasciata a Cortellessa, Rastello dichiara di avere usato la fantascienza «come le briciole di Pollicino per inseguire una memoria liberata dalla retorica della "Memoria"; di qui anche la sovrapposizione di tempi storici o la creazione di personaggi immaginari inseriti in una scansione di date ossessivamente reali e storiche», Cortellessa 2014, 590.

[26] Sangiovanni 2006, 259.

volge a un'interlocutrice in cassa integrazione per «tenere viva la rabbia» e «diventare lucidi insieme»[27]:

> Viene, la mattina del 15 febbraio. Con un servizio d'ordine di operai veri, nervosi, giganteschi. C'è calca, elettricità, emozioni, gente che piange mentre quello parla della sua democrazia da fatica, atterrato là in mezzo con la sua enorme astronave, e il mito operaio, il mito di tutti, che ti cala sul collo e ti spezza le vertebre. […] Lama dice che bisogna salvare le università come gli operai del '43 salvarono le fabbriche, ehi mi stai dando del nazista, […] gli indiani metropolitani con la biacca sulle guance e scuri di gommapiuma cantano come un mantra, le voci salgono, "Lama non Lama non Lama più nessuno", "tornatene in Tibet", poi "Più lavoro meno salario", "È ora è ora le briglie a chi lavora"[28].

La rappresentazione espressionista della "controcarica" dei giovani occupanti che cacciano dall'Ateneo romano il *leader* sindacale allora più carismatico è stilisticamente debitrice del Volponi delle *Mosche*; infatti l'onda d'urto studentesca si rivolge "sacrilega" contro i nuovi avversari, i "padri" operai del servizio d'ordine:

> Dura un momento soltanto, poi è un'onda immensa e sacrilega, l'onda dei figli che travolgono i padri, la controcarica fulminea, spietata, che travolge i duri i pazienti gli oppressi abituati a vincere in piazza, colpisce spezza divora, e il camion di Lama preso da centinaia di mani, ondeggia, è rovesciato, ora è sommerso. Il capo del sindacato, l'uomo con la pipa, quello che ha fatto paura alla Fiat, scappa protetto dagli ombrelli dei suoi funzionari, attraverso le reti sradicate, in mezzo alle foglie marce di pioggia[29].

La lunga citazione permette di rilevare come il testo di Rastello abbia una decisa consonanza con la *vis* volponiana, soprattutto nell'uso ricorrente dell'enumerazione e nell'incedere incalzante della sintassi: è una scrittura «flessibile, morbida e tagliente insieme, capace di accompagnare il soggetto che racconta nei suoi acrobatici passaggi tra privato e pubblico»[30], ha scritto Revelli. Di mezzo c'è, tuttavia, una mutazione che segna la crisi irreversibile della combattività operaia.

---

[27] Rastello 2006, 9: «OGGETTO: BASTARDI Già. Un dirigente ti avrà detto che gli dispiace. Che deve fare scelte dolorose. Un virtuoso della particella impersonale, dispiaciuto per il tuo futuro, persino affettuoso. Ma tu sei preziosa, e la tua professionalità così alta. Vedrai. E intanto ha salvato la segretaria part time, che pensa di scoparsi prima-poi, la moglie che lavora per hobby e l'amica della moglie, mentre per te c'è un nuovo orizzonte: mobilità, sportello 1 del 2° piano del Centro per l'Impiego, sempre code di un'ottantina di persone, e si vede che tanti fanno fatica a non piangere […]. Facciamo un patto: teniamo viva la rabbia, almeno fino a quando non ci vediamo, facciamo in modo d'incontrarci al colmo dell'incazzatura e aspettiamo di diventare lucidi insieme».

[28] Rastello 2006, 87-88. La fonte cui attinge Rastello per narrare l'episodio sembra essere la testimonianza riportata in Balestrini-Moroni 2005, 536-541.

[29] Rastello 2006, 88.

[30] M. Revelli, *Un romanzo tellurico tra perdita e salvezza*, in Cortellessa 2014, 593.

Non a caso Rastello include, attraverso il personaggio Johnny, le ripercussioni in fabbrica del caso Moro e del terrorismo[31]; nel '79, l'offensiva terroristica contro rappresentanti sindacali come Guido Rossa, o dirigenti come l'ingegnere della FIAT Carlo Ghileno, contribuisce a delineare un nuovo scenario, funzionale alla ristrutturazione delle grandi industrie e alla normalizzazione dei rapporti di lavoro:

> Johnny […] scrisse un volantino estremamente intelligente sulle politiche industriali del tardo capitalismo italiano. Poi, perché il volantino avesse un suo pubblico, uccise un ingegnere della Fiat. Fu come un segnale […]. Il 9 settembre del 1979 partirono sessantun lettere di licenziamento per militanti sindacali e avanguardie politiche. La campagna fu chiamata "normalizzazione produttiva" […]. Il sindacato accettava un fatto senza precedenti almeno dal 1969, l'anno della resurrezione operaia […]. Era la prova generale di quello che sarebbe successo esattamente un anno dopo, autunno 1980[32].

3. La crisi dell'etica del lavoro e dei saperi "fabrili"

Con la progressiva toyotizzazione degli impianti, nel corso del decennio successivo il mondo industriale si ridimensiona e si ristruttura; alle fabbriche si sostituiscono i distretti della diffusa microimprenditorialità, vengono esternalizzati molti servizi: in un tale contesto, la perdita di riconoscibilità sociale degli operai è inevitabile[33]. Inoltre, a questa radicale trasformazione si accompagna il fenomeno delle "dismissioni" e delle delocalizzazioni anche di impianti imponenti e ancora all'avanguardia[34], come quelli dell'Ilva di Bagnoli.

La dismissione di Rea intreccia le vicende personali di Vincenzo Buonocore, l'io narrante, alla storia dello smantellamento dell'acciaieria napoletana. Quasi paradossalmente è proprio il momento della dismissione a costituire per l'operaio specializzato una sorta di coronamento professionale: Vincenzo rappresenta l'ossimoro dell'Italia postindustriale, dal momento che l'esperienza acquisita in anni e anni di mestiere viene messa a disposizione dello smantellamento delle colate continue destinate all'Estremo Oriente: «L'esecuzione febbrile, intelligente, puntigliosa del lavoro di smontaggio è il canto del cigno

---

[31] È ancora Rastello a fissare questo momento in un frammento del suo romanzo: «Attivo di sezione, dai marxisti-leninisti. Non si parla della Cina, convocazione straordinaria, ancora Moro […]. I nostri due operai sono freddini sulla nuova linea, dicono che ai reparti nessuno si straccia le vesti per Moro: alle 11 il sindacato ha chiamato allo sciopero, e la gente alle linee se ne fregava», Rastello 2006, 219. Questo diffuso atteggiamento è attestato anche nella ricostruzione storica di Sangiovanni, che scrive: «il rapimento del presidente della Democrazia cristiana avrebbe rivelato tutte le crepe che attraversavano l'immagine monolitica della classe operaia. […] davanti ai cancelli di Mirafiori […] si alternano voci ciniche e talora crudeli, sentimenti di individualismo e disillusione, disorientamento, paura», Sangiovanni 2006, 268-269.

[32] Rastello 2006, 239.

[33] Cf. Bigatti 2013, 40.

[34] Cf. Panella 2010.

di un sapere tecnico-scientifico, oramai inutile, desueto, disarticolato. È "il lavoro ben fatto" rivolto paradossalmente contro se stesso»[35].

Nel testo di Rea opera il modello dell'*homo faber* in cui Levi ha sempre fermamente creduto; l'amor proprio per un'attività che richiede al contempo capacità progettuale, abilità manuale, pazienza accomuna i protagonisti de *La chiave a stella* e de *La dismissione:* nel primo caso, tuttavia, le abilità operative e "fabrili" servono a costruire, mentre nel secondo a smontare. Faussone sente dentro di sé la fierezza per l'ardua costruzione di un enorme *derrick* in mezzo al mare:

> respiravamo come in punta di piedi. E a un certo punto si è visto il derrick che cominciava a pendere, come un bastimento quando sta per andare a fondo: anche di lontano si vedevano i vortici che facevano i piedi affondando nell'acqua, e le onde arrivavano fino a noi e scuotevano il rimorchiatore, ma rumori non se ne sentivano. Pendeva sempre di più, la piattaforma di sopra si sollevava, finché facendo una gran schiuma si è messo in piedi, è disceso ancora un poco e si è fermato netto, come un'isola, era un'isola che l'avevamo fatta noi; e io non so gli altri, magari non pensavano a niente, ma io ho pensato al Padreterno quando ha fatto il mondo, dato che sia stato proprio lui[36].

La stessa dignità commossa, per quanto appartata, si ritrova nel racconto con cui Vincenzo rievoca la nottata passata a liberare con ostinazione e metodo un bullone senza l'ausilio della fiamma ossidrica, che avrebbe potuto rovinare la meccanica dell'impianto:

> Sotto la luce non proprio accecante del capannone, anzi piuttosto gialla e velata, brillava come fosse stato di cristallo, anche per via del liquido minerale di cui lo avevo irrorato. Era un oggetto ancora abbastanza informe, d'accordo, ma stava nascendo dalle mie mani e io ebbi il torto di considerarlo non privo di una sua tenera bellezza[37].

Oltre al racconto del tecnico «affetto da una rarissima forma di luddismo sublimato»[38] e legalizzato, *La dismissione* comprende altri personaggi, tra cui Martinez, emblema dell'operaio-artigiano, e Chung Fu, responsabile della delegazione cinese che concretizza agli occhi di tutti le astrazioni della globalizzazione.

Nel testo si avverte inoltre la presenza della voce corale delle "dinastie operaie" che, nei decenni, hanno dato all'Ilva generazioni di lavoratori; il racconto dell'esplosione della torre piezometrica a opera della dinamite, con cui la storia dell'acciaieria si chiude definitivamente, rappresenta non solo la scomparsa materiale della fabbrica, ma soprattutto la celebrazione simbolica del morente orgoglio operaio:

---

[35] Zinato 2008, 130 (ora in Zinato 2015, 55-78).

[36] Levi 2012, 74.

[37] Rea 2014, 293.

[38] Fracassa 2010, 85.

> La torre vacilla per un attimo come un ubriaco. […] un tonfo sordo che è soltanto il prolungamento del boato prodotto dalla dinamite.
>
> Fu più o meno a questo punto che sulla folla, dabbasso, cominciarono a piovere le note (quasi rabbiose, quasi dolenti, quasi disperate) dell'Internazionale cantate da un solitario misterioso sassofono. Molte teste si alzarono: […] ci fu chi salutò con il pugno chiuso; molti piangevano; qualcuno addirittura singhiozzava[39].

La memoria e il rimpianto per una classe sociale al tramonto è la cifra emotiva e discorsiva de *La dismissione.* Esemplare il ricordo di uno degli operai dell'Ilva assurto a mito, soprannominato "l'Inglese". Si deve a lui una storica vertenza sindacale grazie alla quale, a seguito della morte bianca di un collega, si pretese dall'azienda che quella colata di ghisa in cui il compagno era tragicamente precipitato venisse seppellita in quanto il cadavere le aveva «conferito un'anima»[40]. Il passaggio centrale dell'episodio è il seguente:

> L'Inglese era arrivato in fabbrica all'incirca una decina d'anni prima di me […]. Era un uomo che suscitava fiducia, stima. […] Era di turno in acciaieria quando accadde una di quelle disgrazie che poi non si finisce più di raccontare: per tutta la vita. Un uomo cadde in una siviera colma di ghisa incandescente, densa come una marmellata color rosso rubino, che lo inghiottì rapida e silenziosa: appena uno sfrigolio, un po' di fumo, un lieve gorgo. Non fu il solo ad assistere disperato alla scena. Tutti impietriti. L'Inglese allora si tolse la giacca e la fece volare verso il centro della siviera, come per coprire un immaginario cadavere, come per dirgli: sono con te, siamo tutti con te.
>
> Ne nacque una sinistra vertenza sindacale […]. Vinse lui. La ghisa fu sotterrata e il padre di Marcella assurse al ruolo di angelo della carità e della giustizia[41].

Per concludere, e per rispondere alle tre ipotesi poste in apertura di questo intervento, non sembra azzardato affermare che proprio nel commiato dell'Inglese sta il senso profondo del ritorno della classe operaia nella narrativa più recente: sia in Rastello che in Rea, un intero mondo di solidarietà e di socialità viene avvertito come inesorabilmente perduto entro «un'attualità fatta di lavoro flessibile e disillusione»[42]. In questo senso, i due romanzi possono rientrare nel più generale "ritorno della realtà" sia per il profilarsi, discreto in Rastello, dirompente in Rea, del precariato e della disoccupazione, sia per la traduzione narrativa di materiali più vicini ai generi del giornalismo e del saggismo storico-sociologico.

Inoltre *La dismissione* e *Piove all'insù* sono legati a «un'epica del sottolavoro»[43] che coinvolge ormai indistintamente tute blu e *Knowledge workers*, e che dà forse proprio nella prima metà degli anni Zero le sue prove migliori, salvo

---

[39] Rea 2014, 332.
[40] Rea 2014, 339.
[41] Rea 2014, 338-339.
[42] Di Gesù 2009, 19.
[43] Nove 2004 e Policastro 2004.

costituire poi un filone narrativo alquanto abusato dal punto di vista editoriale e dal sapore "arcadico" [44].

Infine va rilevato come il legame con i modelli di Volponi e di Levi sia ancora operante, seppur non esibito: in Rastello come in Volponi «è come se tutte le tensioni sociali degli anni Settanta si affastellassero in sincronia nello spazio di poche pagine»[45] – e, d'altra parte, ciò che afferma Levi ne *L'altrui mestiere* rispetto alla sua ex professione di chimico è vero anche per Vincenzo Buonocore:

> Il rapporto che lega un uomo alla sua professione è simile a quello che lo lega al suo paese; è altrettanto complesso, spesso ambivalente, ed in generale viene compreso appieno solo quando si spezza: con l'esilio o l'emigrazione nel caso del paese d'origine, con il pensionamento nel caso del mestiere[46].

Per gli operai dell'Ilva, figura dei tanti operai dismessi dell'Italia postindustriale, la rottura di questo rapporto è stata traumatica: la letteratura degli anni più recenti è tornata a farsene carico e a renderla dicibile.

BIBLIOGRAFIA

Alberti Schatz 2004: E. Alberti Schatz, *Fabbrica: uno sguardo difficile*, in *Storia d'Italia. Annali 20. L'immagine fotografica 1945-2000*, Einaudi, Torino, pp. 477-494.

Balestrini-Moroni 2005: N. Balestrini, P. Moroni, *L'orda d'oro (1968-1977). La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica e esistenziale*, Feltrinelli, Milano.

Bigatti 2013: G. Bigatti, *Paesaggi industriali e trasformazioni sociali*, in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti, G. Lupo, Laterza, Roma-Bari, pp. 21-44.

Casadei 2007: A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna.

Chirumbolo 2013: P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino, Soveria-Mannelli (CZ).

Cortellessa 2014: *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999 – 2014)*, a cura di A. Cortellessa, L'Orma, Roma.

Di Gesù 2009: M. Di Gesù, *I paralleli. Narratori contemporanei e classici italiani a confronto*, Edizionidipassaggio, Palermo.

Fracassa 2010: U. Fracassa, *In luogo della fabbrica. Similitudini e paragoni dal* Memoriale *alla* Dismissione, in *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, a cura di S. Contarini, «Narrativa» nuova serie, 31/32, pp. 75-87.

---

[44] Cf. Raffaelli 2014, 152 e Panella 2013, 425-430. Infine Chirumbolo, nelle conclusioni al suo saggio, riporta le parole di Cortellessa che ha rilevato l'*habitus* all'autocommiserazione nella cosiddetta "letteratura del precariato" dopo il 2006; le citiamo di seguito: «il tema del precariato si è fatto molto presente nella nostra narrativa e da ultimo anche nel nostro cinema […]. Personalmente ho l'impressione che col tempo questo repertorio abbia finito per innescare un circuito autoconsolatorio […]. La letteratura del precariato, insomma, è divenuta l'Arcadia del nostro tempo», Chirumbolo 2013, 108.

[45] Zinato 2001, 86.

[46] Levi 2006, 12.

Ghidinelli 2009: S. Ghidinelli, *Storie di precariato*, in *Tirature 2008. L'immaginario a fumetti*, a cura di V. Spinazzola, Mondadori, Milano, 107-112

Gorz 1992: A. Gorz, *Metamorfosi del lavoro,* Bollati Boringhieri, Torino.

Ignazi 2014: P. Ignazi, *Vent'anni dopo. La parabola del berlusconismo*, Il Mulino, Bologna.

La Porta 2001: F. La Porta, *Albeggia una letteratura postindustriale*, in *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, a cura di V. Spinazzola, Mondadori, Milano, pp. 97 – 105.

Levi 2012: P. Levi, *La chiave a stella*, Einaudi, Torino.

Levi 2006: P. Levi, *Ex chimico*, in *L'altrui mestiere*, Einaudi, Torino, pp. 12-14.

Luperini 2012: R. Luperini, *Il nuovo La scrittura e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea secondo i nuovi programmi*, vol. 6, *Modernità e contemporaneità (dal 1925 ai nostri giorni)*, Palumbo, Palermo, 559.

Matt 2014: L. Matt, *Forme della narrativa italiana di oggi*, Aracne, Roma.

Meneghelli 2010: D. Meneghelli, *Gli operai hanno ancora pochi anni di tempo? Morte e vitalità della fabbrica*, in *Letteratura e azienda,* cit., pp. 61-74.

Panella 2010: C. Panella, *Crisi globale e nuovi realismi: dismissioni e spaesamenti nell'Italia degli anni 2000*, ivi, pp. 241 -251.

Panella 2013: C. Panella, *Raccontare il lavoro. Fiction, reportage, e altre forme ibride a confronto nella letteratura italiana dell'ultimo decennio*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Aracne, Roma, pp. 409-434.

Pennacchi 2011: A. Pennacchi, *Mammut*, Mondadori, Milano.

Raffaelli 2014: M. Raffaelli, *I fascisti di sinistra*, Aragno Editore, Torino.

Rastello 2006: L. Rastello, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Torino.

Rea 2014: E. Rea, *La dismissione*, Feltrinelli, Milano.

Sangiovanni 2006: A. Sangiovanni *Tute blu. La parabola operaia nell'Italia repubblicana*, Donzelli, Roma.

Turchetta 2012: G. Turchetta, *Siamo tutti precari*, in *Tirature 2011. L'Italia del dopo benessere*, a cura di V. Spinazzola, Mondadori, Milano, pp. 23-31.

Volponi 2003: P. Volponi, *Romanzi e prose,* a cura di E. Zinato, vol. III, Einaudi, Torino.

Zinato 2001: E. Zinato, *Volponi*, Palumbo, Palermo.

Zinato 2008: E. Zinato, *Il lavoro non è (solo) un tema letterario: la letteratura come antropologia economica*, «Moderna», X, 1, pp. 115-131.

Zinato 2015: E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata.

SITOGRAFIA

Nove 2004: A. Nove, *Pausa caffè*, http://www.nazioneindiana.com/2004/05/08/pausa-caffe (ultima consultazione il 29 ottobre 2015).

Policastro 2004: G. Policastro, *La recensione de L'Indice a* Pausa caffè, in http://www.ibs.it/code/9788851800307/falco-giorgio/pausa-caffe.html (ultima consultazione il 29 ottobre 2015).

SUMMARY – The paper analyzes the representation of the working class in some Italian novels from the Sixties until today, focusing on authors such as Balestrini, Levi, Volponi, Pennacchi, Nelli, Rea and Rastello. Two are the aims of the paper. Firstly, to describe how during this frame of time the working class has lost its identity and even its existence. Secondly, to interpret the return, in the Italian literature of the last two decades, of a renewed interest for the topic of work, including the question of the working class.

Università degli Studi di Padova
morena.marsilio@phd.unipd.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 53-66
ISBN 9788894269710

Tiziano Toracca

FLESSIBILITÀ E PRECARIETÀ NELLA LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA: *PERSONAGGI PRECARI* DI VANNI SANTONI

T. T.*: Cosa pensi della mole di narrazioni sul tema del lavoro prodotte dalla metà degli anni Novanta a oggi? Si tratta di una discontinuità degna di rilievo o il lavoro è sempre stato al centro del romanzo moderno fin dalla sua nascita?*

V. S.*: Credo che sia il frutto naturale della cesura che c'è stata tra due idee di lavoro. Le cose sono cambiate e quindi in molti hanno inevitabilmente registrato tale cambiamento.*

1. Introduzione

In questo intervento parlerò del tema del lavoro nella letteratura italiana contemporanea e di un testo in particolare, molto sperimentale, dal titolo eloquente: *Personaggi precari*. Si tratta di un progetto letterario che Vanni Santoni ha cominciato nel 2004 attraverso un blog[1] e che ha avuto in seguito «diverse incarnazioni»[2]. Come testimonia la recente pubblicazione di altri personaggi precari[3] – e come dirò in seguito riflettendo sull'indole dei singoli personaggi rappresentati – l'opera di Santoni appare immediatamente caratterizzata da un'incompiutezza fisiologica e da una linea di ricerca potenzialmente infinita. Vanni Santoni (Montevarchi, 1978) è autore di romanzi e di racconti, ed è attivo su vari blog, riviste e quotidiani. Insieme a Gregorio Magini, è l'ideatore di un originale progetto letterario denominato *SIC* (*Scrittura industriale collettiva*), una sorta di grande cantiere editoriale per mezzo del quale è stato elaborato un romanzo storico – *In territorio nemico*[4] – che vanta il record mondiale di coautori: centoquindici. L'ultima opera di Santoni – *Muro di casse*[5]: un libro ge-

[1] https://sarmizegetusa.wordpress.com/

[2] Santoni 2013, 7 (le citazioni seguenti sono tratte da questa edizione). Premiato come miglior testo venuto dal web, *Personaggi precari* è stato pubblicato per la prima volta dalla casa editrice RGB nel 2007. Una loro selezione è stata pubblicata on line, su GAMMM, nel 2008. Alcuni personaggi di Santoni 2013 sono apparsi su «Finzioni» (in anteprima), «Affari Italiani» (in anteprima), «Satisfiction», «Nazione Indiana», sull'inserto toscano del «Corriere della sera» e su «Minima e Moralia».

[3] Nuovi personaggi precari sono apparsi nel 2015 sul numero 64 del semestrale «Nuova Prosa», numero dal titolo: *Idee della prosa*, a cura di Gilda Policastro; e nel 2016 sul numero 19 dell'«Ulisse», con il titolo *(altri) Personaggi precari* (testo ripubblicato poi su «Le parole e le cose»).

[4] SIC 2013.

[5] Santoni 2015.

nerazionale dedicato alla cultura dei *rave* – ha inaugurato *Solaris*, la sperimentale collana di Laterza a metà tra narrativa e saggistica.

2. Letteratura e lavoro

Dalla metà degli anni Novanta, e via via in maniera sempre maggiore, la letteratura italiana si è interessata in modo speciale al tema del lavoro: ne è prova la quantità di romanzi, racconti, antologie e documenti pubblicati negli ultimi vent'anni da decine di scrittori di diversa generazione. Basta digitare qualche parola in rete per rendersi conto della centralità e dell'urgenza assunte da questo tema nel dibattito politico e culturale europeo. Se si guarda alla critica letteraria italiana, nell'ultimo decennio sono apparsi su questo argomento numerosi studi e ricerche di rilievo[6] (non si può dire la stessa cosa per il cinema: ai numerosi film – alcuni dei quali tratti proprio dalla letteratura –, alle rassegne e agli svariati festival dedicati al tema del lavoro non ha fatto seguito un dibattito critico sistematico e adeguato)[7].

La rappresentazione del lavoro ruota in particolare attorno a due grandi fulcri tematici: il «nuovo operaismo»[8] da un lato – è la definizione di Valentina Fulginiti – e il precariato, la flessibilità o la fine del lavoro dall'altro lato. Il declino della classe operaia – classe *Mammut*, per dirla con Antonio Pennacchi – e la diffusione di impieghi saltuari, elastici, a termine, hanno caratterizzato in maniera complementare la rappresentazione del lavoro nella «letteratura postindustriale»[9]. Siamo di fronte a trasformazioni avvenute anzitutto nella realtà: da questo punto di vista le riflessioni, tra gli altri, di Ulrich Beck, Zygmunt Bauman, Pierre Bourdieu, André Gorz, Jeremy Rifkin, Richard Sennet – e in Italia, soprattutto, Luciano Gallino, Aris Accornero e Serena Zoli – invitano a considerare quelle trasformazioni come il segno di un passaggio eccezionale nella cultura e nella storia occidentali.

Se è vero che la letteratura italiana ha affrontato il tema del lavoro anche in passato – il pensiero va all'inchiesta promossa sul «Menabò» da Vittorini nei primi anni Sessanta e all'esperienza straordinaria degli intellettuali impiegati alla Olivetti[10] –, è però altrettanto vero che la mole di narrazioni contempora-

---

[6] In particolare, negli ultimi anni sono usciti: Voza 2008; «Bollettino '900» 2009; Chirumbolo 2010; Fieni 2010; Contarini 2010; Bigatti-Lupo 2013; Bouchard-Ferme 2014; Contarini-Jansen-Ricciardi 2015; Contarini-Marsi 2015. Cf. anche Toracca-Condello 2016.

[7] Cf. Veronesi 2004; Alpini 2007; Chirumbolo 2012.

[8] Fulginiti 2011 (disponibile on line). Tra i libri che ho letto, gli esempi maggiori di questo tipo di narrativa sono a mio avviso: *Mammut* (1994) di Antonio Pennacchi, *La dismissione* (2002) di Ermanno Rea, *Acciaio* (2010) di Silvia Avallone e *Nicola Rubino è entrato in fabbrica* (2004) di Francesco Dezio. Per un'attenta analisi di questa nuova classe operaia rimando al saggio di Morena Marsilio pubblicato in questa sede (pp 39-49)

[9] La Porta 2000, 97.

[10] Nella letteratura italiana il tema del lavoro assume un certo rilievo alla fine del XIX secolo, concentrandosi in particolare: 1. sul lavoro dei campi e più in generale sullo sfruttamento del lavoro in società feudali, rurali o arcaiche (è quello che avviene nell'opera di Verga e nelle

nee incentrate sul lavoro e in particolare sul precariato – «la nuova, potente letteratura del lavoro»[11] – rappresenta un fenomeno nuovo e a suo modo eccezionale, una vera e propria nuova corrente della narrativa italiana contemporanea. Farò in proposito tre considerazioni.

In primo luogo, anche soltanto intuitivamente, il fatto che la letteratura italiana abbia rappresentato il lavoro in concomitanza con le principali riforme giuridiche su questa materia (e dunque in concomitanza con dei momenti di grande conflittualità sociale) non può essere sottovalutato[12]. La letteratura contemporanea sul lavoro si spiega anzitutto in ragione delle riforme che sono state fatte un po' dappertutto in Europa negli ultimi venticinque anni (in Italia a partire dal pacchetto Treu del 1996), e più in generale con le trasformazioni indotte dalla globalizzazione del mercato del lavoro (lo ha spiegato bene Luciano Gallino)[13]. Al di là delle nuove, molteplici tipologie contrattuali e della

---

opere che trattano esperienze di marginalità e di esclusione, come accade ad esempio nel *Ventre di Napoli* di Matilde Serao [1884] o nel *Ventre di Milano* [1888] dei vari Cletto Arrighi, Francesco Giarelli, Ferdinando Fontana *et alii*) e 2. sulla figura dell'impiegato (in linea con certa narrativa francese, russa e americana del XIX secolo: Balzac, Gogol' e Melville soprattutto), figura protagonista, oltre che in alcune opere di Matilde Serao, Emilio De Marchi e Delio Tessa, anche in opere di autori del modernismo italiano ed europeo (Tozzi, Pirandello, Svevo, Kafka, Joyce). Fatte salve alcune opere degli anni Trenta – *Tre operai* di Carlo Bernari [1934], *Il capofabbrica* di Romano Bilenchi [1935], *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro [1930] e *Fontamara* di Ignazio Silone [1930], quest'ultime due con protagonisti pastori e contadini – e fatte salve alcune opere legate al filone neorealista degli anni Cinquanta – *Le terre del sacramento* di Francesco Jovine [1950] o *Metello* di Vasco Pratolini [1954] ad esempio –, il tema del lavoro diventa centrale nella letteratura italiana degli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, grazie all'opera e alle riflessioni di numerosi autori e intellettuali (in particolare: Nanni Balestrini, Luciano Bianciardi, Luigi Davì, Tommaso Di Ciaula, Franco Fortini, Giovanni Giudici, Primo Levi, Lucio Mastronardi, Ottiero Ottieri, Goffredo Parise, Vittorio Sereni, Leonardo Sinisgalli, Giovanni Testori, Paolo Volponi), molti dei quali, come è noto, erano impiegati alla Olivetti. Il saggio di Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, pubblicato nel 1961 sul «Menabò» (numero 4), può essere considerato la cifra simbolica della speciale attenzione riservata al tema del lavoro in quel periodo. In sostanza, a mio avviso, esistono tre grandi stagioni della letteratura italiana sul lavoro: la prima, a fine Ottocento inizio Novecento (in concomitanza con la prima rivoluzione industriale italiana); la seconda tra i Sessanta e i Settanta (in concomitanza con la seconda rivoluzione industriale italiana); la terza dalla metà dei Novanta a oggi (in concomitanza con la globalizzazione del mercato e i nuovi assetti produttivi).

[11] Nove 2006, 58.

[12] Questo intreccio tra le riforme del lavoro e la rappresentazione letteraria del lavoro caratterizza a mio avviso tutta la storia della letteratura italiana (tutte e tre le tappe indicate nella nota 9) a partire dalla nascita del lavoro in senso moderno. Credo infatti che sia giusto pensare al lavoro non (o non soltanto) come a una categoria antropologica, ma come a «un'invenzione della modernità», Gorz 1992, 21. Da questo punto di vista, il lavoro in quanto problema – in quanto diritto e dovere – sorge con la rivoluzione industriale. Terrei insomma ben distinte la concezione e la rappresentazione del lavoro nel mondo antico, medioevale, rinascimentale e più in generale precedente la rivoluzione industriale dalla sua concezione e rappresentazione moderna. Per alcuni riferimenti bibliografici su questo punto rimando a Toracca-Condello 2016.

[13] Cf. Gallino 2000 e 2007.

loro atipicità, è insomma la politica occidentale ad aver intrapreso la strada della flessibilità e della esternalizzazione del lavoro.

In secondo luogo, come è stato recentemente chiarito da Raffaele Donnarumma nel suo *Ipermodernità*, come ha ribadito più volte uno dei maggiori scrittori interessati al problema del lavoro, e cioè Angelo Ferracuti (e insieme a lui molti altri), e come aveva già in qualche modo evidenziato l'inchiesta pubblicata nel 2008 da «Allegoria», mi sembra opportuno ripetere che l'interesse della letteratura italiana contemporanea per il mondo del lavoro rientra in una più generale tendenza al recupero di una funzione testamentaria, documentaria e di denuncia della letteratura. In molti testi sul lavoro, la serietà del quotidiano torna infatti a occupare il centro della rappresentazione e lo scrittore assume su di sé la responsabilità del racconto[14]. Opacità degli stili e imperi dei segni vengono (non sempre e in modi ogni volta diversi) sottomessi al "peso" della vita che accade. È in questa prospettiva, a mio avviso, che ha senso parlare della natura ibrida, multiforme e meticciata di molte di queste scritture: al di là della gabbia tematica, la letteratura sul lavoro ha a che fare con tendenze reattive nei confronti della cultura postmoderna (egemone per circa un quindicennio). Cercare di definire il "realismo" di questi testi – su questo l'operazione di Wu Ming è assolutamente legittima – è un obiettivo sensato. In particolare, quella di «realismo liquido»[15] mi sembra una definizione buona, perché capace di mettere a fuoco il problema: l'aggettivo marca infatti il bisogno di aggirare il rischio che ogni retorica realista incontra nell'era dei *reality*, dei mezzi di comunicazione di massa e dell'immaginazione intermediale[16]: il rischio della finzionalizzazione totale. Per farlo – per non sentirsi catapultati sempre e comunque su un *set* cinematografico – occorre calibrare la retorica del realismo sulla base delle storie di volta in volta narrate. Ciò che molte di queste scritture sembrano reclamare è allora anzitutto una "emancipazione dall'invenzione". Infatti, per quanto ogni opera letteraria sia sempre una forma artigianale – una costruzione – non tutte le opere letterarie sono delle finzioni, nel senso di invenzioni[17]. Da questo punto di vista, credo che il giudizio estetico intorno a molti testi incentrati sul tema del lavoro dovrebbe anzitutto tener conto della loro resistenza alla *fiction* e del loro inve-

[14] Cf. Donnarumma 2014, in particolare i capitoli quarto e quinto; Gambacorta 2011; Donnarumma-Policastro 2008.

[15] Magini-Santoni 2008. Magini e Santoni si rifanno alla categoria introdotta (già nel 2008) da Wu Ming – *Unidentified Narrarive Objects* – per definire il realismo in epoca postmoderna (Wu Ming 2009, 12). In modo tutto sommato simile Donnarumma: «antropologia della 'vita liquida', baumaniana», Donnarumma 2010, 50.

[16] Cf. Montani 2010.

[17] Cf. Toracca 2014.

stimento sui fatti, sull'accaduto, su una nozione brutale e però anche pubblica e condivisa di realtà[18].

In terzo luogo, mi sembra importante provare a rispondere a un interrogativo che affiora spesso quando si discute di questo tipo di letteratura: qual è il contributo che essa dà alla rappresentazione del lavoro? A prescindere dal suo valore documentale, credo che la letteratura sul lavoro – in particolare quella dedicata al precariato – affronti prima di tutto il problema della *Bildung* nell'era contemporanea, mettendo a fuoco una questione rilevantissima: l'importanza del legame tra integrazione sociale e sviluppo individuale[19]. Il lavoro moderno, da questo punto di vista, è perfettamente ambiguo: è o dovrebbe essere un mezzo per emanciparsi e allo stesso tempo è o dovrebbe essere un mezzo per integrarsi nella società. Nel lavoro moderno, emancipazione soggettiva e integrazione sociale dovrebbero idealmente convivere e costituire una formazione di compromesso soddisfacente.

Franco Moretti a proposito del *Bildungsroman*:

> Benché [...] il concetto di *Bildungsroman* sia divenuto nel tempo sempre più approssimativo, è comunque chiaro che con esso cerchiamo di indicare una delle più armoniose soluzioni mai offerte a un dilemma connaturato alla civiltà borghese moderna: il conflitto tra l'ideale dell'"autodeterminazione" e le esigenze, altrettanto imperiose, della "socializzazione"[20].

La struttura armoniosa del romanzo di formazione – «un *Bildungsroman* "drammatico" è una contraddizione in termini»[21] – assomiglia molto alla struttura costituzionale del lavoro moderno: entrambi fanno convergere autosviluppo e integrazione; in entrambe le strutture gli aspetti privati e pubblici dell'esistenza si tengono insieme. Aspirazione personale e determinazione esterna sono implicate l'una nell'altra: «*desidero* fare ciò che comunque avrei *dovuto* fare»[22].

Gli articoli 3, 4, 35, 36, 37, 38 e 46 della Costituzione italiana (oltre a quelli contenuti in altre leggi speciali) stabiliscono questo nesso tra il lavoro in quanto attività rivolta alla «formazione e alla elevazione professionale» dell'individuo lavoratore (art. 35 secondo comma) e il lavoro in quanto attività funzionale alle esigenze della socializzazione, in vista della «partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione politica, economica e sociale del Paese»

---

[18] Le narrazioni che rifiutano la *fiction* e che pretendono di essere vere riaprono la questione dei parametri del giudizio estetico. Nel giudicare queste opere, credo che si debba considerare la loro contiguità rispetto alla realtà rappresentata, la loro capacità di allargare lo "spazio pubblico" dei fatti (producendo dibattito e conflitto di interpretazioni).

[19] Cf. Toracca 2017.

[20] Moretti 1989a, 17.

[21] Moretti 1989a, 22.

[22] Moretti 1989a, 23.

(art. 3 secondo comma)[23]. Il secondo comma dell'art. 4 evidenzia e ribadisce questo nesso: «Ogni cittadino ha il dovere di svolgere, *secondo le proprie possibilità e la propria scelta*, un'attività o una funzione che *concorra al progresso materiale o spirituale della società*». Nel *Bildungsroman* l'orizzonte è analogo: «la formazione dell'individuo come individuo *in sé e per sé* coincide senza crepe con la sua integrazione sociale in qualità di semplice *parte di un tutto*»[24].

Questa analogia non può però nascondere una differenza decisiva: mentre la formazione dell'eroe può avvenire ("deve" avvenire) perché quello del *Bildungsroman* è un «*mondo precapitalistico*», preborghese e «fiabescamente serrato»[25] – un mondo che anche quando sopravvive in età capitalistica lo fa, scrive Moretti, parallelamente, occupando cioè l'«area della *vita quotidiana*»[26] –, la *Bildung* del lavoratore moderno, al contrario, avviene ("se" avviene) in un mondo capitalistico dominato dalla razionalità economica (e non dunque in un mondo familiare). In altre parole, mentre nel *Bildungsroman* il lavoro garantisce la *Bildung* perché esso è un'attività «indistinguibile da ciò che larga parte della cultura tedesca dell'epoca chiamava "arte"»[27], nella letteratura contemporanea sul lavoro, quest'ultimo non può garantire la *Bildung* perché deve fare i conti con un sistema fondato su altri principi (in particolare il principio di razionalità economica). La *Bildung* resta insomma un obiettivo e un principio da perseguire attraverso il lavoro; un obiettivo a cui il lavoro idealmente aspira ma che non è affatto garantito. Obiettivo ideale ma non garantito: è questa la dimensione della *Bildung* che troviamo nei romanzi sul lavoro. Infatti, se è vero, come sostiene Max Weber, che il principio di razionalità economica (il quale si afferma facendo *tabula rasa* di ogni altro tipo di razionalità) impedisce a chi esercita una professione di dare rilevanza alla propria personalità[28], è però altrettanto vero che la politica, il diritto e le lotte sociali e sindacali hanno nel tempo restituito al lavoro moderno il suo nesso ideale con la formazione della persona, contrastando il principio di razionalità economica[29]. La letteratura contemporanea sul lavoro mostra di considerare "essenziale" il

[23] Da questo punto di vista, si potrebbe leggere la storia del diritto del lavoro come un lungo ininterrotto tentativo (incompiuto) di equilibrare autosviluppo e integrazione sociale: di legittimare – nel senso più alto del termine – lo scambio tra lavoro e salario.

[24] Moretti 1989a, 18.

[25] Moretti 1989a, 30-31.

[26] In quest'area, il lavoro è una delle tante attività «proporzional*i* alle facoltà individuali», Kosik 1965, 85-86. Il riferimento è in Moretti 1989a, 37.

[27] Moretti 1989a, 34.

[28] Weber 2002 (cf. Mele 2007 e Zaretti 2003). «L'unico nesso che ancora li lega alle forze produttive, il lavoro, ha perduto in essi ogni parvenza di *manifestazione personale*», Marx 1967, 25, corsivo mio.

[29] Resta il fatto – lo ha chiarito Gallino (cf. Gallino 2000 e 2007) – che il principio di razionalità economica si esercita oggi in maniera altrettanto brutale fuori dai confini europei, tracciando una nuova e sotterranea geografia economica-politica del mondo.

legame tra l'integrazione sociale e l'autodeterminazione individuale, e da questo punto di vista il *Bildungsroman* è un modello esemplare.

La rottura di tale legame, inammissibile nel romanzo di formazione[30], viene ammessa nella nuova letteratura sul lavoro per essere subito criticata e disapprovata: viene "ammessa", ma "non accettata". «Il lavoro, nel *Meister*, è fondamentale. È strumento impareggiabile di coesione sociale» perché «appare finalizzato alla *formazione dell'individuo*. È, nella sua essenza, *pedagogia*»[31]. Nelle narrazioni contemporanee, al contrario, il lavoro è fondamentale perché non è più in grado (come dovrebbe) di formare gli individui. La sua importanza è paradossale: importante è infatti quello che il lavoro non è più in grado di fare. Da qui la denuncia, lo scontro, la rivendicazione propria di questo genere di letteratura. Ciò che nel *Bildungsroman* è fisiologico, ciò che nell'ontologia giuridica del lavoro moderno è un obiettivo e un principio da perseguire – il lavoro deve o dovrebbe tener conto della personalità degli individui in vista di una loro formazione – nella letteratura sul lavoro appare come una ferita aperta: come un principio violato e costantemente evocato. Precarietà o assenza di lavoro si traducono infatti, sulla pagina, in precarietà e insensatezza esistenziale: come a dire che il lavoro, quando è precario, non garantito o disumano, impedisce la *Bildung*, spezza il legame tra individuo e collettività e interrompe la trama della vita.

Curiosamente, lo sviluppo del romanzo di formazione contribuisce a chiarire meglio la situazione. Se la sua onda ascendente – che copre gli anni che vanno dal 1789 al 1848 e di cui sono esemplari il *Wilhelm Meister* di Goethe e *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen – mantiene stabile il legame tra l'ideale dell'autodeterminazione e le esigenze della socializzazione, la sua parabola discendente – che copre gli anni che vanno dal 1898 (quando esce *Gioventù* di Conrad) al 1914 (quando escono *Dedalus* di Joyce e *America* di Kafka), e che ha per esemplari molti altri capolavori di autori quali Thomas Mann, Robert Musil, Robert Walser – lo incrina. La spiegazione che Moretti offre di questo passaggio mi sembra interessante anche per interpretare la letteratura contemporanea sul lavoro. Secondo Moretti, è la spersonalizzazione dei rapporti sociali causata dalla diffusione di istituzioni sempre più impersonali, burocratiche e coercitive a impedire «la legittimazione *del* sistema sociale "dentro" la mente del singolo», a trasformare le occasioni in incidenti, l'esperienza del mondo in "trauma". «In antitesi all'esperienza, nel trauma il mondo esterno è troppo forte per il soggetto – troppo violento»[32]. In maniera analoga, i nuovi processi di socializzazione – la globalizzazione del mercato del lavoro e i suoi effetti sulla vita e sulla professione: precarietà, flessibilità, caduta dei diritti –

[30] Il lavoro che prescinde dalle facoltà individuali, quello che il goethiano Wilhelm Meister chiama "lavoro borghese", viene rifiutato perché ostacola la formazione dell'eroe, disperdendo la sua personalità.

[31] Moretti 1989a, 33.

[32] Moretti 1989b, 258, 262.

trasformano l'esperienza del mondo in trauma: la riluttanza a crescere, lo sradicamento – le sigle dello stravolgimento della *Bildung* dell'eroe nel tardo romanzo di formazione – si ritrovano anche nella letteratura sul precariato. Quest'ultima appare allora sempre più come la forma simbolica di un mondo in cui il lavoro è ancora considerato, da un lato, l'epicentro della *Bildung* – lo strumento moderno più importante per coniugare personalità individuale e integrazione sociale – e dall'altro lato, al contrario, un'attività alienante, sottomessa a una rinnovata, globale, «irrazionalità mercantile e finanziaria»[33].

3. Personaggi precari

Nella prospettiva sopradetta, *Personaggi precari* di Vanni Santoni è un caso interessante. L'autore ha infatti tentato di rappresentare il precariato come una condizione emotiva, esistenziale e diffusa, e non come un fatto che riguarda esclusivamente il lavoro.

> La precarietà è una condizione in cui siamo immersi in senso ampio: alcuni 'pp' sono *anche* precari in senso lavorativo, ma quello che importa è il fatto che si vive in un contesto liquido, se non addirittura gassoso, privo di punti di riferimento non solo lavorativi o giuslavoristici, ma anche ideologici, religiosi, ideali[34].

Santoni – lo hanno riconosciuto praticamente tutti i suoi recensori – ha il merito di aver cercato di esprimere la condizione precaria attraverso una forma sperimentale provocatoria[35], di aver trasferito «la precarietà nella poetica»[36], di aver fatto della precarietà «una forma, molto più che un contenuto»[37]. In un catalogo potenzialmente infinito di ritratti minimi e ipersuperficiali lasciati allo stato di abbozzo, di macchia e, se non fosse per il nome proprio dato a ciascun personaggio, di traccia neutra, l'autore cerca di esprimere uno stato psichico diffuso e perentorio. Uno stato psichico al contempo familiare – molti personaggi sembrano per lo meno conoscenti – e straniante: la loro familiarità

---

[33] Giglioli 2015, 9. Il libro di Giglioli viene esplicitamente citato da Santoni (nell'intervista inedita che mi ha rilasciato nel novembre 2015) per descrivere lo stato di cose nel presente.

[34] Santoni, intervista rilasciata dall'autore a chi scrive.

[35] «I personaggi offerti da *Personaggi precari* sono disposti ad apparire indifferentemente in commedie, racconti, cortometraggi e lungometraggi, giochi di ruolo, serial tv, atti teatrali tradizionali e sperimentali, cartoni animati, romanzi, fumetti, trasmissioni radio e telefilm. I personaggi offerti da *Personaggi precari* sono disposti ad accettare ruoli sia primari che marginali, a tempo determinato o indeterminato, e autorizzano il datore di lavoro a disporre delle proprie prestazioni in modo assolutamente arbitrario, arrivando anche a umiliarli o ucciderli se la vicenda dovesse richiederlo. I personaggi offerti da *Personaggi* precari sono pienamente consapevoli della propria condizione di soggetti flessibili, atipici, interinali, sostanzialmente precari, e perciò non opporranno alcuna obiezione di utilizzo pur di lavorare. Perché la ripresa passa attraverso la flessibilità, o no?», Santoni 2013, 7.

[36] Beretta 2013.

[37] Bruni, *Lo stereoscopio dei precari*, in Santoni 2013, 155.

è senza corpo, fulminea, di un'immediatezza luttuosa[38]. Non ci sono storie individuali e particolari, nessun romanzo, nessun racconto; al nome proprio di ciascun personaggio si succedono brevi o brevissime battute, imprecazioni, microscenette, pensieri banali e dettagli che stanno a sé. I personaggi precari non sono affatto molteplici, plurali o diversi e la varietà dei casi è solo apparente (molto lontana dal *Palio dei buffi* di Palazzeschi). Insieme al lavoro (sottotraccia implicita e allusa della condizione precaria), altri punti di riferimento "mancanti" bloccano i personaggi in una sorta di «"anticampo" semantico»[39] destinato a non progredire mai, immobile, asfissiante: non una *Bildung* mancata ma una *Bildung* assente.

Tra i modelli proposti da Raoul Bruni, l'autore della bella postfazione dell'edizione Voland del 2013, mi sembrano poco adatti *La vita intensa* di Bontempelli, *Centuria* di Manganelli, *Vite di uomini non illustri* di Pontiggia e *Centodelitti* di Scerbanenco, così come sfuocato mi sembra il modello proposto da Tiziano Scarpa, e cioè *Mi ricordo* di George Perec[40]; trovo utile, invece, il riferimento a *Tragedie in due battute* di Achille Campanile, non solo per la struttura del testo, ma anche, come dice Bruni, per il frequente tono ironico e sarcastico[41]. Nonostante la loro forma breve ed epigrammatica, le opere proposte mi sembrano poco adatte a far da modello perché non credo alla molteplicità e alla varietà dei personaggi inventati da Santoni (varietà per l'appunto solo apparente) né al loro profilo narrativo né al compito del lettore di immaginare oltre e dopo quei brevi cenni di presenza. Piuttosto che di micronarrazioni o di microromanzi, parlerei infatti di battute, di pulsazioni, apparizioni e così via: un catalogo dei vivi che ricorda le facce dei passeggeri di una metro[42].

---

[38] Claudio Giunta, in questa prospettiva, ha paragonato il libro di Santoni a *Cartoline dai morti* di Franco Arminio (cf. Giunta 2014).

[39] Lotman 1976, 284.

[40] Cf. Scarpa 2013. A tal riguardo, lo stesso Santoni afferma: «Ci sono effettivamente dei punti in comune. *Mi ricordo* di Perec sono ugualmente atomizzati, e come in *Personaggi precari* a volte l'ellisse, il non detto, il panorama che si apre nella mente del lettore in virtù di un'evocazione di per sé parziale o parzialissima, è sovente più importante di quel che viene scritto. Credo poi che se molte relazioni interpersonali hanno questa fragilità, questa parzialità, questa evanescenza deriva anche dal fatto che le relazioni si sono moltiplicate, diffuse, addirittura virtualizzate, perdendo dall'altro lato la normatività (dovuta ad esempio all'appartenenza a gruppi sociali determinati e molto più rigidi) che avevano un tempo», Santoni (intervista).

[41] Cf. Panella 2013. Sulla comicità di *Personaggi precari*, è interessante la recensione di Gilda Policastro apparsa su «Bookdetector» il 18 settembre 2014. «Bookdetector» e i suoi archivi sono stati rimossi dalla rete: la recensione di Policastro si può leggere nel blog di Santoni: https://sarmizegetusa.wordpress.com/ (16/6/2017).

[42] «Il primo a venire accostato a *Personaggi precari* fu *Centuria* di Giorgio Manganelli, in una recensione online, e subito corsi a comprarlo. Fu forse leggendolo che realizzai che un 'padre nobile' il mio progetto lo aveva: era il Calvino delle *Città invisibili*, un testo per me fondamentale (torna tanto in *Se fossi fuoco...* quanto nel mondo fantastico di *Terra ignota*) che in quel caso

Escluderei il regno della particolarità che è proprio del romanzo e l'interesse narrativo che è proprio del racconto. I personaggi precari funzionano – producono identificazione – perché sono assenti, perché evadono ed eludono la scena, più che abitarla. La precarietà, allora, è soprattutto la mancanza di una pur minima identità, l'impossibilità (e non la possibilità) di immaginare un tracciato esistenziale. Santoni ha verso i suoi personaggi un atteggiamento fraterno: non giudica nessuno, sapendo bene – e facendoci capire – che giudicare questi personaggi significa far finta che la precarietà sia un fenomeno circoscritto a qualche lavoratore del terziario. Al contrario – ed è questa la forza dell'esperimento – la precarietà è soprattutto una "disposizione d'animo" diffusa, a misura d'uomo.

La forma frammentaria, superficiale e tendenzialmente grottesca, ironica e cinica con cui Santoni schizza centinaia di ritratti non lascia intravedere sfere private, mondi possibili o addirittura avventure. Certo esisteranno: ma sono tutte cose scontate, "pesanti", fuori luogo, come è normale per esistenze-*spot*; come è normale in ogni incontro casuale, senza futuro. Al contrario, le classi evocate da questa folla di personaggi precari sono la desolazione, il nulla, la superficialità, il disimpegno, la noia. Anche quando i personaggi dialogano (lo fanno spesso) o quando sono immersi in un qualche cronotopo, i particolari sfumano, non contano, perché sono subito riassorbiti in un'accumulazione al ribasso, in una generale stereotipia. Il gioco (il caso), si sa, azzera i meriti, le responsabilità, il passato.

Personaggi precari è costruito in questo modo, per giustapposizione di brevi, brevissimi e spesso insignificanti dettagli subito schiacciati sotto il peso di un'unica grande somiglianza che impedisce lo sviluppo della potenziale varietà dei casi e che si traduce, generalmente, in una banalizzazione dell'esistenza. Non i personaggi precari allora, che di precario a ben vedere non hanno un gran che, ma la condizione precaria si dà e si intravede sotto forma di frammento, di banalità, di cinismo, di esibizione, di idiozia: in battute gergali, gesti sconnessi, che se ci fanno ridere mantengono però un'eco disperata[43].

---

mi aveva suggerito la possibilità della griglia analitica e del sistema di finestre come possibili formati narrativi», V. Santoni (intervista).

[43] «L'unica cosa che non mi piace di *Personaggi precari* è il titolo. Personaggi fa pensare a una storia di destini incrociati, o agli attori che recitano nella grande *comédie humaine* che è la vita; invece gli esseri umani messi sulla carta da Santoni (ecco, *Esseri umani* andava meglio) sono evanescenti come fantasmi, anzi sono i fantasmi che quotidianamente incrociamo per qualche minuto e che dimentichiamo subito di aver incrociato, e loro noi (il libro ha una bella frase di Pascal in esergo; ma ci sarebbe stato bene anche un verso di Sereni: «nulla nessuno in nessun luogo mai»). Quanto a precari, è una di quelle parole che, al di fuori del loro contesto di pertinenza, sono diventate tabù per la troppa usura, una parola che fa supporre un'intenzione politica che nel libro, per fortuna, non c'è», Giunta 2014.

Rossella
Come ti senti?
Novecentesca

Duilio
Mesi di gioco della bottiglia e mai, mai un bacio sulla bocca.

Sandra
Sì, preferisco scoparmi quel testone con la z3

Emanuela
La gente, i cazzi suoi, mai.

Federica
Ma quanto erano buoni i piedi delle Barbie...?

Ciro
Con un complesso raggiro verbale è riuscito a farsi mettere "decabrista" alla voce *occupazione* della nuova carta d'identità.

Piero
Eccolo, Piero, con la sua felpetta floscia e le basette e tutti che lo salutano – è amico di tutti, Piero, e la sua fidanzata allestita a Betty Page che da lontano dimostra vent'anni, e da vicino dodicimila. Saluta pure il cuoco e si assetta. Qui gli fanno sempre certi sconti, a Piero!

Antonello
sarà poi fija mia? È tanto bassotta...

Morag
L'Italia avrà tanti difetti ma almeno nelle discoteche per teenager lo spacciatore di pasticche non è un quarantottenne vestito da ragazzina che a fine serata si slingua a tradimento quelli più cotti.

Natalina
Prima di lanciarsi dalla finestra, si è fissata la parrucca con la colla.

L'aspetto più evidente della condizione precaria, aspetto che Santoni esaspera e che rende questo testo esemplare di una *Bildung* bloccata in partenza, è la fine della gerarchia tra gli eventi e tra i sentimenti, la loro omologazione al ribasso, il loro essere scontato e provinciale, la loro desacralizzazione, la perdita della coesione e della coerenza della vita, la fine della durata dell'esperienza e il prevalere dell'evenienza, dell'estemporaneo, del sensazionale: la frattura di quel legame tra gli individui e il proprio destino che solitamente era affidato, prima di tutto, al lavoro.

Santoni fa un'operazione simile a quella che potrebbe fare un fotografo allineando in serie tanti dettagli di altrettante facce sul presupposto che tutti i fotografati abbiano vissuto uno stesso episodio drammatico e che in quel dramma si trovi il senso complessivo dei vari dettagli altrimenti insensati.

L'idea che più si avvicina è questa gigantografia è quella del "relitto". I dettagli non contano di per sé se non in quanto cicatrici di un dramma comune. Ma così facendo, l'autore intercetta a mio avviso uno dei punti decisivi della trasformazione in atto nel mondo del lavoro occidentale, e cioè il legame tra la precarietà dell'esistenza (dettata, sullo sfondo, dalla crisi del lavoro) e la frantumazione psicofisica della persona e dei suoi riferimenti (istituzioni, valori, sentimenti, feticci etc.). I personaggi precari, nonostante il loro nome, non hanno nessuna identità: tutto è più o meno riconoscibile, ma "sfigurato".

T. T. I p.p. sono colti spesso in pose superficiali, in pensieri banali, in momenti marginali della vita quotidiana. Sono grigi o grigiastri, sono leggeri. Spesso si coglie una certa comicità o ilarità nelle loro fugaci apparizioni. Tutto questo mostra forse in maniera originale l'odierna forma di vita precaria e flessibile italiana. Però ti chiedo: perché questi personaggi sono, come tu stesso scrivi, così "disposti alla flessibilità"? La loro insofferenza si dà solo in qualche battuta sagace ad amici, al bar o in famiglia. Vuoi per l'autoironia, vuoi per la loro superficialità, quanto sono indifferenti alla loro precarietà i tuoi personaggi? Se paragonati alle masse di immigrati che attraversano le autostrade a piedi, questi personaggi sembrano di carta, stupidi, svuotati di passioni, di eroismo, di tragicità, di pensiero critico. Sembrano dei sonnambuli.

V. S. Credo che, sia pur mai messa in primissimo piano, perché una sua predominanza statistica sarebbe poco realistica, ci sia una linea forte di indisposizione: non sono pochi i "Pp" che si uccidono, che si fanno del male da soli (o lo fanno agli altri in modo arbitrario), che hanno reazioni esagerate o insane. Il problema è piuttosto il fatto che difficilmente li vediamo ribellarsi rispetto alla società o anche solo al contesto: tale direzione operativa pare escissa dal panorama delle possibilità di chi vive nel nostro tempo, tanto che addirittura la pura devianza pare più plausibile, e probabilmente è da ciò che giunge una parte consistente del malessere esistenziale tanto diffuso oggi. Un malessere che per di più viene poi generalmente etichettato, e percepito dalle stesse persone che lo vivono, come malattia (da curare magari con benzodiazepine e altre droghe) e con ciò definitivamente introiettato. Un simile dato di "indifferenza" esiste. Tuttavia è un'indifferenza che viene dalla fine del succitato orizzonte di possibilità reattive, dall'accettazione di tale fine, e dunque da un diverso posizionamento esistenziale rispetto alla storia. La differenza che vedi – e che esiste – tra queste persone e le masse di profughi che fuggono dalla Siria o da un altro paese lacerato dalla guerra, rimane una questione di contesto: il figlio del migrante di oggi, se costui riuscirà a penetrare nella "fortezza Europa" e a costruirgli un avvenire decoroso al suo interno, si troverà con ogni probabilità a vivere la medesima condizione esistenziale di "indifferenza" degli occidentali di oggi.

BIBLIOGRAFIA

Alpini 2007: S. Alpini, *Il mondo del lavoro nelle opere cinematografiche*, in *Homo Instabilis. Sociologia della precarietà*, a cura di M.A. Toscano, Jaca book, Pisa, pp. 885-909.

Beretta 2013: A. Beretta, *Precari, precari. Un'inutile inflazione letteraria*, «La Lettura», 15 dicembre.

Bigatti-Lupo2013: *Fabbriche di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti, G. Lupo, Laterza, Roma-Bari.

«Bollettino '900» 2009: *Culture di resistenza nell'Italia contemporanea*, «Bollettino '900», n. 1-2, 2009.

Bouchard-Ferme 2014: *From Otium and Occupatio to Work and Labor in Italian Culture*, a cura di N. Bouchard, V. Ferme, «Annali d'Italianistica», 32.

Chirumbolo 2010: P. Chirumbolo, *Letteratura e lavoro*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

Chirumbolo 2012: P. Chirumbolo, *Il mondo del lavoro nel cinema del nuovo millennio: R. Milani, F. Comencini e A. D'Alatri*, «Annali d'Italianistica», 30, pp. 325-342.

Contarini 2010: *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, a cura di S. Contarini, «Narrativa», 31-32.

Contarini-Jansen-Ricciardi 2015: *Le culture del precariato*, a cura di S. Contarini, M. Jansen, S. Ricciardi, Ombre corte, Verona.

Contarini-Marsi 2015: *Precarietà. Per una critica della società della precarietà*, a cura di S. Contarini, L. Marsi, Ombre corte, Verona.

Donnarumma 2010: R. Donnarumma, *Storie vere: narrazioni e realismi dopo il postmoderno*, «Narrativa», 31/32, pp. 39-60.

Donnarumma 2014: R. Donnarumma, *Ipermodernità*, Il Mulino, Bologna.

Donnarumma-Policastro 2008: *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a cura di R. Donnarumma, G. Policastro, «Allegoria», 57, pp. 7-93.

Fieni 2010: M. Fieni, *Il tema del lavoro nella letteratura italiana contemporanea*, Principato, Milano.

Fulginiti 2011: V. Fulginiti, *Senza voce. La letteratura della crisi negli anni Duemila*, «Su la testa», 14, 30 marzo, pp. 15-19.

Gallino 2000: L. Gallino, *Globalizzazione e disuguaglianze*, Laterza, Roma-Bari.

Gallino 2007: L. Gallino, *Il lavoro non è una merce. Contro la flessibilità*, Laterza, Roma-Bari.

Giglioli 2015: D. Giglioli, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari.

Giunta 2014: C. Giunta, *Su "Personaggi precari" di Vanni Santoni*, «Il Sole 24 Ore», 9 febbraio.

Gorz 1992: A. Gorz, *Metamorfosi del lavoro* [1988], Bollati Boringhieri, Torino.

Kosik 1965: K. Kosik, *Metafisica della vita quotidiana* [1963], in *Dialettica del concreto*, Bompiani, Milano, pp. 85-86.

La Porta 2000: F. La Porta, *Albeggia una letteratura postindustriale*, in *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere: dieci modelli a confronto*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano, pp. 97-105.

Lotman 1976: J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico* [1970], Mursia, Milano.

Marx 1967: K. Marx, F. Engels, *L'ideologia tedesca* [1846], Editori riuniti, Roma.

Mele 2007: V. Mele, *Lavoro e soggettività in Georg Simmel e Max Weber*, in *Homo instabilis*, cit., pp. 937-969.

Montani 2010: P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, Roma-Bari, Laterza.

Moretti 1989a: F. Moretti, *Il romanzo di formazione* [1987], Einaudi, Torino.

Moretti 1989b: F. Moretti, *Un'inutile nostalgia di me stesso* [1987], in *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 257-273.

Nove 2006: A. Nove, *Mi chiamo Roberta, ho 40 anni, guadagno 250 euro al mese...*, Einaudi, Torino.

Panella 2013: G. Panella, I *libri degli altri n.75: Frammenti, personaggi, insussistenze. Vanni Santoni, "Personaggi precari"*, «La poesia e lo spirito», 8 aprile.

Santoni 2013: V. Santoni, *Personaggi Precari*, Voland, Roma.

Santoni 2015: V. Santoni, *Muro di casse*, Laterza, Roma-Bari.

Scarpa 2013: T. Scarpa, *L'invidiosa laguna*, L'«Unità» (30-12-2013).

SIC 2013: Sic, *In territorio nemico*, Minimum Fax, Roma.

Veronesi 2004: E. Veronesi, *Cinema e lavoro. La rappresentazione dell'identità adulta fra miti, successo e precarietà*, Effatà, Torino.

Voza 2008: *Lavoro, diritto e letteratura italiana*, a cura di R. Voza, Cacucci, Bari.

Toracca-Condello 2016: T. Toracca, A. Condello, *Lavoro, identità: riflessioni tra letteratura e diritto*, «Il Ponte», 2, pp. 120-126.

Toracca 2017: T. Toracca, *Labour between Law and Literature: Historical Similarities and Critical Propositions on the Present*, «Pólemos», 11 (2), pp. 361–377.

Weber 2002: M. Weber, *Sociologia della religione* [1920], a cura di P. Rossi, Edizioni di comunità, Milano.

Wu Ming 2009: Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi.

Zaretti 2003: A. Zaretti, *Religione e modernità in Max Weber. Per un'analisi comparata dei sistemi sociali*, Franco Angeli, Milano.

SITOGRAFIA

Gambacorta 2011: S. Gambacorta, *Angelo Ferracuti si racconta*, https://altrimenti.wordpress.com/2011/04/26/angelo-ferracuti-si-racconta/).

Magnini-Santoni 2008: G. Magini, V. Santoni, *Verso il realismo liquido*, http://www.carmillaonline.com/2008/06/03/verso-il-realismo-liquido/.

Toracca 2014: *Ipermodernità: Tiziano Toracca dialoga con Raffaele Donnarumma*, http://www.insulaeuropea.eu/.

SUMMARY – This essay concerns three theoretical aspects of labour literature: its relationship with law; the question of the genre; its relationship with the concept of *Bildung* in the contemporary era. Moreover, I focus on *Personaggi precari*, the experimental literary project (2007-2013) in which Vanni Santoni has represented precariousness as a new and ambiguous existential condition.

Università degli Studi di Perugia
Universiteit Gent
tizianotoracca@gmail.com

FORME E LUOGHI

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 69-77
ISBN 9788894269710

Matteo Mancinelli

«HOY SIENTO MÁS QUE NUNCA LA ETERNA Y ANONADANTE TRISTEZA DE VIVIR». *DIARIO DE UN ENFERMO*: PRIMO ROMANZO MODERNISTA?

Il crollo dei presupposti epistemologici sui quali poggiava il rapporto uomo-realtà e l'ormai evidente inadeguatezza del modello positivista sembrano generare nella cultura occidentale, a cavallo tra XIX e XX secolo, una delle crisi più profonde che questa si sia mai trovata a dover affrontare. Una crisi che, alimentata dalle circostanze storiche proprie dei diversi ambiti nazionali, si presenta quale risultato ultimo della nuova consapevolezza che la sofferenza è esperienza ineludibile per l'uomo e insita nella sua stessa natura.

In particolar modo, il dilagare del nichilismo schopenhauerianonietzschiano[1], e le forti tensioni politiche e sociali che turbavano la Spagna della Restaurazione, nazione ormai rassegnata all'evidente fallimento del sogno di grandezza con cui aveva continuato a illudersi, generano negli intellettuali spagnoli di fine secolo una forte sensazione di insoddisfazione e soprattutto di angoscia di fronte a ciò che Francisco José Martín definisce «el otoño del mundo»[2].

La nuova relazione oggetto-soggetto, così come è stata presentata da Schopenhauer ne *Il mondo come volontà e rappresentazione*, i concetti antitetici di volontà e intelletto e, non di meno, l'annoso «problema de España» impongono la necessità di un duplice intervento: il primo, politico, che si traduce in esperienze più o meno velleitarie come, per esempio, il *regeneracionismo*; il secondo, artistico-letterario, alla ricerca di una forma nuova che meglio sia in grado di restituire un reale soggettivamente percepito e rappresentabile. Una letteratura, dunque, che sia espressione della crisi e, contemporaneamente, tramite per il superamento della stessa.

---

[1] Il pensiero di Schopenhauer e di Nietzsche cominciò a circolare in Spagna a partire approssimativamente dall'ultima decade del XIX secolo. Nello specifico, si iniziò a parlare consapevolmente di Nietzsche già nel 1893, sebbene le prime traduzioni della sua produzione risalgano al 1900-1901. Le opere più influenti di Schopenhauer, quali il *Parerga e Paralipomena* e *Il mondo come volontà e rappresentazione*, furono invece tradotte in spagnolo e pubblicate rispettivamente nel 1889 e nel 1896. Per eventuali approfondimenti circa l'influenza e la diffusione del pensiero dei due filosofi tedeschi in Spagna, si vedano: Sobejano 1967; Lozano Marco 1996; Santiago 1993.

[2] F.J. Martín, *Introducción* a Martínez Ruiz 2000, 16.

Nel tentativo di definire questa letteratura tanto poliedrica e complessa, la critica di ambito ispanico è ricorsa principalmente a tre diverse categorie storiografiche, a seconda degli aspetti e le dinamiche che di volta in volta si intendeva valorizzare[3]. La prima, conosciuta come *Generación del 98*, tende a mettere in luce, per esempio, la connessione tra la produzione degli intellettuali attivi a cavallo tra i due secoli e il già citato «problema de España» o «mal de España», acuitosi in seguito al famoso *desastre de Cuba* del 1898, in cui la Spagna venne a perdere definitivamente le sue ultime colonie oltreoceano. La seconda, il *Modernismo*, agisce piuttosto sul piano estetico, evidenziando la volontà di modernità e la ricerca di una rottura rispetto al modello realista della seconda metà dell'Ottocento, e includendo spesso – nel contesto ispanico – le più diverse correnti artistiche contemporanee, tra cui Simbolismo, Parnassianismo, Impressionismo, ecc. La terza e ultima categoria, quella di *Crisis de fin de siglo*, con uno sforzo conciliativo rispetto alle prime due, enfatizza piuttosto la dimensione europea di questa letteratura e il carattere universale della crisi *finisecular*, svincolandola dalle barriere nazionali e locali.

Ora, evitando di entrare nel merito di quale possa essere la soluzione di sintesi migliore tra quelle proposte dalla critica in tempi recenti[4], ci si riferirà a questa produzione del primo Novecento spagnolo nei termini di un Modernismo inteso genericamente come macrocategoria, in cui confluiscono esperienze letterarie di rottura – formale, ideologica ed estetica – rispetto alla tradizione realista e in cui coesistono tanto preoccupazioni legate al contesto nazionale e alle sorti della Spagna, quanto ansie e angosce di carattere principalmente filosofico, condivise con il resto d'Europa.

Ebbene, come sarà noto, si è soliti considerare il 1902 quale *annus mirabilis* del romanzo modernista spagnolo, secondo l'accezione di Modernismo appena introdotta. Certo, è innegabile che il 1902 – con la pubblicazione de *La Voluntad* di Martínez Ruiz, *Camino de Perfección* di Baroja, *Amor y pedagogía* di Unamuno e la *Sonata de Otoño* valleinclaniana – rappresenti effettivamente una tappa fondamentale di quello che è l'itinerario del romanzo modernista spagnolo. Ciò nonostante, sarebbe piuttosto imprudente, a nostro avviso, considerare i romanzi del 1902[5] la prima vera e propria espressione del Modernismo ispanico. Tentativi di rottura con il modello narrativo realista della seconda metà del XIX secolo, infatti, si registrano già a partire dagli ultimi anni

[3] Tanganelli c.d.s. presenta chiaramente gli aspetti principali delle tre categorie storiografiche cui qui si fa riferimento, ribadendo in un certo senso la necessità di superare le etichette all'interno delle quali la critica ha spesso cercato di inquadrare i romanzi spagnoli di inizio Novecento.

[4] Si fa riferimento alle soluzioni proposte da: Cerezo Galán 1996; Fox 1991; Onís 1987.

[5] Per eventuali approfondimenti circa il contesto culturale, sociale e letterario in cui videro la luce le cosiddette *novelas de 1902*, si rimanda a Mainer 1975; Martín 2003; Johnson 1997.

dell'Ottocento[6]. Uno dei casi più emblematici è rappresentato da *Insolación* di Emilia Pardo Bazán, del 1889, in cui il narratore lascia presto la parola alla protagonista, alternando quindi prospettive diverse, portando spesso alla luce l'interiorità del personaggio e privilegiando, in alcune occasioni, una rappresentazione del reale più soggettiva. Ma simili incursioni di una nuova sensibilità, apprezzabili anche nella produzione coeva di autori quali Galdós e «Clarín», non sono ovviamente sufficienti – vista la loro sporadicità – a inserire tali opere nella sfera del Modernismo.

Se il carattere "occasionale" di acerbe soluzioni di questo tipo è discriminante e non permette ancora di oltrepassare i confini del pre-Modernismo, la maggiore sistematicità e maturità con le quali forme affini e temi che saranno propri delle «novelas» del 1902 ricorrono nel primo romanzo di José Martínez Ruiz, *Diario de un enfermo* (1901), legittimano a fare un discorso ben diverso e a inquadrare pienamente tale opera all'interno della cornice modernista europea.

Già Inman Fox, nel suo studio introduttivo a *La voluntad*[7], a proposito della relazione tra i due romanzi azoriniani, afferma che «*Diario de un enfermo* es una preconcepción en forma literaria del protagonista de *La voluntad*. Hasta pudiéramos decir que es el primer intento de escribir lo que muy poco después va a ser la primera novela de Martínez Ruiz»[8]. Senz'altro, Fox coglie tra le due opere delle affinità tanto nei contenuti quanto nella forma, ma evidentemente non le ritiene ancora sufficienti a inserire *Diario de un enfermo* nell'ambito del Modernismo. Ne è prova tangibile, per esempio, il fatto che il critico si riferisca a questo testo nei termini di una *pre-novela*.

Sulla scia dell'esegesi di Fox, Francisco José Martín considera il romanzo del 1901 come «período de "gestación"»[9] del personaggio Antonio Azorín, protagonista della successiva trilogia costituita da *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) e *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Martín restituisce per giunta piena dignità di romanzo a *Diario de un enfermo*, proponendo inoltre di inserire quest'ultimo nella cosiddetta «saga de Azorín», a discapito de *Las confesiones*:

> Para poder hablar con sentido de una «trilogía», ésta debería agrupar a *Diario de un enfermo*, *La voluntad* y *Antonio Azorín*, dejando de lado la no coincidencia en el «nombre» de los personajes principales, y centrándose más en las bien visibles semejanzas espirituales que los unen. Estas tres novelas constituyen sucesivos intentos de escritura y

[6] Particolarmente interessanti a proposito dell'evoluzione del romanzo modernista sono Gullón 1992; Gullón 2006; Garrido Ardila 2013, nel quale l'autore si propone di tracciare una «panorámica general de la novela modernista en España» (Garrido Ardila 2013, 548) partendo proprio dalle esperienze pre-moderniste, quali quelle di Emilia Pardo Bazán (*Insolación*), Leopoldo Alas «Clarín» (*Su único hijo*) e Benito Pérez Galdós.

[7] E.I. Fox, *Introducción* a Martínez Ruiz 1989, 9-47.

[8] E.I. Fox, *Introducción* a Martínez Ruiz 1989, 25.

[9] F.J. Martín, *Introducción* a Martínez Ruiz 1998, 11-38.

> rescritura cuyo principal objetivo era la representación literaria de la crisis del nihilismo y la individuación de una solución para la misma. Se trata de distintas aproximaciones, de sucesivos intentos, de soluciones que logran armonizar un equilibrio ético-estético o temático-estilístico sólo al final de *Antonio Azorín*[10].

E ancora:

> *Las confesiones de un pequeño filósofo* deben quedar fuera de la trilogía porque su escritura se inscribe no ya en una etapa de búsqueda ante la crisis, como era la trilogía, sino como respuesta conseguida a la misma desde el logro alcanzado de una posición vital y estilística (la «pequeña filosofía»)[11].

Tuttavia se, da un lato, la ricerca di una risposta alla crisi rappresenta il collante che unisce *Diario de un enfermo* alle prime due *novelas* della trilogia azoriniana, dall'altro sarebbe proprio la diversa soluzione alla quale i personaggi giungono a caratterizzare il romanzo del 1901 come non ancora pienamente modernista rispetto ai successivi. Il pensiero di Martín è certamente condivisibile: non si può negare, infatti, che la scelta del suicidio da parte dell'artista-malato del *Diario* sia più in linea con esperienze letterarie precedenti di quanto non lo sia la risposta vitalistica di Antonio Azorín. È altrettanto vero che la prevalenza di preoccupazioni di carattere metafisico e l'assenza di ansie connesse al «mal de España», in *Diario de un enfermo*[12], costituiscono un'altra differenza sostanziale tra questo testo e, per esempio, *La voluntad*. Eppure, le palesi divergenze tra le *novelas* azoriniane, e le somiglianze che Martín riscontra tra il *Diario* e la produzione dei fratelli Goncourt non rappresentano, a nostro avviso, un motivo sufficiente per ancorare il romanzo del 1901 alla tradizione realista ottocentesca. D'altronde, come nota Fox, l'opera dei Goncourt eserciterà una discreta influenza anche sulla successiva *La voluntad*[13], senza comprometterne l'ascrizione al Modernismo.

Nonostante la ritrosia di Martín a voler riconoscere in *Diario de un enfermo* una vera e propria emancipazione rispetto al canone realista[14], è innegabile, in

---

[10] F.J. Martín, *Introducción* a Martínez Ruiz 2000, 86-87.

[11] F.J. Martín, *Introducción* a Martínez Ruiz 2000, 87.

[12] «De hecho, hay un dato muy significativo a este respecto: en *Diario de un enfermo* el "problema de España" está ausente. El *Diario* es la escritura, al desnudo, de la crisis del nihilismo. Después, como hemos visto, cuando J. Martínez Ruiz volverá en *La voluntad* a la rescritura de esta crisis desde una visión más aplia y pormenorizada introducirá el elemento de la preocupación nacional» (F.J. Martín, *Introducción* a Martínez Ruiz 2000, 74).

[13] «Las semejanzas entre *La voluntad* y la primera parte de *Charles Demailly* (1851) de los Goncourt [...] son sorprendentes y pasan de ser meramente formales: el hipersensible periodista frustrado, rechazado por sus excesos, que escribe una novela, sus amores románticos e idealistas, la vida de los periódicos y las redacciones, escenas de las calles de París, el uso de la forma epistolar, etc.» (E.I. Fox, *Introducción* a Martínez Ruiz 1989, 30).

[14] «[*Diario de un enfermo*] No es todavía una novela de ruptura con el canon realista, como sí será *La voluntad*, sino que es una novela que se construye desde modelos narrativos conformados y ensayados durante el siglo XIX (*Charles Demally*, de los Goncourt). En propiedad,

realtà, che il carattere modernista dell'opera e la volontà di rottura nei confronti dei modelli precedenti siano evidenti tanto sul piano formale, quanto nei contenuti e nella caratterizzazione interiore del protagonista.

Per quanto riguarda la forma, per esempio, sarà sufficiente considerare che la scelta di una soluzione narrativa come quella del "diario", così come concepita da José Martínez Ruiz, si pone già di per sé in netta contrapposizione rispetto al narratore onnisciente dei romanzi di Galdós, «Clarín» o Blasco Ibáñez[15]. La forma diaristica, in particolar modo, permette all'autore di conseguire un duplice effetto di frammentazione della trama e di interferenza percettiva da parte del personaggio, tecniche ancora pressoché estranee al modello realista immediatamente precedente. Il reale descritto nelle pagine del *Diario* è infatti ben lontano dall'essere determinato da un qualsiasi principio di causalità e dall'essere oggettivamente rappresentabile. Ogni forma di consequenzialità viene meno, e la trama si dissolve tra i vari frammenti narrati: tra le immagini, le impressioni e le sensazioni di un paesaggio tanto esterno quanto interiore. Si passa, dunque, dalla descrizione dell'ambiente cittadino madrileno, con la sua frenesia disumanizzante, alle volontà e ai desideri soffocati del protagonista, fino a toccare i sentimenti, le paure e le contraddizioni di un'esistenza profondamente in crisi:

> *1 abril*
>
> Estoy cansado, fatigado. Siento una laxitud profunda en todo mi espíritu. No odio a nadie. No tengo ansias de nada. Sobre la alfombra, yacen intonsos los libros que me mandan, los periódicos, las revistas. No tengo curiosidad de nada. Apenas pienso; apenas si tengo fuerzas para escribir estas líneas. Hundido en un diván, paso horas y horas, días y días. Mis energías juveniles han muerto; no siento en mi corazón el odio, no siento el amor. ¡Ah el tormento de vivir! ¡Ah la opaca vida, silenciosa, indiferente, muerta[16]!

Diario de un enfermo es una novela suspendida entre el pasado y el futuro, a caballo entre los siglos XIX y XX» (F.J. Martín, *Introducción* a Martínez Ruiz 2000, 87-88).

[15] Non è un caso che si faccia riferimento a Vicente Blasco Ibáñez. Ne *La voluntad*, in una sorta di manifesto letterario, Yuste, il maestro di Azorín, cita un frammento tratto da *Entre naranjos* di Blasco Ibáñez come esempio di modello letterario da rifuggire: «Es una página, una página breve, y nada menos que seis veces recurre en ella el autor a la superchería de la comparación... es decir, seis veces que se trata de producir una sensación desconocida o apelando a otra conocida... que es lo mismo que si yo no pudiendo contar una cosa llamase al vecino para que la contase por mí. [...] No hay nada plástico en esa página, ninguno de esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia... ninguno de esos detalles que dan, ellos solos, la sensación total...» (Martínez Ruiz 1989, 131). Subito dopo, José Martínez Ruiz farà leggere al maestro un passaggio tratto da *La casa de Aizgorri*, dell'amico Baroja, a proposito del quale si dirà: «Ahora verás – prosigue – otra página… es de un novelista joven, acaso… y sin acaso, entre toda la gente joven el de más originalidad y el de más honda emoción estética...» (Martínez Ruiz 1989, 131).

[16] Martínez Ruiz 2000, 242-243.

Constatata l'impossibilità di cogliere il reale nella sua totalità, questo si frammenta inevitabilmente, e la soggettività del personaggio non può far altro che imporsi. In tal senso, l'estetica del frammento e la forma diaristica, entrambe riprese poi ne *La voluntad*[17], si presentano non tanto come preconcetto o presentimento della crisi, già pienamente percepita nel *Diario*, ma piuttosto come espressione e risposta alla stessa, così come lo saranno il pluriprospettivismo o il flusso di coscienza propri dei romanzi azoriniani immediatamente successivi.

Seguendo, dunque, la soggettività dei due personaggi, e volgendo lo sguardo anche al piano dei contenuti, è opportuno constatare come le affinità tra *Diario de un enfermo* e *La voluntad* risultino essere sempre più manifeste. Le preoccupazioni, le sensazioni e anche le reazioni dell'artista-malato hanno molto in comune, infatti, con quelle di Azorín, tanto da far sembrare, in alcuni momenti, l'uno lo specchio o la continuazione dell'altro. Entrambi vivono e agiscono nella *wasteland* del nichilismo. Entrambi sono consapevoli dei limiti insiti nel loro essere umani, e sono attanagliati da ansie metafisiche alle quali sanno di non poter rispondere. «Siento la angustia metafísica»[18], afferma il protagonista di *Diario de un enfermo*, chiedendosi: «¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos?»[19]; e ancora: «¿Qué es la vida? ¿Para qué venimos a la Tierra unos después de otros durante siglos y siglos, y luego desaparecemos todos y desaparece la Tierra? ¿Para qué?»[20].

Continuerà Azorín un anno più tardi:

> ¡Esta vida es una cosa absurda! ¿Cuál es la causa final de la vida? No lo sabemos: unos hombres vienen después de otros hombres sobre un pedazo de materia que se llama mundo. Luego el mundo se hace inhabitable y los hombres perecen; más tarde los átomos se combinan de otra manera y dan nacimiento a un mundo flamante. Y, ¿así hasta lo infinito[21]?

---

[17] Nella terza parte de *La voluntad*, Martínez Ruiz raccoglie alcuni «fragmentos sueltos escritos a ratos perdidos» da Azorín, con l'intenzione di mostrare «la complicada psicología de este espíritu perplejo, del cual un hombre serio [...] diría que "está completamente extraviado" y que "va por mal camino"» (Martínez Ruiz 1989, 257). Alle parole con le quali l'autore ci introduce alle pagine scritte dal personaggio, seguono sette diversi frammenti nei quali Azorín mette nero su bianco sensazioni, impressioni e sentimenti che ricordano quelle narrate in *Diario de un enfermo*. Si consideri, per esempio, quanto vicine siano le sensazioni provocate in Azorín dal libro di Catalina Emmerich e quelle suscitate nell'artista-malato da «un portentoso busto de Alonso Cano», nel quale – afferma il protagonista – «se ve el espíritu vivo, la fe, el fervor, los dolorosos trances de la divina Mujer de Ávila» (Martínez Ruiz 2000, 220).

[18] Martínez Ruiz 2000, 162.

[19] Martínez Ruiz 2000, 155-156.

[20] Martínez Ruiz 2000, 162.

[21] Martínez Ruiz 1989, 276.

Due esistenze in crisi, dunque, combattute allo stesso modo tra intelletto e volontà, tra il desiderio di reagire alla minaccia del nichilismo e l'inerzia, la tentazione a lasciarsi andare a esso: decise, entrambe, ad agire e a prevalere, in un momento; destinate a fallire, incapaci di resistere allo sforzo sostenuto, in quello successivo. Scrive, per esempio, l'artista-malato nelle prime pagine del suo diario: «Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir. No tengo plan; no tengo idea; no tengo finalidad ninguna. Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente [...]. Uno tras otro, monótonos, aburridos todos, siento pasar los días»[22]. Egli descrive poi l'ansia della creazione, l'immaginazione febbrile del genio, i momenti in cui dal suo pugno escono «páginas vibrantes y calurosas por las que la inquieta pluma corre, cabrillea, salta…»[23]; e in un istante, soccombendo allo sforzo ormai privo di volontà, cede alla stanchezza: «El cansancio llega; la llama que me enciende el rostro se apaga; dejo la pluma. Y pienso»[24]. E, come di fronte alla donna sconosciuta che turba i suoi pensieri, l'uomo-riflessione prevale ancora una volta sull'uomo-volontà, schiacciato dall'ambiente che lo circonda. Scrive Martínez Ruiz, ne *La voluntad*, a proposito del giovane Azorín: «su espíritu anda ávido y perplejo de una parte a otra; no tiene plan de vida; no es capaz del esfuerzo sostenido; mariposea en torno a todas las ideas, trata de gustar todas las sensaciones»[25]. E afferma il protagonista stesso in uno dei «fragmentos sueltos» raccolti nel romanzo del 1902:

> Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el hombre-voluntad, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical, seis, ocho, diez años de encierro, de compresión de la espontaneidad, de contrariación, de todo lo natural y fecundo. Hay, aparte de éste, el segundo hombre, el hombre-reflexión, nacido, alientado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minuciosos auto-análisis. El que domina en mí, por desgracia, es el hombre-reflexión; yo casi soy un autómata, un muñeco sin iniciativas; el medio me aplasta, las circunstancias me dirigen al azar a un lado y a otro[26].

È forse in queste parole, in quel «casi muerto» o «casi deshecho», che è possibile cogliere l'effettiva differenza tra i due protagonisti, e quindi tra gli stessi romanzi esaminati, senza però mettere in dubbio il carattere modernista dell'uno di fronte all'altro. Il protagonista di *Diario de un enfermo*, dinnanzi alla crisi, non è ancora in grado di optare per una soluzione vitalistica. Cerca conforto momentaneo nell'arte o nel desiderio per la donna amata, ma quando questa viene a mancare, la sua volontà non può far altro che soccombere definitivamente. Azorín, invece, «admirador de Schopenhauer» e «partidario

[22] Martínez Ruiz 2000, 156-157.
[23] Martínez Ruiz 2000, 158.
[24] Martínez Ruiz 2000, 158.
[25] Martínez Ruiz 1989, 196
[26] Martínez Ruiz 1989, 267.

de Nietzsche», nonostante la perdita del maestro Yuste e la clausura monacale della sua Justina, ha ancora una speranza e, consegnando la sua vita nelle mani di Iluminada, tra le braccia di una volontà più forte della sua, può incamminarsi verso quell'idea del «sobreponerse», dell'imparare a vivere lo spazio del nichilismo, che sarà il nucleo della salvifica «pequeña filosofía», sperimentata poi ne *Las confesiones de un pequeño filósofo*:

> La nueva receta de J. Martínez Ruiz a la enfermedad del nihilismo (diversa del suicidio que se prospecta hasta *Diario de un enfermo*) está toda ella condensada en el imperativo de *sobreponerse*. Sobreponerse quiere decir ponerse-sobre, por encima, fuera del alcance de algo que se quiere evitar, y quiere decir, también, restablecerse de una enfermedad. Sobreponerse no es exactamente sanar. Sanar es mirar el proceso desde la perspectiva de la salud. Sobreponerse es un proceso cuyo final entrega (quizá) la salud, pero contemplado ahora desde una perspectiva que no elimina la enfermedad en la comprensión del proceso: durante el restablecimiento la enfermedad persiste y el enfermo la acepta, *siente* su enfermedad, no la contempla desde fuera. ¿Cómo sobreponerse, pues, al nihilismo? J. Martínez Ruiz, a partir de *La voluntad*, rompe la polaridad salud-enfermedad que había caracterizado su primer tratamiento literario de la enfermedad (hasta *Diario de un enfermo*), para acoger un nuevo estado, intermedio, en el que el enfermo acoge su enfermedad, carga con ella y aprende a convivir con ella. Es el *convaleciente* que Baudelaire traza en *El pintor de la vida moderna*. Antonio Azorín se sobrepone al nihilismo cargando con él, aceptándolo como el espacio dominante en que se desenvuelve la vida actual[27].

BIBLIOGRAFIA

Cerezo Galán 1996: P. Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de* Unamuno, Trotta, Madrid.

Fox 1991: E.I. Fox, *Hacia una nueva historia literaria para España*, in *Dai Modernismi alle Avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani*, Flaccovio, Palermo, pp. 7-17.

Garrido Ardila 2013: J.A. Garrido Ardila, *Itinerario de la novela modernista española*, «Revista de Literatura», LXXV-150, pp. 547-571.

Gullón 1992: G. Gullón, *La novela moderna en España (1885-1902): los albores de la modernidad*, Taurus, Madrid.

Gullón 2006: G. Gullón, *La modernidad silenciada: la cultura española en torno a 1900*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Johnson 1997: Roberta Johnson, *Fuego cruzado. Filosofía y novela en España (1900-1934)*, Ediciones Libertarias/Prodhufi, Madrid.

Lozano Marco 1996: *Schopenhauer y la creación literaria en España*, a cura di M.A. Lozano Marco, «Anales de literatura española de la Universidad de Alicante», 12.

Mainer 1975: J.-C. Mainer, *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Asenet, Barcellona.

Martín 2003: *Las novelas de 1902. Sonata de otoño, Camino de perfección, Amor y pedagogía, La voluntad*, a cura di F.J. Martín, Biblioteca Nueva, Madrid.

Martínez Ruiz 1989: J. Martínez Ruiz (Azorín), *La voluntad*, ed. a cura di E.I. Fox, Castalia, Madrid.

[27] F.J. Martín, *Introducción* a Martínez Ruiz 2000, 66.

Martínez Ruiz 1998: J. Martínez Ruiz (Azorín), *Antonio Azorín*, Biblioteca Nueva, Madrid.

Martínez Ruiz 2000: J. Martínez Ruiz (Azorín), *Diario de un enfermo*, ed. a cura di F.J. Martín, Biblioteca Nueva, Madrid.

Onís 1987: F. de Onís, *Sobre el concepto de Modernismo*, in *Estudios críticos sobre el modernismo*, a cura di H. Castillo, Gredos, Madrid, pp. 67-74.

Santiago 1993: D. Santiago, *La recepción de Schopenhauer en España*, «Anthropos», 6, pp. 146-155.

Sobejano 1967: G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Gredos, Madrid.

Tanganelli c.d.s.: P. Tanganelli, *Le categorie storiografiche del primo Novecento spagnolo e il nuovo romanzo di Unamuno*, in corso di stampa.

SUMMARY – Th is essay focuses on two of the most important novels by José Martínez Ruiz: *Diario de un enfermo* (1901) and *La voluntad* (1902). The main aim is to analyse similarities and differences existing between the two texts in order to show two kinds of relationship: the one between *La voluntad* and *Diario* and the one between the latter and Spanish Modernism. For this purpose, I will proceed with a formal, ideological and content comparison between the two novels.

Università degli Studi di Ferrara
mncmtt@unife.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 79-86
ISBN 9788894269710

Roberto Bonci

DA HEGEL ALLA «IMPOSSIBILE CHIUSURA». CARLO EMILIO GADDA E LA CRISI DEL TRAGICO COME SISTEMA DIALETTICO CHIUSO

Come è stato notato da alcuni studiosi[1], Gadda ha modellato alcuni dei suoi romanzi sopra una struttura tragica, dove per tragica si intende una struttura dialettica, basata sulla rappresentazione di un conflitto. Credo che ciò sia vero soprattutto per lavori come *Racconto italiano di ignoto del novecento* e *La cognizione del dolore*, su cui mi soffermerò maggiormente. Il primo dei due romanzi, di cui sono pubblicati i due *cahiers* di appunti, deve il suo fascino principalmente alle sezioni in cui lo scrittore si interroga sull'impianto teorico del romanzo. Tra i vari elementi che emergono da queste note, uno dei più interessanti mi sembra la volontà di Gadda di dare al racconto una struttura dialettica chiusa, in cui i vari conflitti che animano la vicenda avrebbero dovuto portare a una riconciliazione e al raggiungimento di una verità, anche parziale, sull'esistenza. In tutto ciò, l'approccio di Gadda ricorda per diversi aspetti la visione del tragico che Hegel propone nelle sue *Lezioni di Estetica*[2]. Anche l'analisi del filosofo tedesco, infatti, interpreta la tragedia come drammatizzazione di un conflitto e come necessaria riconciliazione dello stesso conflitto. Col tempo, però, Gadda sembra discostarsi da questa impostazione, e, pur mantenendo una struttura dialettica, indirizza i suoi lavori verso una rappresentazione del conflitto che non ammette chiusura. Come si vedrà per *La cognizione del dolore*, per Gadda è ancora ammissibile rappresentare il conflitto, ma non la sua risoluzione.

Partiamo dal *Racconto italiano* e da Hegel. Come si diceva, l'opera incompiuta di Gadda e le teorie del tragico del filosofo tedesco hanno diversi punti in comune che vale la pena esaminare più da vicino. Le teorie di Hegel sul tragico, raccolte nelle sue lezioni berlinesi, rappresentarono al tempo una considerevole novità. Hegel fu infatti tra i primi[3] a proporre un'interpretazione di tragedia basata sul concetto di *Kollision*, conflitto e, allo stesso tempo, descriverla dentro un sistema logico e chiuso. Per comprendere meglio la nozione

[1] Si vedano in particolare Savettieri 2008; Stellardi 2006.

[2] Il testo a cui faccio riferimento è Hegel 1962, in cui sono riunite solo le parti delle *Lezioni di Estetica* riguardanti la tragedia.

[3] Schiller ha certamente anticipato il concetto, ma Hegel ha il merito di averlo dettagliato attraverso uno studio sistematico. Si veda Szondi 1999.

di tragico hegeliana, è necessario aprire una parentesi sulla sua filosofia dello Spirito, poiché strettamente legate. Riassumendo tutto in pochi concetti, secondo Hegel lo Spirito è ciò da cui tutto deriva, il principio metafisico grazie al quale la realtà esiste. Lo Spirito, tuttavia, non ha natura solo metafisica, ma anche, e soprattutto, etica. Ciò significa che lo Spirito esiste solo nella misura in cui si incarna e si materializza nelle varie forme dell'esistenza. Nell'incarnarsi, però, lo Spirito va incontro a un processo di divisione, e le sue varie manifestazioni fisiche, non avendo coscienza di appartenere allo stesso principio, entrano spesso in contrasto fra loro. Nella divisione, dunque, lo Spirito è soggetto al conflitto. Queste opposizioni sono tuttavia necessarie secondo Hegel, perché il conflitto è il modo in cui le varie manifestazioni dello Spirito prendono coscienza di essere sue incarnazioni, e perciò partecipanti di un disegno razionale. La coscienza e conoscenza dell'unità, quindi, passa attraverso l'opposizione. Vediamo qui il tipico movimento triplice di Hegel: dallo Spirito unico all'esistenza divisa e in conflitto, e dal conflitto di nuovo all'unità nello Spirito.

Nelle sue *Lezioni di estetica*, la tragedia viene indicata da Hegel come la forma più alta di espressione artistica, poiché è quella che meglio rappresenta il processo di incarnazione dello Spirito. Per Hegel, infatti, la tragedia non è altro che la rappresentazione di un conflitto tra due poteri umani distinti, ma che fanno parte della stessa divina sostanza etica. Proprio per questa comune origine divina, i poteri che si contrappongono sono entrambi legittimi e ugualmente giustificati nelle loro pretese. Il conflitto tragico, infatti, non avviene tra bene e male, ma tra bene e bene, tra due forme della giustizia, e sorge nel momento in cui un bene ignora la legittimità dell'altro, cercando di imporsi. Per Hegel, la tragedia che meglio esemplifica questa sua idea è *Antigone* di Sofocle. Creonte e Antigone, i due personaggi in conflitto, sono entrambi nel giusto: Creonte segue le leggi dello Stato, mentre Antigone le leggi dei legami familiari. Nel momento in cui una delle due giustizie vuole prevalere sull'altra, ecco che scatta il conflitto. A ogni modo, ogni conflitto tragico deve necessariamente giungere a una risoluzione. Questa si trova, per Hegel, nell'affermazione da parte del principio divino della propria «assolutezza contro le eccessive pretese dei poteri particolari»[4] in conflitto. In altre parole, il principio divino deve necessariamente manifestarsi come principio universale che riconcilia il conflitto, e che include in sé i poteri particolari. La tragedia, dunque, è animata da un moto interno identico a quello etico dello Spirito, che passa attraverso la divisione per poi riconciliarla in se stesso[5].

[4] «Its absoluteness against the excessive pretensions of its particular powers» (Hegel 1962, 370). Traduzione mia.

[5] Per un più dettagliato studio sul rapporto tra fenomenologia dello Spirito ed estetica della tragedia, si vedano Gellrich 1988 e Siani 2014.

Veniamo a Gadda e al *Racconto italiano*. Che Gadda volesse dare un impianto tragico al romanzo è chiaro si dalle prime battute dei taccuini. Lo scrittore brianzolo, nelle primissime pagine, si riferisce al proprio romanzo chiamandolo «tragedia» o «dramma» diverse volte. Riguardo al protagonista Grifonetto, poi, Gadda afferma: «avvierò questo tipo al fallimento e alla tragedia»[6], frase che rimanda alla *Poetica* di Aristotele. E, come nelle tragedie greche, Gadda esterna l'intenzione di introdurre una sorta di coro, con il compito di commentare e giudicare gli eventi. Ma, al di là di tutti questi piccoli elementi, è nella speculazione filosofica e nel suo susseguente sviluppo romanzesco che *Racconto italiano* mostra la sua connessione con le teorie di Hegel. Dalle note metodologiche del romanzo possiamo estrapolare in particolare tre elementi che mostrano questa vicinanza. Anzitutto, il modo con cui Gadda voleva far interagire i personaggi è quello dell'antitesi, dell'opposizione. Secondo, queste parti antitetiche avrebbero dovuto essere connesse spiritualmente, e non solo per un gioco del caso. Terzo e ultimo elemento, i conflitti tra le varie parti avrebbe dovuto portare la vicenda ad una sorta di riconciliazione finale, al riconoscimento di una legge superiore dell'esistenza[7].

Partiamo dall'ultimo punto. Dato che per Gadda la scrittura ha ultimamente valore cognitivo, con *Racconto italiano* lo scrittore intende utilizzare il variegato intreccio di trame e sottotrame soprattutto per risalire ad una verità, anche parziale, sull'esistenza. Nel caso di *Racconto italiano*, il *leitmotiv* filosofico che attraversa la narrazione è affermato da Gadda sin dall'inizio: «Anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge, se pure sono apparentemente *ex lege*»[8]. C'è quindi una legge dell'esistenza a cui tutto ultimamente è riferibile, di cui fanno parte anche quegli atti che noi consideriamo come il male. È una legge, dunque, che contiene in sé gli opposti.

Questo è anche il motivo per cui Gadda, nei suoi taccuini, insiste che i personaggi e le loro storie siano intrecciate spiritualmente. Si legge infatti: «Bisogna legare potentemente i personaggi con la "dinamica dello spirito" e non con quella dei fatti isolati ed episodici»[9]. E poco oltre: «bisogna assolutamente legare i personaggi e la loro vicenda nel dinamismo spirituale, non con un

---

[6] Gadda 2009a, 397.

[7] Si potrebbe obiettare che Gadda, dovendo preparare il romanzo per un premio letterario indetto da Mondadori, sia stato "forzato" a optare per una struttura romanzesca indirizzata alla sintesi. Come ricorda anche Gian Carlo Roscioni, negli anni in cui Gadda cominciava a pubblicare i propri scritti la critica letteraria propendeva generalmente verso un tipo di narrazione chiusa. Gadda stesso, quando pubblicò *La madonna dei filosofi*, fu oggetto di critiche per essere troppo barocco e per non aver portato la narrazione a una sintesi (Roscioni 1997, 260). Tuttavia, va ricordato che Gadda continuò a scrivere *Racconto italiano* anche dopo la scadenza del concorso letterario, lasciando sostanzialmente immutato l'impianto del romanzo. Inoltre, l'idea che Gadda sia stato indotto a rifarsi a una struttura chiusa non invalida il fatto che essa abbia dei punti di vicinanza con il modello triadico di matrice hegeliana.

[8] Gadda 2009a, 405.

[9] Gadda 2009a, 412.

gioco di episodi e un assortimento di sorelle opportunamente collocate»[10]. Il caso, i legami di sangue o anche decisioni arbitrarie dell'autore non sono sufficienti alla costruzione della trama. Gadda vuole mostrare che ci deve essere un motore spirituale che regola gli eventi, e che questo principio, come accennato in precedenza, deve ultimamente manifestarsi come verità filosofica. Gli avvenimenti umani, come sosteneva di fatto anche Hegel, non sono giustificati in sé, ma solo nella misura in cui sono manifestazioni di un principio che si mostra attraverso essi.

Come trasporre romanzescamente questo movimento spirituale verso una verità filosofica? Di nuovo, la modalità usata da Gadda assomiglia notevolmente alle teorie hegeliane. Questa modalità, infatti, è quella dialettica. Nelle prime pagine dei taccuini, Gadda delinea uno schema generale del romanzo, dividendolo il tre macro-momenti: «Pensavo stamattina di dividere il poema in tre parti, di cui la prima La Norma, (o il normale) – seconda l'Abnorme (con l'episodio delle lotte, ecc.) terza La Comprensione o Lo Sguardo sopra la vita (o Lo sguardo sopra l'essere)»[11]. L'idea di Gadda è dunque di raggiungere la «Comprensione» usando due categorie opposte e ponendole in rapporto dialettico. I personaggi e le loro storie sono divise in due categorie, *in lege* o *ex lege*, nella norma o nell'abnorme. Le due categorie in conflitto devono dunque necessariamente coesistere affinché la verità si manifesti e la dialettica si chiuda, come Gadda stesso afferma in una nota precedente: «Io interpreterei con una visione della norma (legge) per cui si ha l'abnorme (ex lege), la cui presenza rende possibile alla norma di sussistere»[12].

Dunque, l'intento di Gadda è quello di utilizzare una struttura dialettica chiusa, molto simile al sistema tragico hegeliano. Tuttavia, in diverse note dello stesso *Racconto italiano* Gadda esprime i primi dubbi circa la possibilità di raggiungere una riconciliazione finale. Esiste davvero la possibilità di dare una risoluzione al conflitto e presentare, dunque, un sistema dialettico chiuso? La risposta è evidentemente negativa, dato che Gadda abbandona *Racconto italiano* senza completarlo. La chiusura del romanzo, per quanto letterariamente possibile, rimane però circoscritta nell'ambito della *fiction*, della finzione, senza che abbia un nesso con la realtà. Come ha affermato anche Manuela Bertone a tal riguardo, «concludere il romanzo significa dare al narrato una compiutezza irreperibile nel vissuto e perciò relegare la letteratura lontano dalla verità»[13]. Non è, dunque, tanto la sintesi in sé il problema, quanto la corrispondenza tra l'ipotetica riconciliazione del conflitto e verità.

Se ci spostiamo verso *La cognizione del dolore*, vediamo infatti come la chiusura del romanzo diventi impossibile, proprio perché a essere impossibile è la

[10] Gadda 2009a, 414.
[11] Gadda 2009a, 415.
[12] Gadda 2009a, 407.
[13] Bertone 1993, 13.

risoluzione del conflitto. *La cognizione del dolore* mantiene una forma dialettica e, se possibile, maggiormente orientata al tragico rispetto al *Racconto italiano*. La vicenda, infatti, è focalizzata sul protagonista Don Gonzalo, eroe/anti-eroe del romanzo, e sul proliferare dei vari contrasti che si instaurano fra lui e il mondo. Anzitutto il contrasto con la madre, contrasto su cui si regge il racconto. Ma anche con la comunità di Lukones, con i guardiani del «Nistitùo de vigilancia para la noche», e con la servitù di casa Pirobutirro. Non mancano poi conflitti interiori del protagonista: il conflitto tra presente e passato, tra il senso del dovere e la rinuncia al rapporto materno, e così via. Persino la forma e i modi del romanzo risentono di questo moltiplicarsi di elementi contrapposti. Come ha giustamente notato Cristina Savettieri[14], tra la prima e la seconda parte del romanzo vi è un gioco di richiami, in cui i temi che ritornano in entrambe le sezioni variano di modo in base alla sezione in cui compaiono. Temi trattati grottescamente e comicamente nella prima parte, sono ripresi in tono tragico nella seconda; altri vengono narrati in stile basso e successivamente in stile alto, e così via.

Dunque, anche *La cognizione del dolore* è pervaso da una struttura dialettica, che si muove attraverso più livelli narrativi. Eppure, come è noto, anche questo romanzo viene catalogato tra i lavori non finiti di Gadda. Ancora una volta, i conflitti che hanno animato la vicenda rimangono irrisolti, soprattutto nel doloroso contrasto Gonzalo-madre, come adombrato dal protagonista più volte nel romanzo: «[Era] come se fra lui e la madre ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte»[15]. Non sembra esserci riparazione o soluzione possibile all'opposizione, e il finale, invece di portare il lettore a una sintesi, lascia ogni questione irrisolta. Il romanzo, infatti, si chiude con l'attacco notturno alla madre. Non sappiamo se quest'ultima riuscirà a sopravvivere alla nottata, né tantomeno il colpevole del brutale assalto. Se con *Racconto italiano* Gadda nutriva ancora la speranza di poter narrare tragicamente proponendo una struttura chiusa, con *La cognizione del dolore* l'ipotesi sembra ormai definitivamente tramontata.

Cos'è successo, allora, tra *Racconto italiano* e *La cognizione del dolore*, per cui risulta impossibile chiudere il romanzo? Una spiegazione può essere trovata nelle pagine della *Meditazione milanese*, trattato filosofico scritto attorno al 1928, e nel saggio *Meditazione breve circa il dire e il fare* del 1937. In entrambi i lavori Gadda teorizza uno spostamento verso quella che lui chiama un'«Estetica empirica»[16], ovvero un modo di narrare che non cerchi più una verità metafisica o trascendente, ma storica e immanente. Nella *Meditazione milanese* lo scrittore brianzolo dichiara: «Il nostro metodo prediletto è quello della chiazza d'olio allargantesi e non l'andar subito a trovar Dio o l'intima fibra

[14] Cf. Savettieri 2008.

[15] Gadda 2011, 692.

[16] Gadda 2008, 444.

dell'essere»[17]. Questo non significa che Gadda rinuncia totalmente alla dimensione verticale del romanzo. Come scriverà anche in *Un'opinione sul neorealismo* nel 1950, l'interesse ultimo dello scrittore rimane la realtà fenomenica come accesso a quella noumenica. Ma ora Gadda sembra più concentrarsi sulle cause e concause dei fatti, sulle relazioni che costruiscono l'io e i rapporti tra personaggi e tra avvenimenti, rendendo di fatto impossibile contenere le vicende entro un sistema chiuso. Questo interesse, definito «enciclopedico»[18] non riesce a far convergere il romanzo verso una verità ultima, lasciando così, come nel caso della *Cognizione del dolore*, i conflitti irrisolti.

Questo procedimento di Gadda non è da vedere come un fallimento. Anzi, ci fornisce un esempio letterario di quali sono le possibilità del tragico nella letteratura modernista. Pochi anni prima che Gadda cominciasse a comporre *Racconto italiano*, il filosofo tedesco Max Scheler propone una nuova interpretazione del tragico ancora basata sul conflitto, ma che, pur riprendendo le categorie hegeliane, si pone in netta contrapposizione all'idealismo ottocentesco. Anche per Scheler, come egli spiega nel saggio del 1915 intitolato *Sul tragico*[19], il tragico è riconducibile a una struttura dialettica, supportata da due parti in conflitto, entrambe portatrici di valori legittimi. Tuttavia, il conflitto è destinato a rimanere irrisolto, perché viene negata una possibile sintesi in un livello trascendente dell'esperienza, come era lo Spirito per Hegel. Il conflitto tragico, infatti, viene abbassato da Scheler nel mondo fenomenico ed etico. Scheler riconosce comunque che il conflitto necessita di una redenzione, e che questa redenzione si possa trovare solo nel divino. Ma l'intervento del divino non è più concepito come plausibile, e la tragedia può trovare conclusione solo nella distruzione di uno o di entrambi i valori in conflitto.

Seppur da una prospettiva differente, a conclusioni simili riguardo al tragico giunge anche György Lukács. Secondo lo studioso ungherese, la tragedia propone una visione del mondo in netta opposizione all'altro grande genere letterario dell'antichità, l'epica. In quest'ultima, infatti, il mondo è rappresentato come unità di esistenza ed essenza. Eventi e azioni non sono mai frutto del caso, ma sempre connessi a un destino ultimo, il quale proprio attraverso la realtà si palesa all'uomo. Nell'epica, dunque, quello rappresentato è un mondo in cui esistenza e significato sono un tutt'uno organico. La tragedia, a detta di Lukács, mette in crisi esattamente questo aspetto. In un suo studio sul tragico[20], Lukács introduce l'idea del Dio spettatore, ovvero l'idea di separazione tra esistenza e significato. Mentre l'epica raffigura un mondo in cui real-

---

[17] Gadda 2009b, 742.

[18] Calvino parla dell'«enciclopedismo di Gadda» e di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* come esempio di «romanzo contemporaneo come enciclopedia». Si veda Calvino 1988, in particolare le sezioni dedicate a Gadda nel saggio «Molteplicità», 99-116.

[19] Il testo a cui faccio riferimento è Scheler 1981. Per la traduzione italiana si veda Garelli 2001, 47-52.

[20] Lukács 2002.

tà fenomenica e significato trascendente apparivano congiunti, nella tragedia Dio, il significato, «è soltanto spettatore, e la sua parola e il suo gesto non si mescolano mai alle parole e ai gesti dei giocatori»[21]. Lungi dal voler dare una rappresentazione nichilista dell'esistenza, la dipartita di Dio fa sì che la tragedia rifiuti qualsiasi visione escatologica o provvidenziale del mondo. Il conflitto tragico, come in Scheler, viene abbassato da Lukács al mondo fenomenico, senza la possibilità per il particolare di essere trasfigurato in un universale. Senza connessione con l'universale, il tragico può esistere solo sul piano etico, e si presenta come incessante conflitto tra forze antagoniste. Viene perciò abbandonata la possibilità di collocare il tragico dentro un sistema dialettico chiuso: la dialettica tragica esiste solo in sé, senza porsi al servizio di un'estrema sintesi trascendentale.

È interessante notare che le analisi di Scheler e Lukács, comparse nello stesso decennio e a distanza di pochi anni, pur proponendosi quali interpretazioni onnicomprensive della tragedia, portano come esempi solamente drammi moderni. Scheler si sofferma sulle tragedie di Ibsen, facendo brevissimi confronti con Shakespeare e omettendo qualsiasi riferimento a tragedie greche. Il saggio di Lukács è incentrato su Paul Ernst, e i drammi greci non sono menzionati se non marginalmente. Quello che Scheler e Lukács compiono non è tanto un nuovo modello interpretativo della tragedia *tout court*, quanto piuttosto la constatazione delle condizioni del tragico tra fine Ottocento e inizio Novecento. In netta contrapposizione alle posizioni idealiste di Hegel, Scheler e Lukács sembrano suggerire che vi è ancora possibilità di scrivere tragicamente, ma solo se si accetta l'impossibilità di proporre il tragico come sistema dialettico chiuso.

Gadda, allora, sembra attraversare nei suoi romanzi la stessa evoluzione che le teorie del tragico hanno attraversato in filosofia. Con il *Racconto italiano* Gadda era ancora aperto alla possibilità di riproporre una struttura dialettica che si muovesse verso una sintesi, in una verità ultima. Col tempo, però, l'orizzonte narrativo dell'Ingegnere si sposta gradualmente verso il piano fenomenico ed etico del narrato, escludendo di fatto che i conflitti possano trovare un'ultima riconciliazione a un livello superiore dell'esistenza. Credo che *La cognizione del dolore* mostri esattamente questo procedimento di messa in crisi del tragico come sistema chiuso. Come Scheler afferma che la tragedia, spostata sul piano fenomenico, abbia una possibilità di conclusione nella distruzione di una o di entrambe le parti in conflitto, cosi *La cognizione del dolore* si chiude con l'annullamento delle parti nell'opposizione Gonzalo-madre. Gonzalo sparisce dal romanzo anticipatamente, e il racconto si chiude con l'attacco, forse mortale, alla madre. Il romanzo termina con l'immagine dell'alba che illumina le campagne di Lukones, senza che il conflitto madre-figlio abbia trovato un reale punto di riconciliazione.

[21] Lukács 2002, 231. Si veda anche Valentini 2012.

BIBLIOGRAFIA

Bertone 1993: M. Bertone, *Il romanzo come sistema: molteplicità e differenza in Carlo Emilio Gadda*, Editori Riuniti, Roma.

Calvino 1988, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano.

Gadda 2008a: C.E. Gadda, *Meditazione breve circa il dire e il fare*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, Garzanti, Milano, pp. 444-454.

Gadda 2008a: C.E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, Garzanti, Milano, pp. 629-630.

Gadda 2009a: C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano, pp. 381-613.

Gadda 2009b: C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano, pp. 615-894.

Gadda 2011: C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti I*, Garzanti, Milano, 569-772.

Garelli 2001: G. Garelli, *Filosofie del tragico. L'ambiguo destino della catarsi*, Mondadori, Milano.

Gellrich 1988: M. Gellrich, *Tragedy and theory. The problem of conflict since Aristotle*, Princeton University Press, Princeton.

Hegel 1962: G.W.F. Hegel, *Hegel on tragedy*, a cura di A. Paolucci, H. Paolucci, Anchor Books, Garden City, New York.

Lukács 2002: G. Lukács, *Metafisica della tragedia: Paul Ernst*, in *L'anima e le forme*, SE, Milano, pp. 229-262.

Roscioni 1997: G.C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila*, Mondadori, Milano.

Savattieri 2008: C. Savettieri, *La trama continua: storia e forme del romanzo di Gadda*, ETS, Pisa.

Scheler 1981: M. Scheler, *On the tragic*, in *Tragedy, Vision and Form*, ed. by R.W. Corrigan, Harper & Row, New York, pp. 15-29.

Siani 2014: A.L. Siani, *La tragedia*, in *L'estetica di Hegel*, a cura di M. Farina, A.L. Siani, Il Mulino, Bologna, pp. 181-195.

Stellardi 2006: G. Stellardi, *Gadda: grandezza e miseria della letteratura*, Cesati, Firenze.

Szondi 1999: P. Szondi, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino.

Valentini 2012: A. Valentini, *Il silenzio del Dio spettatore. Sulla* Metafisica della tragedia *del giovane Lukács*, «Comprendere», 14, 1, pp. 75-92.

SUMMARY – *Racconto italiano di ignoto del novecento*, one of Gadda's first novels, presents a structure that has more than one point in common with Hegel's philosophy of the Spirit and theories on tragedy. Gadda, however, ultimately renounces to provide *Racconto italiano* with such a closed dialectical structure, and the novel is left unfinished. The same destiny afflicts *La cognizione del dolore*. By comparing Gadda's narrative approach with Max Scheler's philosophy of the tragic and the theories of György Lukács, the article aims to show that it is a peculiar trait of modernity to throw into crisis the conception of tragic as a closed system.

University of Oxford
spet3564@nexus.ox.ac.uk

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 87-96
ISBN 9788894269710

Giulia Falistocco

PRO O CONTRO IL ROMANZO

Nel 1959 Elsa Morante partecipa a un'inchiesta sul romanzo promossa da «Nuovi argomenti». Insieme a lei sono chiamati a intervenire altri nove scrittori: Bassani, Calvino, Cassola, Montale, Moravia, Pasolini, Piovene, Solmi e Zolla[1]. Le domande, nove in tutto, hanno lo scopo di analizzare le forme romanzesche del Novecento, con particolare attenzione alla scuola francese del *Nouveau Roman* e al realismo socialista. Il perno dell'inchiesta è introdotto nella prima domanda: i mutamenti strutturali, per gli ideatori del questionario, non hanno solo una valenza estetica, ma sono il segno di una crisi[2]. Il romanzo moderno sembra infatti aver abdicato alle forme oggettive di tipo ottocentesco per altre soluzioni intimistiche, in cui a parlare è sempre di più lo scrittore, piuttosto che la realtà esterna. Lo scopo primario è, quindi, quello di capire se la crisi sia interna al genere del romanzo, e dunque superabile attraverso l'utilizzo di altre forme letterarie, o se partecipi piuttosto a una crisi più generale di tutte le arti.

Per Morante il questionario è l'occasione per redigere il saggio che prende il titolo *Sul Romanzo*, inserito poi nella raccolta *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, pubblicata postuma nel 1987[3]. L'analisi del saggio permette di comprendere in cosa consista la crisi, ma al tempo stesso di delineare cosa sia il romanzo per Morante. *Sul Romanzo*, infatti, non è costituito soltanto dalle risposte all'inchiesta, ma si offre come una sorta di manifesto di poetica, capace di presentare spunti per la comprensione delle opere dell'autrice; per quanto il saggio rappresenti soltanto una prima fase: nel corso degli anni successivi il pensiero di Morante tende a modificarsi ulteriormente. L'obiettivo di questo articolo è proprio quello di ricostruire l'evoluzione della riflessione morantiana, dagli anni cinquanta (ovvero

[1] «Nuovi argomenti» 1959 (nello specifico, per le risposte di Elsa Morante si vedano le pp. 17-38).

[2] Si riporta il testo della prima domanda: «Credete che ci sia una crisi del romanzo in quanto genere letterario o piuttosto una crisi del romanzo in quanto il romanzo partecipa della crisi più generale di tutte le arti?» («Nuovi argomenti» 1959, p.3).

[3] La prima edizione fu pubblicata per Einaudi e curata da Cesare Garboli. Da qui in avanti, le citazioni si riportano dall'edizione mondadoriana, curata sempre da Garboli e da Carlo Cecchi.

gli anni del questionario), fino ad arrivare all'ultimo romanzo, *Aracoeli*, pubblicato nel 1982.

Come punto di partenza, prima di rispondere alle nove domande, Morante, «per evitare ogni malinteso», propone la sua definizione di romanzo: «Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle relazioni umane nel mondo) – dà *intera* una propria immagine reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)»[4]. L'accezione di romanzo illustrata da Morante è molto ampia, e comprende opere sia in versi che in prosa: *La ricerca del tempo perduto* e *Il Canzoniere* di Saba sono entrambi riconducibili alla medesima definizione di genere. Un analogo ragionamento, del resto, si potrebbe proporre per le opere della stessa autrice: *Menzogna e sortilegio* è infatti un romanzo quanto lo è *Il mondo salvato dai ragazzini*. Spingendosi ancora oltre, Morante sostiene che il romanzo non conosce nemmeno limitazioni temporali: l'*Eneide*, l'*Odissea*, l'*Asino d'oro* e l'*Orlando furioso* sono tutti esempi ugualmente riconducibili alla medesima categoria romanzesca, a cui afferiscono Balzac e Tolstoj. Più nel dettaglio, è da ricordare che per Morante le scelte stilistiche, prosa o versi, sono declinazioni che non hanno carattere formativo; vengono definite «modi esteriori»[5], che possono variare a seconda delle epoche o convivere nello stesso momento. In sostanza, come scrive ancora Elsa Morante, il romanzo non può essere ristretto a un genere letterario fissato da contingenze culturali, in quanto si avvale della capacità e della disposizione umana per «il gusto di *inventare*»[6]. Questa è la condizione primaria di qualsiasi forma di arte e, nello specifico, anche del romanzo.

A tale aspetto deve essere aggiunta una parola chiave, che si trova nella definizione di romanzo morantiana ed è evidenziata dall'autrice con il corsivo: *interezza*. L'unità è il fulcro della poetica di Morante, tanto da essere esposto in più sedi nella raccolta *Pro e contro la bomba atomica*. Già nel 1957, nel saggio *Il poeta di tutta una vita*, dedicato a Umberto Saba, la scrittrice afferma: «la qualità che distingue i poemi, o i romanzi in genere, dalle altre poesie meno vaste è l'intenzione di rispecchiare l'uomo nella sua interezza»[7]. In sostanza, Morante sembra far sua la lunga riflessione sulle differenze tra narrativa breve e narrativa lunga, ritenendo che il romanzo si distanzi dal racconto per un differente rapporto con l'universale.

La definizione proposta, più duttile e meno legata a ragioni di carattere formale, permette a Morante di rispondere al quesito riguardante la crisi del ro-

[4] Morante 1990b, 1498.
[5] Morante 1990b, 1499.
[6] Morante 1990b, 1499.
[7] Morante 1990a, 1491.

manzo. Per quanto questa sia la prima domanda del questionario, l'autrice decide di rispondere solo in conclusione, in quanto, come ella scrive, «dalle mie risposte precedenti già si può capire che – se per crisi s'intende (come molti oggi intendono) crisi mortale – io non credo alla possibilità di tale crisi»[8]. L'arte, e quindi anche il romanzo, è una «manifestazione necessaria»[9] dell'uomo, capace di trarre dall'informe l'unità e la bellezza dell'esistenza; presupporre la sua scomparsa sarebbe come ipotizzare la fine dell'essere umano. Perciò è la natura stessa del romanzo a legarsi a doppio filo all'uomo, impedendone la morte.

Tuttavia, come suggerisce la seconda parte della domanda, il romanzo partecipa, insieme a tutte le altre forme d'arte, alla crisi che investe la società, così che può esso stesso conoscere sviluppi, stravolgimenti e magari, nella peggiore delle ipotesi, un'eclissi temporanea. Gioca un ruolo importante, nella riflessione storico-teorica di Morante, l'urto causato dalla rivoluzione scientifica. Il romanzo novecentesco ad esempio, che viene letto come una fase di passaggio e di assestamento (senza che tutto ciò implichi un giudizio di valore), ricorre con insistenza al narratore omodiegetico[10], in quanto deve fare i conti con la relatività imposta da Einstein e dalla fisica del XX secolo: un io-recitante, infatti, implica da subito la soggettività della narrazione e una rappresentazione del mondo che, per dirla con le parole della stessa Morante, è «relativa all'io di me stesso». «Questa è una condizione moderna, ma non è detto che sia definitiva», sostiene sempre l'autrice, la quale aggiunge poco dopo: «è possibile (anzi augurabile!) che, più tardi, scontato questo trauma scientifico e industriale, l'uomo riprenda la sua naturalezza»[11], dando di nuovo fiducia alla legittimità delle verità poetiche, valide quanto quelle scientifiche.

Oltre all'impatto scientifico, un altro elemento che concorre alla crisi deriva dalla logica rispondente alle esigenze di mercato: la preoccupazione di essere letti spinge i romanzieri a essere nuovi, moderni, all'avanguardia, in sostanza "alla moda". Nella scelta programmatica di "essere nuovi" risiede l'ingenuità dell'arte contemporanea. Emblematici in questo senso, si legge in *Sul romanzo*, sono gli «astrattisti» e «documentaristi»[12]: apparentemente e dichiaratamente in contrasto,

---

[8] Morante 1990b, 1512.

[9] Morante 1990b, 1512.

[10] La domanda sul narratore è la numero quattro: «Non vi sarà sfuggito che i romanzi sono scritti sempre meno in terza persona, sempre più spesso in prima persona. E che questa prima persona tende sempre più ad essere la voce stessa dell'autore (l'io di Moll Flanders, tanto per fare un esempio, equivaleva invece ad una terza persona). Credete che si potrà mai tornare al romanzo di pura oggettività, del tipo ottocentesco? Oppure pensate che il romanzo oggettivo non è più possibile?» («Nuovi argomenti» 1959, p.3).

[11] Morante 1990b, 1505.

[12] Morante 1990b, 1513.

entrambe le prospettive si sottraggono al tentativo di carpire la verità dal reale, registrandone solo la parte greggia. Questi scrittori manifestano una crisi d'angoscia, che appunto scaturisce dallo stato in cui versa la società. In particolare l'arte puramente visiva, che esclude la psicologia (il riferimento è chiaramente all'*École du regard*, su cui si incentra la terza domanda[13]), tenta inutilmente di rappresentare scientificamente la realtà, annullandone quindi il valore, e dunque il senso stesso del romanzo. Si tratta di un'operazione di ascesi, per certi aspetti reazionaria, che tenta di ostracizzare i turbamenti sociali: parere su cui peraltro concorda anche Bassani, volto a far coincidere l'istanza programmatica dell'*École du regard*, seppur velatamente, addirittura con il gollismo[14]. In definitiva, per Morante i *nouveaux romanciers* attuano una fuga dalla realtà, non simpatizzando più con l'oggetto ma alienandosi da esso: per questo i loro scritti non possono essere considerati romanzi, e neppure opere d'arte.

Il romanzo invece non deve fermarsi a simili regressioni: non può registrare solamente gli oggetti del reale, ovvero riportare passivamente «i segni della malattia», né si può limitare a denunciare cinicamente lo scandalo. La catabasi nella realtà prevede in ultimo l'ascesa trionfale per liberare «la città devastata»[15], ascesa che si realizza per mezzo dell'invenzione, come detto in precedenza. Il romanziere viene paragonato a un cavaliere che riesce, per mezzo dei suoi simboli, a risvegliare l'uomo dal sonno della ragione, portandolo alla comprensione del mondo e alle verità primarie. Questo significa che lo scrittore deve avere un ruolo attivo nei confronti della realtà e all'interno della società: da qui si capisce perché Morante afferma che ogni romanzo è sempre impegnato.

In ciò consiste l'arte dello scrivere romanzi, ed esempi del genere non mancano soprattutto in Italia. Se quindi, come presuppone la domanda, c'è una crisi nelle arti – ipotesi tra l'altro per Morante ancora non dimostrata –, questa non tocca il romanzo. La tragedia dell'esistenza può anzi servire come «tentazione» per il romanziere, in modo tale che egli possa rinnovare la sua parola per trovare simboli capaci di narrare il rapporto tra uomo e destino. Il romanzo, inoltre,

---

[13] Si riporta la domanda numero tre: «La scuola narrativa francese di cui fanno parte Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Serraute e altri proclama che il romanzo volta definitivamente le spalle alla psicologia. Bisognerebbe far parlare gli oggetti, tenersi ad una realtà puramente visiva. Qual è il vostro parere?» («Nuovi argomenti» 1959, p.3).

[14] Per Bassani, autori come Cassola e Bilenchi all'epoca del fascismo scrissero romanzi «che anticipano curiosamente la visività da obbiettivo fotografico […]. Ora io sono lontanissimo dal proporre l'equazione fascismo-gollismo. Eppure… Ad ogni modo, non mi pare azzardato prevedere che la fortuna, in Italia, di manierismi narrativi del genere di quelli di Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute dipenderà in gran parte dalla sorte che sarà riservata alla nostra democrazia» (Giorgio Bassani in «Nuovi argomenti» 1959, 3; 2-5)

[15] Morante 1990b, 1515.

esprimendosi con la parola, troverà sempre nutrimento da ciò che lo circonda, «giacché le parole, essendo i nomi delle cose, sono le cose stesse»[16]. In conclusione, il compito dello scrittore è quello di smentire qualsiasi proclama di crisi.

A un'attenta lettura, Morante attua un'operazione analoga a quella compiuta da Calvino, sempre nell'ambito della stessa inchiesta[17]: prima di poter affermare la crisi, bisogna trovare una giusta definizione di romanzo. Calvino punta sulla complessità, ovvero sulla stratificazione di significati che rendono la «plurileggibilità»[18] una condizione senza la quale nessuna realtà può essere accostata. Detto in parole semplici, secondo Calvino il romanzo continua a interpretare e a narrare attraverso immagini la realtà, sebbene in maniera diversa dall'Ottocento. Infatti, la totalità dell'ossatura ideologica, la sublimazione del romanzo come oggetto di mercato, la sua capacità di intrappolare il lettore per mezzo di una narrazione avvincente, sono caratteristiche impraticabili nel Novecento. Al contrario, nel XX secolo al lettore si richiede una partecipazione critica, che individui problemi circoscritti. La crisi del romanzo non ha perciò un'accezione negativa, ma viene vista come trasformazione. Dunque per Calvino, ma anche per Moravia[19], il romanzo è in pieno mutamento, e più specificamente in una fase iniziale della sua vita. Come detto, anche Morante si allinea con i due scrittori, e con un entusiasmo maggiore afferma che «sta per cominciare una nuova, grande epoca per il romanzo»[20].

Il seguito della sua riflessione, però, fa capire che questa nuova epoca forse non sarà così grandiosa. Resta infatti un'ombra con la quale si conclude il saggio (e che, sebbene qui aggirata, sarà invece la base della successiva stagione artistica della scrittrice): quest'ombra è la mancanza di lettori, nella maggioranza caduti vittima del sonno della ragione. Tale assenza, comunque, non è ancora uno scoglio insormontabile, anzi deve servire ancora una volta al romanziere come stimolo; e se c'è un'arma contro l'alienazione della coscienza, questa è proprio il romanzo. *Sul romanzo* è la manifestazione di una grande fiducia verso il genere, e allo stesso tempo un atto di fede di chi crede in «un rinnovamento del mondo reale»[21].

La fiducia verso il romanzo sembra però vacillare pochi anni dopo: nel 1965

---

[16] Morante 1990b, 1517.

[17] «Nuovi argomenti» 1959, 6-12.

[18] «Il romanzo è: *un'opera narrativa fruibile e significante su molti piani che si intersecano*» (Italo Calvino in «Nuovi argomenti» 1959, 9).

[19] «Nuovi argomenti» 1959, 38-44.

[20] Morante 1990b, 1516.

[21] Morante 1990b, 1519.

Pro o contro la bomba atomica inaugura scenari più oscuri[22]. A soli sei anni di distanza, infatti, Morante ipotizza un logoramento della stessa realtà, minacciata da un fato avverso. Come appunto suggerisce il titolo, l'incarnazione di questo male è la bomba atomica. Il saggio si divide in due parti: nella prima la scrittrice individua le cause, così che si possa dare un volto alla crisi. Nella seconda ne sonda gli effetti presenti e futuri, proponendo delle linee di difesa, per contrastarla.

Una delle ragioni prime che ha alimentato la crisi – che ormai per Morante è reale – risiede nel fatto che «la seduzione scientifica ha sostituito quella immaginativa»[23]. Il dilagare delle scienze, che già costituiva una velata minaccia nel '59, ha determinato un inaridimento dell'uomo. Come detto in precedenza, l'invenzione è una delle qualità del romanzo, tramite la quale l'autore esercita un ruolo attivo nei confronti del reale. Diversamente dalla trascrizione documentaria, l'immaginazione rivela simboli di verità. Si comprende così la massima: «per essere proprio vero, bisogna che sia inventato»[24].

Tutto questo però non basta più; per comprendere davvero le origini e gli effetti della crisi, Morante deve spingersi più a fondo: infatti non si è «arrivati a questa crisi cruciale del mondo umano solo perché, avendo, a un certo punto, l'intelligenza umana, sempre in cerca di nuove avventure, preso un sentiero buio fra altri sentieri bui, è capitato che i suoi stregoni – scienziati scoprissero il segreto»[25]. «Il segreto» rivelato dall'atomica si trova nella coscienza. Morante propone una dialettica dicotomica che riecheggia l'ultimo Freud, in cui l'uomo vive simultaneamente *Eros* e *Thanatos*. Per quanto questa sia una condizione originatasi agli albori del mondo, Morante, ormai vicina a scenari apocalittici, realizza che «l'umanità contemporanea prova la occulta tentazione di disintegrarsi»[26]. Ci troviamo quindi a un punto di rottura, in cui sono due gli scenari possibili: o si va verso l'istinto del Nirvana e quindi all'unione delle coscienze, o verso la frantumazione. La bomba atomica è appunto «la manifestazione necessaria» della disintegrazione, «di un disastro già attivo nella coscienza»[27].

Nel 1965, quindi, la crisi nella sua accezione mortifera esiste, e l'oggetto della disintegrazione è la realtà stessa. L'arte ne risente in seconda battuta. Infatti, se la realtà dovesse degradarsi fino a portare l'uomo a essere un alienato, la letteratura

---

[22] *Pro o contro la bomba atomica* fu scritto nel febbraio del 1965 e letto al Teatro Carignano di Torino, al Teatro Manzoni di Milano e all'Eliseo di Roma. Venne pubblicato, sempre nello stesso anno, nel numero 34 (marzo-aprile) di «Europa letteraria», e successivamente in «Linea d'ombra» (dicembre 1984).

[23] Morante 1990c, 1540.

[24] Morante 1990b, 1509.

[25] Morante 1990c, 1540.

[26] Morante 1990c, 1540.

[27] Morante 1990c, 1541.

perderebbe qualsiasi funzione, ma fin quando la realtà mantiene uno statuto di identità ("di realtà", potremmo dire in maniera tautologica), l'arte rimane l'unica arma che ha l'uomo per impedire la disintegrazione. La sua funzione è quella «di restituire nella confusione irreale, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola la realtà»[28]. Per quanto Morante usi genericamente la parola "arte", non è peregrino sostenere che nello specifico l'autrice si riferisca al romanzo, che si contraddistingue dalle altre forme artistiche, come mostrato in precedenza, proprio per il suo attributo di interezza. Il romanzo è quindi il «predestinato antagonista alla disintegrazione, lo è in quanto porta testimonianza del suo contrario»[29].

Il polo sensibile di questo scontro, colui che per primo ne sconta gli effetti, è quindi lo scrittore; ed è in fondo lo scrittore il destinatario ultimo del saggio morantiano. A lui, prima che a tutti gli altri, spetta il compito di scegliere se essere pro o contro la bomba atomica: adeguarsi al sistema rinunciando a trovare la bellezza e la verità, credendo un errore l'unità di tutte le cose, o riconoscere la peste delirante che lo circonda, continuando a scrivere.

La perseveranza nella scrittura non tutela però dalla sconfitta e dalla resa: la resistenza, per quanto necessaria, può essere piegata appunto dalla crisi. L'unica conseguenza ragionevole alla resa è l'esilio: «meglio un soggetto pensante in cima a una colonna, finché quello lì resiste a scrivere poesie, la bomba atomica stenterà a esplodere»[30]. Morante sembra richiamare la leggenda dei trentasei giusti contenuta nel *Talmud*: finché questi continueranno a esistere, generazione dopo generazione, il male non potrà trionfare. Tuttavia, pur vivendo nella clandestinità, nel momento in cui la crisi si acuisce il giusto deve intervenire e interferire. Perciò nell'era della bomba atomica allo scrittore, al giusto, non basta rimanere in disparte: egli deve resistere alla tentazione della fuga e continuare a ritenere l'arte uno strumento valido per il mondo. Solo rimanendo tra gli uomini è possibile smascherare l'irrealtà. Lo scrittore diventa quindi una figura messianica, un salvatore dei "mutanti". Il suo rimane però un compito di difficile e complicata realizzazione: il sistema è abile a inghiottire l'artista tramite lusinghe o con accuse di tradimento. *Pro o contro la bomba atomica* include pertanto una sorta di manuale di resistenza per lo scrittore nell'era atomica.

Resta da stabilire per chi tale scrittore scriva; chi sia insomma il lettore dei suoi romanzi. Per quanto lo scrittore pubblichi per tutti, sono i dominati, i rivoluzionari e i giovani coloro che meglio possono recepire il suo messaggio: tutte categorie a cui si potrebbe ricollegare l'analfabeta destinatario de *La Storia*. In en-

[28] Morante 1990c, 1542.
[29] Morante 1990c, 1546.
[30] Morante 1990c, 1544.

trambi i casi sembra trattarsi di un lettore inesistente, perché ai margini della società. Tuttavia, scrivere romanzi e trovare (creare) un pubblico è l'unica strada da percorrere: sia pure con minor fiducia rispetto al passato, Morante non può far altro che ribadirne l'importanza.

La crisi dell'arte, a quest'altezza, non è una trasformazione né un'eclissi temporanea: è un dramma profondo che parte dalla realtà e giunge nelle mani dello scrittore[31]. Secondo Morante il romanziere ha un solo modo per reagire: «scriverà onestamente quello che gli pare», (come affermò Saba, «ai poeti resta da fare la poesia onesta»[32]). Lo stile, il linguaggio e qualsiasi orpello spetta alla letteratura, mentre lo scrittore deve esprime senza regole la propria creatività, in quanto «il primo inventore dei linguaggi è stato sempre lui»[33], lo scrittore; e il suo unico oggetto d'indagine è il mondo, e dunque anche la bomba atomica. Tutto il resto che non è mondo, ma semplice moda e consumismo editoriale, ovvero una scrittura chiusa in sé stessa, può essere invece lasciato al letterato. L'artista, ossia lo scrittore, ovvero il romanziere (tre definizioni che nel linguaggio morantiano si equivalgono) è invece «un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura»[34].

Anche negli anni seguenti la crisi non sembra attenuarsi. Nel 1974, in una lettera inviata a Volponi in occasione dell'uscita di *Corporale*, Morante continua a utilizzare i medesimi termini. In questo caso la scrittrice, per spiegare il rapporto tra crisi e romanzo, riporta una storiella orientale: in principio era il *Caos*, ma due angeli, impietositi dal suo tormento, gli fecero due buchi. I due salvatori creano così un centro: questo è il *Logos*, ovvero l'arte che permette di conferire un ordine al disforme. La bomba atomica è il contrario dei due angeli, giacché «fa ordine e pulisce tutto di tutto (anche dei due buchi)»[35]. Il 1974 è anche l'anno di pubblicazione de *La Storia*, il romanzo che tematizza i mali del mondo, in cui Morante

[31] L'evoluzione del pensiero teorico di Morante è testimoniata anche da Garboli: in quegli anni, a detta del critico, l'autrice stava subendo una metamorfosi tale da farle scoprire di appartenere a un mondo «degradato e falsificato dove ogni creatura è dannata, per sopravvivere, a farsi strumento di tutto il potere di cui dispone» (Garboli 1995, 206). Inoltre, la crisi non è solo pertinente all'ambito artistico, ma trova fondamento in tragici eventi privati. Nel 1962, infatti, Bill Morrow, pittore e amico intimo di Morante, muore suicida a New York, e pochi mesi dopo Alberto Moravia lascia l'appartamento condiviso con la scrittrice, per quanto la loro relazione fosse finita da tempo.

[32] Saba 2001, p.674.

[33] Morante 1990c, 1553.

[34] Morante 1990c, 1539.

[35] Lettera di Elsa Morante a Paolo Volpone (3 marzo 1974), in Morante 2012, 440.

traduce narrativamente quanto sostenuto in *Pro o contro la bomba atomica*[36]. Nell'introduzione all'edizione americana del 1977 si legge: «col presente libro, io, nata in un punto di orrore definitivo (ossia nel nostro Secolo Ventesimo), ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta»; e più avanti si aggiunge che il romanzo vuol essere «un atto di accusa e una preghiera»[37]. Il medesimo tentativo si trova anche in *Il mondo salvato dai ragazzini*: «nessun poeta oggi – scrive Morante – può ignorare la disperata domanda, anche inconscia, degli altri viventi. Più che mai, la ragione della sua presenza nel mondo è di cercare una risposta per sé e per loro. Il presente libro vuol essere la rappresentazione di una simile ricerca»[38].

Dagli anni sessanta in poi, quindi, Morante inizia a scrivere romanzi che sono espressione della crisi, ma che portano con sé quel principio di vitalità e unità che la contrasta. La situazione, però, si complica definitivamente con l'ultimo romanzo, *Aracoeli*, pubblicato nel 1982, tre anni prima della morte della scrittrice: il suo testamento artistico.

L'opera narra di un viaggio, reale e immaginario, che il narratore-protagonista intraprende alla ricerca delle proprie origini. Manuele è un personaggio "senza i conforti della religione", che tenta di ricongiungere i frammenti della propria esistenza: il romanzo infatti si struttura su più linee temporali, attraverso una serie di *flashback*. Il fulcro della ricerca è rappresentato da Aracoeli, la madre di Manuele, che incarna perfettamente il dissidio tra *Eros* e *Thanatos*. La donna parte da un iniziale stadio di amore puro verso il figlio e il marito, per essere poi schiacciata da una pulsione incontrollabile: si degrada fino a non essere più moglie, madre e donna. Finita l'esistenza di Aracoeli, Manuele sembra destinato a vivere in un deserto atomico, come quello andaluso descritto nel romanzo, un deserto senza amore. La crisi, ovvero la bomba atomica, sembra avere finalmente trionfato; ma non è davvero così. Il romanzo che Manuele scrive può permettere la rinascita. L'ultima pagina dell'opera chiude, infatti, sulla figura di Eugenio, il padre: l'eterno rivale con il quale il protagonista contende l'amore della madre. Egli è l'estremo frammento di esistenza a essersi salvato. Dopo l'ultimo incontro con Eugenio, Manuele scoppia a piangere, diversamente da quanto accadrà l'anno seguente, quando verrà a sapere della sua morte. Nel momento della scrittura, la comparazione tra i due eventi permette al protagonista di capire «che certi individui sono più inclini a piangere d'amore, che di morte»[39]. Seppur

[36] La vicinanza tra le due opere la si ritrova anche nel periodo di composizione. La prima stesura de *La Storia*, infatti, può essere fatta risalire al 1965, lo stesso anno di *Pro o contro la bomba atomica*. A questo proposito si veda Zagra 2012.

[37] Morante 1988b, LXXXIV.

[38] Morante 1988a, LXXXI.

[39] Morante 1990e, 1454.

troppo tardi, il protagonista, questo moderno Edipo, può comprendere grazie al pianto, che è lo scoppio rivelatore di vita, l'amore per il padre: una piccola vittoria di *Eros* su *Thanatos*. È la stessa fioca speranza che si trova nel finale de *La Storia*: finita la narrazione, morti quasi tutti i personaggi, dopo l'ultimo capitolo, il romanzo è suggellato da una citazione gramsciana, la matricola n. 7047 della casa penale di Turi: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia»[40].
Anche se la crisi si è ormai manifestata, Morante sceglie di riporre la propria fede nel romanzo come portatore di conoscenza e di bellezza, l'unico fiore che può salvare il mondo.

BIBLIOGRAFIA

Garboli 1995: C. Garboli, *Il gioco segreto*, Adelphi, Milano.

Morante 1988a: E. Morante, *Nota introduttiva alla prima edizione Struzzi del* Mondo salvato dai ragazzini, *1971*, in *Opere I*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano, pp.LXXX-LXXXI.

Morante 1988b: E. Morante, *Nota introduttiva all'edizione americana della* Storia *per i membri della First Ed. Society, Pennsylvania 1977*, ivi, pp.LXXXIII-LXXXV.

Morante 1990a: E. Morante, *Il poeta di tutta una vita*, in *Opere II*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, Mondadori, Milano, pp.1487-1493.

Morante 1990b: E. Morante, *Il romanzo*, ivi, pp.1495-1520.

Morante 1990c: E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, ivi, pp.1537-1554.

Morante 1990d: E. Morante, *La storia*, ivi, pp.255-1036.

Morante 1990e: E. Morante, *Aracoeli*, ivi, pp.1037-1454.

Morante 2013: *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di D. Morante, Einaudi, Torino.

«Nuovi argomenti» 1959: *Nove domande sul romanzo*, «Nuovi argomenti», 38-39, pp.1-72.

Saba 2001: U. Saba, *Quello che resta da fare ai poeti*, in *Tutte le prose*, Milano, Mondadori, pp.674-681.

Zagra 2012: G. Zagra, *La genesi della Storia nei manoscritti e nelle carte dell'archivio di Elsa Morante*, in La Storia *di Elsa Morante*, a cura di Siriana Sgavicchia, ETS, Pisa, pp.123-14.

SUMMARY – The paper analyses what the crisis of the novel means for Elsa Morante. Starting from the investigation promoted in the review of «Nuovi argomenti» of 1959, this article tracks the author's reflection up to her last novel *Aracoeli* of 1982 passing through her collection of essays *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, her poetic manifesto.

Università degli Studi di Perugia
giulia.falistocco@gmail.com

[40] Morante 1990d, 1031.

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 97-110
ISBN 9788894269710

Fabio Fatichenti

IL *VIAGGIO IN ITALIA* DI GUIDO PIOVENE: UN INVITO ALLA RILETTURA

> Il suo "Viaggio in Italia" dovrebb'essere testo d'obbligo nelle scuole italiane, tali sono la profondità e la nitidezza della sua sonda nelle piaghe e nelle pieghe del nostro Paese.
> Montanelli 1998, 37

1. Premessa

Nel 2017 ha compiuto sessant'anni la prima pubblicazione di *Viaggio in Italia*, opera fra le più note di Guido Piovene e narrazione di un Paese che aveva appena intrapreso la strada irreversibile di grandi trasformazioni sul piano economico, sociale, ambientale e paesaggistico.

Giornalista e scrittore, intellettuale lucido eppure controverso, Piovene seppe leggere straordinariamente l'Italia del secondo dopoguerra, essenzialmente agricola e legata alla tradizione, ma già caratterizzata dalla rapida industrializzazione e dalla tumultuosa crescita urbana e infrastrutturale, ricca di eccellenze industriali e di personalità di spicco, comunque contraddistinta ovunque da risorse culturali e paesaggistiche uniche al mondo.

Negli ultimi sei decenni, la società, l'economia e il paesaggio italiani hanno attraversato mutamenti di vasta portata, taluni irreversibili. Eppure, le novità imposte dalla «grande trasformazione» – per adoperare una fortunata definizione di Eugenio Turri (2000) – non hanno cancellato del tutto le permanenze, ovvero i segni del passato che, spesso con nuove funzioni, convivono con il nuovo nell'ambito urbano e in quello rurale, in montagna e in collina come in pianura. Per tali ragioni, in questa ricorrenza sembra opportuno suggerire una rilettura del *Viaggio in Italia*, da ritenersi un prezioso documento capace di costituire una chiave interpretativa delle direttrici nelle quali evolvono i principali lineamenti socio-economici e paesaggistici del nostro Paese.

2. Piovene e la letteratura di viaggio

Nato a Vicenza nel 1907, figlio unico del conte Francesco e di Stefania di Valmarana, appartenenti a due nobili casate venete e costantemente assorbiti in interessi personali e impegni mondani, Piovene crebbe educato nella religione cattolica in un ambiente aristocratico e conservatore. Da ragazzo tra-

scorreva gran parte dell'anno nella Villa Margherita dei Valmarana sui colli Berici, presso la prozia Ersilia, a lui molto cara: «questo ambiente e i suoi personaggi ricompariranno senza tregua nei suoi scritti futuri»[1].

Dopo gli studi liceali presso il Collegio dei Barnabiti di Lodi, sono fondamentali per la sua formazione culturale gli anni universitari alla Facoltà di Lettere e Filosofia della Statale di Milano, dove si laurea nel 1929 sotto la guida di Giuseppe Antonio Borgese, docente di Estetica. In questo periodo matura il Piovene critico, narratore e giornalista: sin dai primi scritti[2], emerge in lui una soggettività complessa e articolata, in cui si manifesta una particolare attenzione alla presenza e al ruolo degli scenari paesaggistici nei testi letterari, connessa all'esigenza di dar seguito a profonde istanze personali. Per Piovene i luoghi sono nel contempo uno e molti: così se l'Italia, «con i suoi paesaggi, è un distillato del mondo», il paesaggio vicentino rappresenta il suo *heimat*, la «sede unica in cui prende sostanza… l'insostituibile storia-memoria del singolo»[3]. Erede della tradizione letteraria paesistica inaugurata da Petrarca e nel contempo rappresentante di «un certo venetismo mitteleuropeo»[4], Piovene rende dunque il paesaggio una chiave interpretativa non solo efficace, ma altresì capace di costruire un proficuo rapporto fra letteratura e narrazione geografica[5].

---

[1] Martignoni 1996, LXI; Mazzer 1999.

[2] Nel 1927 comincia a collaborare con «Il Convegno» con saggi, recensioni, racconti, manifestando fin da subito una felice combinazione fra considerazioni colte e moralistiche e una notevole disposizione narrativa. Nel corso degli anni collaborerà a varie riviste, letterarie e non («Pegaso», «Libra», «Solaria», «Pan, «Primato», «Mercurio», «Epoca», «Espresso»), nonché testate giornalistiche («L'Ambrosiano», «Il Corriere della Sera», «La Stampa», lasciata nel 1974, a pochi mesi dalla morte, per l'appena fondato «Giornale Nuovo» di Montanelli), soprattutto in veste di corrispondente estero. Il primo libro è una raccolta di racconti, *La vedova allegra* (1931). Seguiranno il romanzo epistolare *Lettere di una novizia* (1941), *La Gazzetta Nera* (1943), *Pietà contro pietà* (1946), *I falsi redentori* (1949). È poi la volta di *reportage* quali *De America* (1953) e soprattutto *Viaggio in Italia* (1957). Di grande importanza, nonché attualità, è altresì *Processo dell'Islam alla civiltà occidentale* (1957) in cui Piovene pubblica il resoconto di un convegno tenutosi a Venezia nel 1955, al quale prese parte un gruppo di autorevoli intellettuali islamici e italiani, presso la Fondazione Cini, per discutere dei rapporti tra la civiltà islamica e quella occidentale. *La coda di paglia* (1962), raccolta di articoli già apparsi in varie sedi giornalistiche, è accompagnata da una prefazione in cui l'autore compie un'autocritica dei propri trascorsi fascisti. Del 1963 è *Le Furie*, del 1966 *Madame la France*, dell'anno seguente *La gente che perdé Ierusalemme*; nel 1970 è la volta de *Le stelle fredde*, vincitore del Premio Strega. Noti sono anche i testi per la serie *L'Italia vista dal cielo* (1966-1978) del regista Folco Quilici, cui contribuirono pure Brandi, Praz, Calvino, Prisco, Silone, Soldati. La sua intensa attività si interrompe soltanto con la morte, avvenuta a Londra nel 1974.

[3] Zanzotto 2009, 236.

[4] Bettiza 1990, XI.

[5] Non è questa la sede per soffermarsi sull'importanza ai fini geografici della letteratura e dei resoconti di viaggio, un tema sul quale si è sviluppato nel corso del tempo un notevole apparato di ricerche di carattere generale e anche a scala regionale. A mero titolo

Sin dal suo primo apparire, *Viaggio in Italia*[6] si configura quale autentico saggio nel contempo di geografia umana, storia e antropologia culturale, andando ad arricchire e innovare la tradizione letteraria odeporica praticata da non pochi scrittori ancor prima dell'unificazione nazionale. Racconti di viaggio settecenteschi e primo-ottocenteschi si devono infatti ad Antonio Vallisneri, Lazzaro Spallanzani, Carlo Castone della Torre Rezzonico, Isabella Teotochi Albrizzi e, più tardi, sempre nella forma epistolare peculiare dell'odeporica settecentesca, a Bartolomeo Gamba (*Lettere scritte nel mio viaggio d'Italia e di Sicilia dal novembre 1801 al marzo 1802*) e Giuseppe Gioacchino Belli (*Journal du voyage de 1827, 1828, 1829*)[7].

Con il trascorrere dei decenni le descrizioni d'Italia e i viaggi diverranno poi sempre più frequenti: al 1876 rimontano due noti testi di sicuro interesse, benché di diversa impostazione: *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani, dalla natura comunicativo-didattica e mirato in particolare ai giovani, e *Un viaggio elettorale* di Francesco De Sanctis, documento prezioso sulle condizioni di vita della società meridionale del tempo[8].

Fra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento appaiono molti scritti dedicati alle città d'Italia, con descrizioni particolarmente adatte a rispondere alla diffusa esigenza di una più approfondita conoscenza di aspetti e problemi della neonata nazione: Renato Fucini è autore, nel 1878, di *Napoli a occhio nudo*; Giovanni Verga collabora al volume «Milano 1881»; nel 1870 Edmondo De Amicis pubblica le *Impressioni di Roma*[9].

Nel secolo successivo, nel ventennio compreso tra le due guerre il modello del "viaggio in Italia" continua ad essere praticato, sebbene con più contenute prospettive: gli autori si soffermano, con tono spesso nostalgico, su centri piccoli e sulle campagne. Il quadro che ne emerge è quello di una «ricercata Italia minore»[10], ben delineata anche nelle pagine di Vincenzo Cardarelli (*Viaggi nel tempo*, 1920 e *Il cielo sulle città*, 1939) e di Carlo Emilio Gadda (*Le meraviglie d'Italia*, 1939).

Nel secondo Novecento la letteratura di viaggio conosce invece, in Italia e all'estero, un rinnovato vigore. I confini del genere si fanno ancora più sfumati e le forme del racconto si moltiplicano e si intersecano in un quadro di maggiore complessità, ricco di testimonianze incisive (per esempio, in epoca neorealista, quelle di alcuni testi di Danilo Dolci e di Carlo Levi). E sebbene

---

esemplificativo si vedano comunque: Bianchi 1985; Botta 1989; De Seta 1992; Scaramellini 1993 e 2008; Farnetti 1994; Lucchesi 1995; Brilli 2006.

[6] Da qui in poi i rimandi a questo testo, per i quali si fa riferimento all'ultima edizione dell'opera (Milano 2003), saranno citati mediante la sigla V seguita dall'indicazione della pagina.

[7] Cf. Ricorda 2012, 42-43.

[8] Cf. ivi, 49-50.

[9] Cf. ivi, 53-54.

[10] Ivi, 66-67.

con un'impostazione più descrittiva, Piovene si inserisce in questo filone con un tale livello artistico da lasciar definire *Viaggio in Italia* «il grande libro di viaggio della ricostruzione e del dopoguerra»[11].

L'itinerario attraverso le regioni italiane si snoda tra il maggio del 1953 e l'ottobre del 1956. Dalla paziente fatica triennale, condivisa con la seconda compagna Mimy (Piovene infatti non guidava l'automobile), seguono prima una serie di trasmissioni radiofoniche, in onda dal dicembre 1954, poi gli esemplari testi riuniti in volume nel 1957, ma anticipati in parte nel settimanale «Epoca» tra il 1954 e il 1956.

Dettagliatissimo e scrupoloso, attraverso la geografia, il paesaggio e le arti Piovene affronta le trasformazioni epocali in atto in Italia (sociali, culturali, economiche, urbanistiche…) e descrive ambienti e uomini immersi in un contesto vivo e in costante mutamento. Come un geografo accademico, a Piovene non interessano singoli monumenti (esclude infatti qualunque indugio sul Duomo di Milano o sulla Pinacoteca di Brera, così come sulla Galleria degli Uffizi o sul Duomo di Firenze o sulle monumentali vestigia archeologiche di Roma[12]), bensì città e territori nel loro insieme, in quanto organismi unici e vitali.

Il *Viaggio*, come detto, percorre tutte le regioni (prima che a queste fosse attribuita una definita veste giuridica) e prende avvio da Bolzano. Ciascuna regione è descritta sia nei suoi aspetti geografici (monti, fiumi, città…), sia con i suoi abitanti, tra i quali Piovene individua alcuni che ne rappresentano i tratti identitari e con i quali instaura sempre un colloquio diretto. Inserite nel contesto di ogni singola regione, vengono dunque portate in evidenza, attraverso interviste o colloqui, le figure più significative di quell'epoca, ritenute dall'autore stesso una sorta di "patrimonio nazionale" (Umberto Saba, Giorgio Morandi, Enrico Mattei, Enzo Ferrari, il cardinale Schuster, Adriano Olivetti, Giorgio La Pira e tanti altri)[13]. Così facendo, Egli tratteggia l'evoluzione di una società che da rurale si avvia alla transizione industriale, cogliendone le criticità sia sul versante sociale che su quello ambientale e paesaggistico, con uno sguardo quasi profetico, in realtà frutto di spiccata sensibilità e di partecipata attenzione alla vicenda del Paese nel suo complesso.

---

[11] Clerici 2013, LXXXVIII.

[12] «Rinuncio a descrivere metodicamente rovine, basiliche, giardini, piazze, strade, musei ed a mettermi in gara con alcune decine o centinaia di migliaia di scrittori illustri ed oscuri. Sarebbe superfluo e ridicolo» (V, 827).

[13] Nel *Viaggio* in effetti «risulta sempre attiva una valenza che tende a fondere il paesaggio con l'umano che lo vive e lo percorre, istituendo […] una sorta di equivalenza analogica tra le coordinate climatiche e geofisiche di un determinato luogo e l'individuo che le abita»; «paesaggio e figura umana» sfumano «in concrezioni miste» (Crotti 1996, 273-274).

3. Il contesto storico del *Viaggio*

Il tempo è quello delle riforme attuate in Italia dalla fine degli anni Quaranta, in particolare la Riforma agraria che, varata con la legge stralcio n. 841 del 21 ottobre 1950, è da molti considerata la più importante riforma dell'intero secondo dopoguerra. Tramite l'esproprio coatto ai grandi proprietari e la concessione di mutui agevolati da parte dello Stato ai braccianti agricoli, la ridistribuzione delle terre generò una miriade di nuovi piccoli imprenditori che, attraverso la Coldiretti (organizzazione collaterale della Democrazia Cristiana), poterono accedere all'acquisto agevolato di macchine agricole e fertilizzanti, nonché a un vero e proprio sistema di *welfare* con pensione e cassa mutua. Si realizzava così, sul piano giuridico, la fine del latifondo e delle aristocrazie terriere, la cui fortuna era sorretta dalla concentrazione di migliaia di ettari nelle mani di pochi. Un considerevole numero di famiglie ebbe pertanto la possibilità di possedere un fondo da cui ricavare reddito sufficiente, soprattutto laddove le quote di terreno assegnate erano ampie, dotate di casa e in zone non impervie o lontane dai centri abitati. In queste aree sorsero nuove piccole aziende coltivatrici, capaci di contribuire alla trasformazione e all'ammodernamento delle strutture agricole meridionali[14].

La concomitante istituzione della Cassa per il Mezzogiorno, da un'idea del meridionalista Pasquale Saraceno, inaugurava poi un'attività di credito agevolato erogato alle imprese da alcuni istituti speciali; nella sua prima fase concentrò i propri interventi sull'agricoltura e sul settore delle dotazioni infrastrutturali (strade, acquedotti, fognature…).

Tuttavia, come si sa, nonostante innegabili e positivi risvolti sociali la riforma ebbe un limitato effetto economico[15]: se essa, infatti, contribuì a trasformare e ad ammodernare buona parte delle campagne meridionali, non costituì la spinta capace di correggere i fattori strutturali del divario fra Nord e Sud[16].

Si avviava comunque, per molti anni, un'imponente riqualificazione delle strutture territoriali delle regioni meridionali, destinata ad avere un'influenza

---

[14] Sui primi effetti strutturali della Riforma sul piano socio-economico e paesaggistico rimane fondamentale il contributo di Emilio Sereni (1961).

[15] Lo stesso Piovene ne dà un giudizio più critico che favorevole: «La stessa Riforma agraria finora è soprattutto uno strumento d'urto per iniziare un modo d'esito imprevedibile. Difficile dividerne i pregi dai difetti con un taglio preciso. Trasformare le terre, costruirvi case, ponti, strade, popolare campagne fino a ieri deserte, fissare i braccianti ed i nomadi, certo costituisce un pregio. (…) Discutibile invece mi sembra l'idea che conduce quest'opera così vasta. (…) Credere che un uomo d'oggi sia attratto dai disagi, dai rischi, dalle ansietà e dalla noia della piccola proprietà terriera è, a mio parere, una fantasia di parrocchia. Inoltre la Riforma (…) avrà successo solo se sarà integrata da attività d'altra natura, in primo luogo dall'industria, e se le terre spezzettate potranno ancora incorporarsi in unità più vaste e organiche» (V, 860-861).

[16] Bevilacqua 1997, 153.

profonda sull'economia, le gerarchie sociali e la cultura[17], attivando un passaggio cruciale nella trasformazione italiana: gli industriali investivano grandi capitali nei settori dell'automobile, della produzione di acciaio, fibre sintetiche, materie plastiche ed elettrodomestici, così come lo Stato, attraverso l'IRI e l'ENI, incentivava i comparti della chimica e petrolchimica. La produzione industriale si allargava oltre il classico triangolo Torino-Milano-Genova per propagarsi in quasi tutta la Pianura padana. Non siamo ancora al *boom* economico, ma si avvertono i segnali della fine dell'Italia rurale, dove le esigenze di soddisfazione di bisogni e di più vaste aspirazioni sono concomitanti all'irrompere di nuovi consumi e culture capaci di mutare rapidamente geografie produttive, insediamenti e poli di attrazione[18].

L'industrializzazione si configura tumultuosa al Nord e in parte al Centro, a scapito dell'agricoltura. Ad esempio, la conquista produttiva della campagna padana grazie alle bonifiche cede il posto al consumo di spazi agricoli per l'estendersi degli agglomerati urbani e di nuovi insediamenti residenziali e produttivi. Si assiste così ad un esodo massiccio dalle campagne, con spinte centrifughe che si sommano ai potenti fattori di attrazione degli ambienti urbani.

Nel 1954 fa la sua comparsa la televisione, notoriamente insieme alla radio fra i principali *media* della trasformazione che attraversava anche il mondo rurale. E proprio la RAI, nel 1953, affida a Piovene l'incarico di svolgere un'inchiesta giornalistica percorrendo tutta l'Italia, isole comprese, per raccontarla in un *reportage* radiofonico. Lo spirito di osservazione dell'autore evocherà i resoconti dei tanti *Grand Tour* sette-ottocenteschi: con analogo stile egli passeggiava per le piazze, sostava nei caffè, curiosava per chiese, case e palazzi (anche del potere), scoprendo l'Italia al pari e più di come, in una precedente inchiesta, aveva scoperto l'America[19].

Andrà però sottolineato che dopo i viaggi "minori" limitati alla provincia, cari ai letterati viaggiatori degli anni Trenta, e dopo le esplorazioni sociologiche della letteratura di viaggio neorealista, Piovene si cimenta in una panoramica compiutamente nazionale, raccontando la forza e la complessità che muovono l'Italia del dopoguerra con lo sguardo rivolto nel contempo verso le grandi città e i piccoli centri della provincia, verso le campagne e le nuove realtà industriali. Oltre a rendere conto della multiforme fenomenologia dell'Italia contemporanea, Piovene ne individua i profondi e variegati nuclei d'identità: idee, sentimenti prevalenti, nonché costanti storiche e antropologiche[20].

---

[17] Cf. ivi, 158.

[18] Cf. Crainz 2005.

[19] Si ricordi infatti che *Viaggio in Italia* non è l'unico saggio odeporico di Piovene; Egli è autore di altri volumi nei quali descrive Paesi in cui ha soggiornato più o meno a lungo (*De America*, *Viaggio nel vicino Oriente*, *La gente che perdé Ierusalemme*, *L'Europa semilibera*).

[20] Cf. Clerici 2001, 308-309.

La consapevolezza dei mutamenti rapidi che in quegli anni attraversano il Paese determinerà in lui la decisione di non procedere con aggiornamenti del testo[21].

Nel cogliere con esperienza e acume il fervido clima di cambiamento che si andava affermando nella fase della ricostruzione post-bellica e dell'incipiente *boom* economico, egli accompagna il lettore nella decifrazione dei luoghi attraversati anche con analisi socio-economiche e suffragate da dati statistici, che giustificherà, nel *Postscriptum* del 1966, quale scelta di un «senso del concreto», poiché – annota – «un libro di viaggio ha bisogno di questi pesi, come ci ha insegnato Montaigne"»[22].

Alle informazioni tecniche e statistiche vanno aggiunte, di complemento, le ampie rappresentazioni paesistiche dei luoghi attraversati, arricchite da notazioni di tipo antropogeografico e antropologico, con toni però prettamente letterari, talora al limite del lirismo. Si ritenga emblematica la pagina conclusiva della descrizione della Sicilia:

> Come guardando un palcoscenico, si assiste in Sicilia al contrasto di progressivi estremi nelle azioni e nel vocabolario, e di umiliati e offesi dalle riforme che prendono il linguaggio luttuoso e profetico degli spettri. Se potessimo essere osservatori estranei, diremmo che in Sicilia il mutamento di strutture diventa anche spettacolo, ricco di accenti drammatici ed anche comici. Intorno a questo, quasi astratta, è una bellezza senza pari. Le luci arabe di Palermo, l'Oriente da gioielleria dei giardini di aranci, il barocco fiorito dalle fantasie del sangue di Noto, Acireale, Catania, la Terra Santa di Ragusa, la Grecia piegata al colore di Siracusa, Agrigento, Selinunte, Segesta, il balcone di Erice sulla storia e quella leggenda divenute paesaggio; si vorrebbe essere venuti quaggiù come uno straniero, un viaggiatore distaccato, per vedere nella Sicilia solo una tra le più belle terre del mondo (V, 655).

Presto appare chiaro quanto a Piovene stia a cuore «salvare dalla distruzione, fotografare prima della catastrofe, dare conto di un paesaggio, soprattutto interiore» [23], purtroppo destinato al sacrificio sull'altare dell'inarrestabile progresso. Così si spiega il «doloroso stupore davanti a tutti i passati scempi architettonici e paesaggistici italiani», denunciati però non con ostentate condanne, bensì tramite un atteggiamento di «implicita e sofferta *reticentia*»[24].

4. Ambienti, paesaggi, uomini: uno sguardo sull'Umbria e sulle Marche

Per offrire un saggio, a quanti non avessero letto l'opera, della ricchezza dei contenuti, descrizioni e spunti offerti, ci si deve necessariamente limitare a

---

[21] La scelta viene esplicitata nel *Postscriptum* inserito nell'edizione del 1966: «Sentivo che mentre viaggiavo la situazione mi cambiava alle spalle; ma non mi era possibile ricominciare all'infinito» (V, 866).

[22] Cfr. al riguardo Tamiozzo Goldmann 2009, 104 (il passo è da V, 867).

[23] Crotti 1996, 279.

[24] *Ibidem*

una scelta magari il più possibile dimostrativa; ciò che Piovene scrive a proposito delle regioni Umbria e Marche può esserlo senz'altro[25].

Nella prima regione, colori di tonalità pastello pervadono il paesaggio e i piccoli centri, insieme a un ordine generale dei luoghi capace di incantare i visitatori. Ma Piovene entra in simbiosi con la società e osserva un corpo sociale in bilico fra agricoltura arretrata e incipiente industrializzazione. L'artigianato vanta invece una certa floridezza, legato a maestria e tradizioni dal gusto raffinato. Anche l'Umbria, come la Toscana e l'Emilia, è regione "rossa", ma con minori intolleranze tra il comunismo e la religione. La contraddistingue certamente la scarsità di infrastrutture (strade, ferrovie, distribuzione dell'energia elettrica e dell'acqua), all'origine del mancato sviluppo economico. Fra gli esempi di produzione industriale locale, alquanto rari, spiccano i capi d'abbigliamento di Luisa Spagnoli e i dolciumi della *Perugina*. A voler sottolineare un certo pessimismo sul futuro di questa terra, a Piovene bastano i pochi tratti della descrizione di Bruno Buitoni, titolare della *Perugina,* posto al centro di un contrasto tra l'immagine dei suoi dolci, vivacemente incartati (caramelle, cioccolatini, uova di Pasqua…), mentre lui, magro e con i capelli grigi, è di carattere amaro.

In una terra intrisa di religiosità e tradizioni, nonché costellata di chiese e monasteri, la presenza di cristiani pentecostali (cosiddetti "tremolanti", presenti all'epoca nella zona di Pietralunga) viene avversata sia dalla Chiesa ufficiale che dalla gente comune. E anche Piovene, che incontrerà i pentecostali soprattutto nelle regioni meridionali, non nutre per loro buona considerazione.

Perugia è in vetta a una collina, tra le sue strade si respira un'aria "tonica", quasi di montagna. Città d'arte dai suggestivi e vasti panorami, è popolata da una moltitudine cosmopolita di turisti e di studenti stranieri. Anche qui, le preoccupazioni dell'autore sono per il rischio del sopravanzare del brutto in campo urbanistico:

> Come tante città italiane, ora però si sente a disagio nel fitto del centro medievale, incapace di contenere il traffico. Ed è al bivio: di sventrare all'interno o di espandersi fuori. La seconda, evidentemente, è la via migliore e Perugia l'ha scelta, sebbene anche nell'interno sia stato fatto qualche inutile guasto con pretenziose costruzioni. La stessa espansione all'esterno, inevitabile com'è, deve seguire uno stile e una regola; e quanti amano Perugia si rammaricano perciò di veder sorgere quartieri spurii sui pendii e nelle valli, modificando, non certo in meglio, uno dei più famosi scenari d'Italia. […] Noi non siamo puristi; una città che cresce non può mettersi sotto vetro. Tuttavia, qui come a Ferrara, preghiamo che l'intelligenza assista chi posa le mani su ciò che l'Italia ha di meglio (V, 334).

Del territorio di Norcia, intriso di religiosità e di vestigia medievali, Pio-

[25] Per una efficace sintesi dei principali contenuti relativi a tutte le regioni si rinvia a Rossomando 2014-2015.

vene sottolinea i rari segni di decadenza, fra cui una certa emigrazione degli artigiani più esperti nella lavorazione delle carni di maiale, i "norcini". Sul tartufo nero, di cui Norcia viene ritenuta capitale d'Italia, e sulle prospettive di sviluppo che la gente nutre si mostra invece piuttosto scettico.

Di Spoleto, città antichissima, contrassegnata dagli affreschi di Filippo Lippi, sottolinea i colori dei boschi da cui è circondata.

Gubbio, invece, è segnata da tinte smorte, senza note di allegria. È montanara, medievale, monocroma. A proposito dei segni ancora visibili nei palazzi dell'esistenza pregressa di strette porte murate (le cosiddette "porte del morto"), l'autore indugia sulle credenze ad esse legate: murate dopo l'uscita della bara per separare il mondo dei vivi da quello dei morti, oppure poste in alternativa agli ingressi principali, così che di notte fosse più agevole difendere l'abitazione. Queste credenze e superstizioni, che affondano le radici anche in un passato pagano, culminano nella celebre Festa dei Ceri, che si perpetua senza interruzione dal secolo XII.

Terni, città industriale, sembra fuori posto in Umbria. Su di essa gravano ancora i segni degli intensi bombardamenti del secondo conflitto mondiale, giacché vi si producevano armi che oggi hanno però ceduto il posto ad altri prodotti siderurgici purtroppo incapaci di garantire occupazione e benessere.

Con Orvieto ci si immerge di nuovo nell'Umbria tradizionale. Di questa piccola città Piovene dichiara esplicitamente che non riferirà delle risorse turistiche: ciò spetta infatti alle comuni guide di viaggio. Se accenni al Duomo e al pozzo di San Patrizio sono d'obbligo, più importante è dunque indugiare su aspetti "romantici", come le vigne al sole, le rose negli orti dei conventi, nonché la cura e l'ingegno con i quali l'industriale vinicolo Bigi ha custodito i suoi vini.

Prima di Assisi occorre menzionare Bastia Umbra, celebre per la coltivazione e la lavorazione del tabacco (e forse questa notazione andrà ricondotta alla risaputa abitudine di Piovene di fumare la pipa).

La vista della basilica di Santa Maria degli Angeli prelude alla città di San Francesco, luogo mirabile: panorami stupendi, fiori alle finestre, olivi, cipressi, rondini che volteggiano. Punto nevralgico della storia religiosa cattolica, Assisi si fregia di straordinari tesori d'arte, patrimonio dell'umanità: Cimabue, Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti. La presenza e l'attività dei frati francescani sono vive; tuttavia Piovene menziona in particolare l'associazione religiosa *Pro Civitate Christiana* che, fondata da sacerdoti lombardi (i fratelli Giovanni e Carlo Rossi), sembra essere quasi una garanzia di serietà e, in armonia con l'attività dei francescani, costituisce un moderno ed efficace esempio di apostolato. Il centro propulsore dell'associazione, composta in maggioranza da volontari laici, è un grande edificio denominato la Cittadella, sede anche di corsi di studio ai quali prendono parte intellettuali italiani e stranieri, cardinali e operai, cristiani e non.

È però nelle Marche che il paesaggio assurge a incontrastato protagonista:

«se si volesse stabilire qual è il paesaggio italiano più tipico, bisognerebbe indicare le Marche, specie nel Maceratese ed ai suoi confini»[26]. Regione "plurale" – anche il linguaggio vi è tale, per cui si ascoltano cadenze romagnole, toscane, umbre e abruzzesi, a seconda dei luoghi –, viene rappresentata come neutra rispetto a tutti gli estremismi italiani, a partire dal temperamento degli abitanti; né vi sono esagerazioni nella lotta politica e nelle relazioni interpersonali o collettive. I marchigiani sono dediti al lavoro in maniera costante e conducono una vita sobria.

La prima visita d'obbligo è a Urbino, il cui mirabile Palazzo Ducale è segno tangibile della cultura umanistica. Oltre all'unica opera di Raffaello presente nella città e ad altre di Tiziano, Paolo Uccello e Piero Della Francesca, a colpire è il Cristo Salvatore di Melozzo da Forlì, con il volto in primo piano che pare fissare lo sguardo in chi lo ammira. La scuola di formazione di incisori del libro, insieme con quella di legatoria e tipografia, ha sede proprio all'interno di Palazzo Ducale ed è un fiore all'occhiello per la qualità della preparazione che fornisce ai suoi numerosi allievi di ogni ceto sociale.

L'Umanesimo e il Rinascimento hanno lasciato segni tangibili ovunque nelle Marche. Fabriano è patria della lavorazione della carta, la cui espressione è la cartiera Milani, industria attiva già dalla fine del Seicento.

Ancona, dopo le devastazioni belliche, si va ricostruendo abbastanza confusamente e il fatto di essere comunque adagiata tra il porto e la campagna spiega il prevalere del carattere placido nei suoi abitanti. È da Ancona a San Benedetto del Tronto che la pesca sostituisce l'agricoltura con risultati altrettanto apprezzabili.

Suggestiva è la descrizione dei Monti Sibillini, che «Leopardi fanciullo immaginava di varcare» e nei quali il viaggiatore di oggi può ancora esperire molte delle impressioni fissate da Piovene:

> Nei Sibillini è la grotta della Sibilla e nacque la leggenda del *Guerrin Meschino*. Sono favolosi ancora oggi, per le loro stupende fioriture primaverili, le più belle d'Italia, mi dicono, e ignote ai più, e per l'isolamento in cui ancora permangono, giacché i loro campi di sci, giudicati eccellenti, sono poco sfruttati. […] Alle loro falde è Visso, perfetto e conservatissimo borgo quattro e cinquecentesco; qui si vede quanto è difficile la conoscenza dell'Italia, se occorre spingersi fino in queste vallate per imbattersi in una delle sue meraviglie. […] L'arte della pastorizia appare qui evoluta, modernizzata e curata come l'agricoltura (V, 529-530).

Recarsi a Recanati infatti sembra quasi un pellegrinaggio per ritrovare i paesaggi leopardiani. Loreto, con Recanati, è "un distillato" delle Marche, immersa in un paesaggio collinare dolcemente digradante e con edifici in cotto non rosso, come in Emilia, ma tendente al rosa. Il Santuario della Madonna consente al borgo di vivere anche di culto.

[26] V, 508.

A proposito di Camerino, verso la montagna appenninica, Piovene annota che «vive di un'università. Le università provinciali italiane sono numerose al punto che in questo viaggio non possiamo notarle tutte»[27]. Oltre che sull'ateneo si sofferma poi – con una digressione solo all'apparenza umoristica, bensì ennesima attestazione di una spiccata sensibilità per il carattere delle figure umane – sull'esistenza in città di un centro di studi metapsichici[28], tuttora operante.

5. Conclusioni

Al termine di queste sintetiche notazioni, è da condividere il giudizio di quanti sottolineano l'interesse pluridisciplinare del *Viaggio* pioveniano, rivelatosi capace di arricchire significativamente il patrimonio "di quelle speciali carte del territorio che sono le rappresentazioni dei luoghi negli scrittori"[29]. In altre parole, Piovene è stato un buon romanziere, ma il segno lasciato dal *Viaggio* sembra destinato a durare più a lungo; anche perché oggi, con tutta probabilità, nessuno sarebbe in grado di cimentarsi da solo in un *reportage* di analoghi respiro, acutezza e attualità. A colpire di più è la caratura profetica della sua opera, laddove per esempio illustra e interpreta le illusioni agricole e industriali del Mezzogiorno – sulle quali già dubitava a causa della mafia e della scarsa nervatura morale e intellettuale delle classi dirigenti locali –, così come la logica scriteriata e priva di etica che pervade l'incipiente processo di modernizzazione nazionale: "L'Italia è diventata il paese d'Europa più duro da vivere, quello in cui più violenta e più assillante è diventata la lotta per il denaro e per il successo"[30]. Il tutto, però, senza lanciare allarmi, bensì suggerendo idee[31].

In questi ultimi decenni, non sono state molte le occasioni congressuali o convegnistiche per ricordare l'attività e l'opera dello scrittore e intellettuale vicentino. Non è dato sapere se ciò sia da imputare a semplice dimenticanza o alle sue idee politiche, ma "certamente, manca il coraggio della memoria",

---

[27] V, 528.

[28] «Il centro pubblica un giornale, riempito in parte da articoli di trapassati che si esprimono attraverso il *medium*. Vi è un grande giornalista morto, di cui non si è voluto rivelarmi il nome, e Dante Alighieri, che aggiunge nuovi canti alla *Commedia*, mostrando in verità un certo declino delle sue capacità poetiche. L'anziano professor Stroppoloni, che dirige il centro, dirige anche un museo di storia naturale, ricco di mostri, come pecore e uccelli bicipiti e pecore con sei gambe, pietrificati con un suo preparato segreto. Il centro è nato, egli mi narra, dalla scoperta dello spirito di un romano del terzo secolo, reo di un massacro di cristiani, che ossessionava una casa di Camerino. Rivelatosi al *medium*, il romano si è oggi convertito nell'aldilà. Aggiunge il professor Stroppoloni che il centro ha scopi solo intellettuali, proponendosi di dimostrare agli increduli per via sperimentale la sopravvivenza dell'anima» (V, 529).

[29] Arpioni 2013, 196.

[30] V, 872.

[31] Breda 2017.

soprattutto in considerazione del fatto che "capire una figura come quella ambigua ma interessante di Piovene non significa rendergli omaggio, ma aiuterebbe a leggere e a interpretare una parte della storia culturale d'Italia"[32].

A uno sguardo contemporaneo, l'Italia degli anni Cinquanta dovrebbe apparire lontana, eppure non è così: Piovene riesce a far emergere dal suo *Viaggio* il carattere nazionale, quello immutabile, che resiste alle mode e alla storia. I guai, i vizi, i nodi di quell'Italia sono per gran parte gli stessi di ora. Di contro, sono semmai le virtù ad apparire decadute: per esempio una certa gentilezza tra poveri, della quale oggi resta poca traccia[33]. È difficile dire dove Egli sia riuscito meglio nel suo intento, quale ritratto di regione o città risulti più vicino al vero: di certo le sue descrizioni raffinate e suggestive hanno indotto le aziende di promozione turistica di buona parte d'Italia a farne ampio uso...

Per chiudere con una proposta operativa, dal *Viaggio* si possono tuttora derivare molteplici spunti. Si pensi per esempio, al riguardo, a una ricerca di respiro nazionale, mirata a un bilancio del grande mutamento conosciuto dal nostro Paese negli ultimi sei decenni, capace di coinvolgere una straordinaria pluralità di ambiti di studio[34]: dal connubio Letteratura-Geografia (inclusi i rapporti con altre discipline, su tutte la Storia) a quello fra Paesaggio e Letteratura (con attenzione alle tematiche socio-territoriali, non esclusi eventuali risvolti didattici); dall'analisi incentrata sulla dialettica paesaggio/paesaggi (teoria, legislazione, casi di studio a scala locale, regionale e nazionale esemplificativi delle trasformazioni susseguitesi negli ultimi sei decenni), alla tutela dell'ambiente, sulle cui forme e modalità di attuazione negli ultimi decenni tanto si è dibattuto; dalle politiche territoriali (non esclusi i processi di regionalizzazione) alle profonde e strutturali modificazioni che hanno interessato il settore secondario (dal capitalismo delle grandi famiglie a quello "molecolare", diffuso sul territorio) e la dotazione infrastrutturale nazionale; infine, ma non per importanza, andranno considerati i mutamenti della sfera sociale e i connessi riflessi territoriali.

Ai giorni nostri, più che in altri momenti della storia del nostro Paese, sembra perciò necessario rileggere Guido Piovene.

---

[32] Ballerio 2016.

[33] Polo 2015-2016, 85-86.

[34] Il riferimento è a un'operazione di natura soprattutto scientifica, i cui intenti possano andare al di là di quelli, pur apprezzabili, del volume monografico curato da G. Viesti e B. Simili e frutto di un progetto collettivo nato in seno al comitato di direzione della rivista «il Mulino» (6, 2017). L'opera in effetti richiama più volte Piovene sin dalle pagine introduttive, ma si configura più che altro come iniziativa celebrativa in occasione dei sessant'anni del *Viaggio* (dispiace un po' constatare che nei testi si avverta la quasi totale assenza degli approcci al territorio e al paesaggio propri della Geografia).

BIBLIOGRAFIA

Arpioni 2013: M. P. Arpioni, *Il paesaggio veneto in Piovene.* Inverno d'un uomo felice*: una proposta di lettura*, «Nemla Italian Studies», 35, pp. 196-220.

Arpioni 2017: M. P. Arpioni, *Dislocazione ed estraneità in Guido Piovene e Gianni Celati fra Stati Uniti e magalopoli padana*, in *Geografie della modernità letteraria*, a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora (a cura di), Atti del XVII Convegno internazionale della Mod (Perugia, 10-13 giugno 2015), ETS, Pisa, pp. 497-504.

Ballerio 2016: R. Ballerio, *Riscoprire Guido Piovene*, 16 settembre 2016, Varese, RMFonline.it, http://www.rmfonline.it/?p=29659

Bettiza 1990: E. Bettiza, *Il niente e l'assoluto in Guido Piovene*, in *Guido Piovene. Opere narrative*, a cura di C. Martignoni, vol. I, Meridiani Mondadori, Milano, pp. XI-LVIII.

Bevilacqua 1997: P. Bevilacqua, *Breve storia dell'Italia meridionale dall'Ottocento a oggi,* Donzelli, Roma.

Bianchi 1985: *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*, a cura di E. Bianchi, Unicopli, Milano.

Botta 1989: G. Botta, *Cultura del viaggio. Ricostruzione storico-geografica del territorio*, Unicopli, Milano.

Breda 2017: M. Breda, *Piovene, l'Italia palmo a palmo*, «Corriere della sera», 6 agosto, p. 35.

Brilli 2006: A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Il Mulino, Bologna.

Catalano 1967: G. Catalano, *Piovene*, La Nuova Italia, Firenze.

Clerici 2001: *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, a cura di L. Clerici, Il Saggiatore, Milano.

Clerici 2013: *Scrittori italiani di viaggio,* a cura di L. Clerici 2 voll., Meridiani Mondadori, Milano.

Cordelli 2011: F. Cordelli, *L'ombra di Piovene*, Le Lettere, Firenze.

Crainz 2005: G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta,* Donzelli, Roma.

Crotti 1996: I. Crotti, *Piovene viaggiatore della scrittura*: "*Viaggio in Italia*", in *Guido Piovene tra idoli e ragione*, a cura di S. Strazzabosco, Atti del Convegno di studi (Vicenza, 24-26 novembre 1994), Marsilio, Venezia, pp. 269-287.

De Pascale 2001: G. De Pascale, *Scrittori in viaggio. Narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo,* Bollati Boringhieri, Torino.

De Seta 1992: C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli.

Farnetti 1994: M. Farnetti, *Reportages. Letteratura di viaggio del Novecento italiano*, Guerini, Milano.

Ginsborg 2006: P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi,* Einaudi, Torino.

Lucchesi 1995: F. Lucchesi, *L'esperienza del viaggiare. Geografi e viaggiatori del XIX e XX secolo,* Giappichelli, Torino.

Marchetti 1973: G. Marchetti, *Invito alla lettura di Guido Piovene*, Mursia, Milano.

Martignoni 1990-1996: *Guido Piovene. Opere narrative*, a cura di C. Martignoni, 2 voll., Meridiani Mondadori, Milano.

Mazzer 1999: S. Mazzer, *Guido Piovene. Una biografia letteraria*, Metauro, Fossombrone.

Montanelli 1998: I. Montanelli, *Piovene, un grande talento senza coraggio*, «Corriere della Sera», 1 luglio, p. 37.

Piovene 1957: G. Piovene, *Processo dell'Islam alla civiltà occidentale*, Sansoni, Firenze.

Polo 2015-2016: L. Polo, *Il reportage di viaggio di Guido Piovene*, Tesi di laurea magistrale in *Filologia e Letteratura italiana*, rel. Prof. A. Zava, Università Ca' Foscari, Venezia.

Ricorda 2005: R. Ricorda, *Il quotidiano di Guido Piovene e Goffredo Parise, dal Veneto all'altrove*, in *L'immagine del quotidiano*, a cura di S. Gentili, I. Nardi, ESI, Napoli, pp. 163-189.

Ricorda 2012: R. Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia,* Ed. La Scuola, Brescia.

Rossomando 2014-2015: P. Rossomando, *Un itinerario nell'Italia del dopoguerra: il* Viaggio in Italia *di Guido Piovene*, Tesi di laurea magistrale in *Storia dal Medioevo all'età contemporanea*, rel. Prof.ssa R. Ricorda, Università Ca' Foscari, Venezia.

Scaramellini 1993: G. Scaramellini, *La geografia dei viaggiatori. Raffigurazioni individuali e immagini collettive nei resoconti di viaggio*, Unicopli, Milano.

Scaramellini 2008: G. Scaramellini, *Paesaggi di carta, paesaggi di parole. Luoghi e ambienti geografici nei resoconti di viaggio (secoli XVIII-XIX)*, Giappichelli, Torino.

Sereni, 1961: E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza, Roma-Bari.

Tamiozzo Goldmann 2009: S. Tamiozzo Goldmann, *Appunti sul Viaggio in Italia*, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, a cura di E. Del Tedesco, A. Zava, Atti del Convegno (Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008), Serra, Pisa-Roma, pp. 105-122.

Turri 2000: E. Turri, *La megalopoli padana*, Marsilio, Venezia.

V: G. Piovene, *Viaggio in Italia*, Baldini & Castoldi, Milano 2003 (prima ed. Mondadori, Milano 1957).

Viesti-Simili 2017: *Viaggio in Italia. Racconto di un Paese difficile e bellissimo*, a cura di G. Viesti e B. Simili, «Il Mulino», 6.

Zanzotto 2009: A. Zanzotto, *Paesaggi pioveniani: puntualizzazioni intorno alla dimensione poetica de* Le stelle fredde, in *Viaggi e paesaggi di Guido Piovene*, a cura di E. Del Tedesco, A. Zava, Atti del Convegno (Venezia-Padova, 24-25 gennaio 2008), Serra, Pisa-Roma, pp. 233-252.

SUMMARY – Sixty years have passed since the first publication of *Viaggio in Italia*, the reportage where Guido Piovene portrayed in incomparable way the Italy after World War II, a mainly agricultural country at that time and linked to tradition, but already characterized by rapid industrialization and tumultuous urban and infrastructural growth. The author points out the relevance and the utility, from the multidisciplinary point of view too, of the issues faced by Piovene and encourages a rereading of his work.

Università degli Studi di Perugia
fabio.fatichenti@unipg.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 111-120
ISBN 9788894269710

Sandro de Nobile

DOPO IL DILUVIO, IL NULLA. UOMINI E ANIMALI TRA CRISI AMBIENTALE E POLITICA: CASSOLA, VOLPONI E ALTRI

Se, come nota Chiara Lombardi, l'immaginario apocalittico[1] rappresenta un «paradigma letterario di interpretazione del tempo umano, della Storia o […] del potere»[2], occorre chiedersi quali siano le ragioni che portano al ritardato sviluppo, in Italia, di quella letteratura post-apocalittica che negli U.S.A. fiorisce già negli anni '50 (da Tucker[3] a Simak[4] a Matheson[5]), figlia del senso di colpa per l'atomica sul Giappone, del progetto di proliferazione e sviluppo atomico *Crossroads* e della minaccia di utilizzo delle armi nucleari nella guerra di Corea, mentre in ambito italiano resta pressoché ferma alla profezia sveviana[6], per trovare piena espressione soltanto tra la metà degli anni '60 e l'inizio degli anni '80.

Un'epoca, quella della pasoliniana «scomparsa delle lucciole»[7], in cui a un progresso economico e tecnologico apparentemente inarrestabile s'accompagna il venir meno della continuità democratica italiana, minacciata da un lato dai progetti di golpe e dalla strategia della tensione, dall'altra da impulsi rivoluzionari non più canalizzabili all'interno di un gioco democratico che ha dimostrato tutta la sua inadeguatezza.

Il quadro internazionale, poi, non fa che acuire la percezione d'essere alla fine di un'epoca, con la pervasività del terrorismo internazionale, con l'affermazione diffusa delle dittature (Grecia, Cile, Argentina), che mostra come evidente la crisi della democrazia, e con la destabilizzazione dell'equilibrio U.S.A.-U.R.S.S., determinata dalla catastrofe vietnamita e dall'aggressività della dottrina Breznev, la quale si afferma da Praga a Kabul. Nonostante gli accordi SALT per la non proliferazione delle armi nucleari, la tensione militare tra i due blocchi cresce per tutti gli anni '70, portando i sovie-

---

[1] Per un'esauriente bibliografia sull'immaginario apocalittico, come pure per altri spunti interessanti sul tema, rimandiamo a Marchionne Picchione-Picchione 1981, 83-84 e segnaliamo, inoltre, De Martino 1977 e Sontag 1967.

[2] Lombardi 2013, 52.

[3] Tucker 1952.

[4] Simak 1953.

[5] Matheson 1954.

[6] Cf. Svevo 1923.

[7] Pasolini 1975, 157.

tici a disseminare i paesi del blocco di Varsavia di testate nucleari che alimentano la fobia occidentale della catastrofe atomica (la legge Svizzera che obbliga alla costruzione dei *bunker* è del '63, mentre il picco nell'edificazione dei rifugi si ha a metà degli anni '70).

Il nucleare, del resto, accresce la diffusa sensazione di pericolo anche con le sue applicazioni civili, in seguito a svariati incidenti[8] che vanno a sommarsi a tutta una serie di disastri ambientali che coinvolgono in maniera decisa l'Italia, dall'attentato di Settembre Nero all'oleodotto transalpino (1972) all'inquinamento da diossina di Seveso (1976), passando per la progressiva corruzione dell'ambiente di Marghera (i primi sversamenti di cloruro di vinile sono del '70). L'allarme generalizzato per i rischi ambientali s'unisce dunque alla questione della pace, formando un nucleo problematico da cui promana un'opposizione al presente stato delle cose assolutamente trasversale, che trova espressione nella nascita, dal '72 in poi, dei primi partiti verdi.

Del '72 è anche il fondamentale *Rapporto sui limiti dello sviluppo*[9], commissionato dal Club di Roma al M.I.T., rapporto che ebbe vasta eco, inaugurando una discussione sul modello di sviluppo capitalistico occidentale che prosegue ancora oggi. Nel dossier viene sottolineata la pericolosità dello sfruttamento intensivo delle risorse del pianeta, *in primis* di quei combustibili fossili di cui viene rimarcata la limitatezza, come in una profezia che sembra avverarsi nel giro di un anno in occasione della crisi petrolifera.

Di fronte a questo quadro viene meno l'idea, in precedenza condivisa da tutte le forze politiche e dall'intero corpo sociale, di un progresso lineare basato sulla diffusione del benessere e sui passi in avanti della tecnologia, idea cui progressivamente si sostituisce un approccio più perplesso, di ripensamento del modello di sviluppo, quando non di aperto pessimismo[10]. L'esigenza di rifondare la società trova espressione in un immaginario che va popolandosi di scenari e figure che rappresentano in maniera critica la contemporaneità, additando nel futuro post-apocalittico rischi che appartengono al presente.

Nella costruzione di quest'immaginario primeggiano il cinema (è degli anni a cavallo tra '60 e '70 l'intera saga de *Il pianeta delle scimmie*) e la televisione (in Italia ebbe largo successo la serie britannica de *I sopravvissuti*, ed è sintomatico come il primo telefilm prodotto nel nostro paese sia il post-apocalittico *Ora zero e dintorni*), ma non si sottrae a tali interessi neanche la canzone d'autore (dai Nomadi a Guccini a Bertoli[11]). Non sfugge ovviamente a tale *imagerie* la letteratura di genere, che fin dalla metà degli anni '60 propone titoli di buon successo, da *Fine del viaggio* di Alessandro Silj[12] a *Come ladro di*

[8] Cf. Lucens (1969), Windscale (1973) e Three Mile Island (1979).

[9] Cf. Meadows-Measows-Randers-Behrens 1972.

[10] Di «stagione del pessimismo» si parla nel fondamentale Pischedda 2008, 12.

[11] Cf., rispettivamente, *Noi non ci saremo*, *Il vecchio e il bambino*, *Eppure soffia*.

[12] Silj 1962.

notte di Mario Antonio Miglieruolo[13], da *H come Milano* di Emilio De' Rossignoli[14] a *La morte di Megalopoli* di Roberto Vacca[15], del quale ebbe vasta eco anche *Medioevo prossimo venturo*[16], saggio in cui si esaminano tutta una serie di temi fondamentali nelle narrazioni post-apocalittiche.

Questo immaginario *pop* penetra anche in letterati che coltivano interessi altri rispetto alla fantascienza, spingendoli a rappresentare l'umano oltre la paventata catastrofe[17] secondo stilemi delle narrazioni di genere[18] opportunamente digeriti e contaminati; questi scrittori pervengono per tale via ad un ribaltamento dell'ideologia sostanzialmente rassicurante e deresponsabilizzante della paraletteratura[19].

Alcuni tra questi autori accompagnano alla scrittura post-apocalittica un impegno di attivisti politici e di polemisti che rende la loro letteratura funzionale a un discorso extraletterario di cui l'opera si fa strumento. È il caso di Carlo Cassola, fondatore nel 1977 della *Lega per il disarmo*, promotore dell'*Appello degli uomini di cultura per il disarmo unilaterale dell'Italia* e autore di saggi di impronta utopista, antimilitarista ed ecologista[20].

Il ritorno di Cassola all'agone politico, dopo gli anni di ripiegamento successivi alla sua uscita da «Il Contemporaneo»[21], si rispecchia nella rinnovata tensione verso l'impegno sociale di Italo Calvino, anch'egli redivivo interprete degli umori del paese prima sulle colonne de «Il Corriere della Sera», poi su quelle de «La Repubblica». Calvino dissemina qua e là nella sua scrittura di questi anni scenari e narrazioni post-apocalittiche che forniscono una sorta di campionario dei temi fondanti del genere e delle preoccupazioni politiche che stanno alla base di tali invenzioni letterarie.

Il primo paesaggio di tal fatta appare già ne *La taverna dei destini incrociati*, nelle sembianze di una città deumanizzata in cui le macchine continuano a girare nonostante la dissoluzione dell'umanità[22], immagine che ritornerà nelle pagine di *Dissipatio H. G.* di Morselli[23].

L'ipertrofia tecnologica della società capitalistica fa capolino anche tra le righe del racconto *Prima che tu dica «Pronto»*[24] e, soprattutto, nelle pagine di *La*

---

[13] Miglieruolo 1972.

[14] De' Rossignoli 1965.

[15] Vacca 1974.

[16] Vacca 1971.

[17] Tra i romanzi non esaminati più compiutamente nel prosieguo segnaliamo: Scerbanenco 1963; Longobardi 1965; Spinella 1968; Cremona 1968; Cassieri 1979.

[18] Sul romanzo apocalittico o post-apocalittico italiano si confrontino: De Michelis 2005; Novello 2008; Mussgnug 2003; Lazzarin 2010; Fofi 1996.

[19] Cf. Gialloreto 2013.

[20] Cf. Cassola 1976a; Cassola 1976b; Cassola 1978; Tarizzo 1978; Cassola 1980.

[21] Cf. de Nobile 2013.

[22] Cf. Calvino 1992a, 563-564.

[23] Cf. Morselli 1977, 33-38.

[24] Calvino 1994c.

pompa di benzina[25] (in cui è palese il riferimento alla crisi petrolifera), a conferma di una concezione della storia come avanzamento sicuramente in crisi in un Calvino per il quale la dicotomia città-campagna aveva sempre visto risolti per via dialettica, vuoi attraverso l'ironia marcovaldiana[26], vuoi nell'antitesi certamente più dilacerante proposta da *La nuvola di smog*[27], i nodi problematici di una modernità che invece pare ora votata all'annientamento.

I temi ecologici (presenti pure ne *Le città invisibili*, da Moriana a Bersabea a Leonia[28]) emergono anche dalle pagine di *Il re del magazzino* di Antonio Porta[29], il quale condivide con la riflessione calviniana degli anni '70 un'interpretazione dell'alternativa rivoluzionaria in atto (dalla sinistra extraparlamentare al terrorismo rosso) che poco ha a che vedere, ad esempio, con la gioiosità invero fiduciosa in una qualche possibilità di palingenesi (sia pure nelle forme della liberazione sessuale) con la quale sono raccontati da Giuliano Gramigna la costruzione e l'innesco del "truccobucco"[30].

Porta, che pure dà dell'apocalisse un'interpretazione fortemente politica, identificandola con la frontiera ultima del barcollante capitalismo (cosa che l'accomuna a Morselli, con la sua Crisopoli), non manca di stigmatizzare la follia dell'incontrollata pulsione ribellistica dei cittadini, che finiscono col bruciare tutto con gli ultimi fiammiferi rimasti[31]. Di più: egli sottolinea, in un passo, come l'empito rivoluzionario giovanile venga stuzzicato e cavalcato dai difensori dello *status quo*, i quali manovrano a proprio piacimento un movimento ridottosi a pura rappresentazione di sé, al fine di stabilire un nuovo ordine ben più autoritario di quello vecchio[32].

Tale rappresentazione della violenza rivoluzionaria è la stessa che campeggia in *Quale storia laggiù attende la fine?*[33], proto-romanzo post-apocalittico di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui l'empito distruttivo del protagonista, che lungo la grande Prospettiva fa tabula rasa di tutto ciò che gli è inviso e anche oltre, finisce con l'essere sfruttato a proprio vantaggio dalla Sezione D, la quale intende formare un nuovo ordine mondiale di cui anche l'intellettuale è invitato a far parte.

---

[25] Calvino 1994b.

[26] Cf. Calvino 1991a.

[27] Calvino 1991b.

[28] Calvino 1992b, 449, 454-455, 456-457.

[29] Porta 2008 (nello specifico si leggano, ad esempio, le pagine 9 e 10, relative all'inquinamento fluviale).

[30] Gramigna 1978. Nel romanzo l'anti-eroe Rosenkrantz, in una città in tutto simile alla Milano degli anni '70, nella quale s'intrecciano politica, mondanità, pornografia e ribellismi, persegue e porta a termine il suo compito: costruire una macchina mortale che distrugga un mondo che gli ripugna, descritto in termini deformati e grotteschi.

[31] Cf. Porta 2008, 19-20.

[32] Cf. Porta 2008, 44-45.

[33] Calvino 1992c, 854-862.

Anche nei suoi corsivi degli anni '70 Calvino manifesta intuizioni non dissimili, riconoscendo tra i primi l'esistenza di una strategia della tensione[34], e adombrando la possibilità che l'attività rivoluzionaria delle frange più estreme possa essere in realtà manovrata da un potere che mira a un proprio rafforzamento in senso autoritario[35].

Per rappresentare la stupidità umana e la manovrabilità degli uomini da parte del potere, Carlo Cassola utilizza invece l'allegoria animale del cane Lucky, ultimo abitante del pianeta Terra protagonista del romanzo-apologo *Il superstite*[36]. Un romanzo nel quale l'autore non si perita di mostrare un tono didascalico-esortativo, utilizzando spesso la seconda persona, giustificando esplicitamente le proprie scelte narrative, commentando l'azione, inviando chiari messaggi a un lettore chiamato a condividere una battaglia politica, prima ancora che un'avventura letteraria.

L'allegoria bestiale è utilizzata da Cassola non per rappresentare una polarità rispetto all'essere umano, come sarà in Volponi, bensì per trasferire nel personaggio animale le caratteristiche dell'uomo, *in primis* quell'«istinto gregario»[37] che lo ha condotto ad accettare, quando non a condividere, le più grandi aberrazioni, dalla guerra alla dittatura, sino alla catastrofe definitiva. Come il cane, «l'uomo è buono ma stupido»[38] e in quanto tale ha condotto il mondo alla rovina, seguendo fedelmente istituzioni guidate da «banditi»[39] e lasciando ciecamente che la scienza, per propria intima natura non a misura d'uomo, diventasse «bubbone», «cancro» destinato «a divorare la natura»[40].

Tale concezione della scienza come entità negativa risulta differente rispetto a quella espressa da Volponi, il quale, ne *Il pianeta irritabile*, per bocca del nano Mamerte propone una distinzione tra l'«artificiale scientifico», che sempre «ritorna naturale», e l'«artificiale come artificiosa ragione del potere»[41], contro il quale il quartetto animale[42] si batte e infine vince, fondando una nuova civiltà non più asservita alle leggi del capitale, ma forse neanche più umana.

---

[34] Cf. Calvino 1995a.

[35] Cf. Calvino 1995b.

[36] Cassola 1978b.

[37] Cassola 1978b, 58.

[38] Cassola 1978b, 145.

[39] Cassola 1978b, 156.

[40] Cassola 1978b, 108.

[41] Volponi 2002, 438.

[42] Nel romanzo-apologo quattro personaggi (la scimmia Epistola, l'oca Plan Calcule, l'elefante Roboamo ed il nano Mamerte) attraversano un mondo irriconoscibile, devastato dalla catastrofe nucleare. Il loro viaggio è caratterizzato dalla continua lotta contro i residui dell'umano che ancora "infestano" il pianeta, e culmina con lo scontro finale contro Moneta, sedicente governatore di ciò che resta della Terra. La vittoria dei quattro cavalieri, pur accompagnata dalla morte del loro capo Epistola, prefigura la nascita di una nuova civiltà, non più asservita al dio denaro, ma forse neanche più umana.

La concezione cassoliana della scienza come male potrebbe portare a una lettura banalmente dialettica del rapporto tra naturale e artificiale, e quindi tra animale e uomo, ma a ben vedere ne *Il superstite* l'identificazione del cane con l'umano rende più complessa la rappresentazione. Intanto, nel racconto la causa della catastrofe viene individuata non nella potenza distruttrice della scienza, che anzi, considerata nella sua purezza, nella sua assolutezza, costituisce per Cassola un elemento positivo, quanto nell'interazione della stessa con la peggiore caratteristica umana, ovvero «la morale del branco»[43].

Il cane Lucky, pienamente addentro a tale difetto, inizialmente incarna in sé tutti i vizi dell'essere umano, e la catastrofe in lui sembra non generare mutamento alcuno: egli rifiuta la revisione dei concetti morali proposta dal suo stesso padrone a seguito della mutata situazione post-atomica[44]; rigetta qualsivoglia ipotesi di egualitarismo nel regno animale, anche dopo la scomparsa dell'uomo, dichiarando di preferire il ruolo di servo[45]; persiste, in tale ottica, nel ricercare rapporti che presuppongano la sua sottomissione a un padrone, che si tratti del gattino o del muggine; muore, prima che per mancanza di cibo, per il venir meno di quella socialità che gli è necessaria, e che scompare assieme agli uomini e agli animali umanizzati. Ciò nondimeno, nelle pagine del libro il superstite vive una sorta di «educazione sentimentale»[46], che lo porta a imparare (e a insegnare ai compagni di strada che incontra[47]) il valore dell'altruismo gratuito, dell'amore come base di una società[48] che però non avrà modo di formarsi, per la scomparsa di tutti gli esseri viventi.

Cassola indica dunque, tramite la figura animale, le possibilità palingenetiche dell'umanità, atteggiamento giustificato dalla funzione esortativa e militante di un testo che non intende semplicemente porsi oltre la catastrofe per additare all'uomo i rischi della civiltà, ma anche accompagnare l'uomo stesso in un percorso di redenzione che passi attraverso lo sviluppo di virtù che sono già in lui, e non altrove. Da questo punto di vista, nonostante l'esplicita condanna che l'autore fa della presunzione antropocentrica[49], *Il superstite* si muove tutto in una prospettiva a misura d'uomo, in fondo possibilista nel suo indicare, accanto ai problemi, le soluzioni, pur attraverso la lente deformante di un occhio canino che in realtà ha ben poco degli attributi ferini, essendo nient'altro che la proiezione del punto di vista umano.

La società preconizzata dall'agire di Lucky, per quanto pacifista, solidale e fondata sull'amore, finisce col reiterare i rapporti di dipendenza della civiltà umana canonizzata dalla storia, senza prefigurare né anarchia né libertà asso-

---

[43] Cassola 1978b, 154.
[44] Cf. Cassola 1978b, 52.
[45] Cf. Cassola 1978b, 93.
[46] Cassola 1978b, 157.
[47] Cf. 1978b, 115.
[48] Cf. Cassola 1978b, 129.
[49] Cf. Cassola 1978b, 69-70.

luta, e alla sua estinzione nessun'altra forma di esistenza comune ne prende il posto, in un'ottica antropocentrica di marca prettamente borghese che sconfessa gli esiti più recenti del romanzo post-apocalittico, nei quali non mancano scenari di segno opposto, in cui l'uomo risulta o completamente assente o sottomesso a una struttura sociale non più a sua misura, egemonizzata da altri esseri viventi[50].

Il processo di deumanizzazione di un mondo stravolto dalla cecità umana è invece completo ne *Il pianeta irritabile*, dove l'essere umano costituisce espressamente una colpa (lo dice Roboamo a Mamerte[51]), e dove l'antropocentrismo – riaffermato, nonostante l'evidente sua fallacità, da Moneta[52] –, viene combattuto e infine sconfitto dallo stravagante quartetto animale del quale finisce per far parte anche il nano, cui la piena umanità è del resto sempre stata negata. Questi, una volta morta anche la scimmia Epistola, specchio militaresco del potere finanziario del capitale, ricostituirà sì un germoglio di società egualitaria assieme all'oca e all'elefante, ma soltanto dopo aver subito una metamorfosi verso il bestiale[53], la quale gli conferisce finalmente quegli attributi ferini che soli garantiscono la cittadinanza in questo nuovo mondo da cui l'uomo viene decisamente escluso.

Sebbene il finale volponiano esprima una tensione dialettica irrisolta (o una contraddizione, che dir si voglia) tra l'umanesimo marxiano e l'antiantropocentrismo leopardiano[54], lasciando spazio anche a letture in chiave pauperistica[55], la rifondazione animale prefigurata, basata sul predominio di un "basso" liberatore[56] che emerge anche in Gramigna[57], pare escludere l'elemento umano storicamente determinato, in quanto irrimediabilmente corrotto dall'artificiosità (l'«intenzione»[58]).

Interpretata in chiave materialistica e afinalistica[59], la vicenda de *Il pianeta irritabile* pare porsi in aperta contraddizione rispetto alla visione di Cassola, per il quale l'impulso istintivo dell'animale «è come il pregiudizio per l'uomo», «lo imprigiona nel cerchio della necessità»[60], lontano da una libertà che corrisponde invece all'affrancamento da tali zavorre. La favola volponiana di un mondo senza uomini, specchio del pessimismo di un autore che ha

---

[50] Cf. Gattegno 1973, 57-59.

[51] Cf. Volponi 2002, 339.

[52] Cf. Volponi 2002, 426.

[53] Cf. Volponi 2002, 453.

[54] Cf. Zublena 2015.

[55] Cf. Zinato 2001.

[56] Cf. Zublena 2015.

[57] Cf. Gialloreto 2013, 275-290.

[58] Volponi 2002, 442.

[59] Cf. Gialloreto 2013, 263-274; diversa è l'opinione di Luciana Marchionne Picchione e John Picchione, i quali parlano di «presunzione antropocentrica» (Marchionne Picchione-Picchione 1981, 65) a proposito sia di Volponi che di Morselli che di Porta.

[60] Cassola 1978b, 73.

visto fallire ogni tentativo riformistico[61], dialoga poi con certi scenari calviniani in cui s'adombrano, non senza un certo terrore, città dominate dai topi[62], e con il pessimismo morselliano, da cui al pari emerge una natura indifferente, di fronte alla quale pare risibile la continua ricerca di socialità dell'essere umano.

Inoltre il finale volponiano – con i superstiti che si dividono equamente lo scritto della suora di Kanton per poi mangiarlo, spartendolo marxianamente in base ai bisogni di ciascuno[63] – può essere letto in controluce al racconto di Porta, il cui protagonista non fa altro che disseminare parole di testimonianza dell'umano, siano esse quelle del diario, siano esse quelle delle poesie lasciate ai posteri. Mentre gli animali di Volponi operano un sacrificio dell'espressione più alta della civiltà umana, la parola scritta – destinata alla costruzione della Storia e della memoria ma anche, per propria intima natura, alienata, alienante e inautentica –, divorandola come in un rito iniziatico di sostituzione di un potere (quello corporale animale) a un altro (quello artificiale umano), il protagonista de *Il re del magazzino* cerca in ogni frangente di preservare proprio la parola[64], e con essa l'umanità, dai mutamenti della nuova situazione, su cui però incombe ineluttabilmente la neonata civiltà ferina rappresentata dal ragazzo-lupo, civiltà nella quale si ripresenta la barbarie, oltre che della schiavitù[65], dell'antropofagia[66].

Lo spettro dell'umanità che divora se stessa, nella forma della parola scritta come in quella dell'ostia antropica, adombrato nella cultura *pop* dall'immaginario cinematografico *zombie* e cannibalico, rappresenta perfettamente l'angoscia che attanaglia l'essere umano negli anni '70, epoca di «mutazione»[67] nella quale il capitalismo pare essere giunto al limite estremo del proprio sviluppo, quello nel quale al consumo compulsivo delle risorse planetarie corrisponde la deriva di una specie che sopravvivrà all'annientamento soltanto a patto di sacrificare se stessa[68].

BIBLIOGRAFIA

Calvino 1991a: I. Calvino, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, Einaudi, Torino 1963, poi in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, vol. I, Mondadori, Milano, pp. 1065-1182.

Calvino 1991b: I Calvino, *La nuvola di smog-La formica argentina*, Einaudi, Torino 1965, poi in ivi, pp. 891-952.

[61] Cf. Toracca 2013.

[62] Ci riferiamo nello specifico a: Calvino 1992b, 489-490 (Marozia); Calvino 1994b, 265; *Intervista*, in Sinigaglia 1982, 24.

[63] Cf. Volponi 2002, 453.

[64] Cf. Porta 2008, 14.

[65] Cf. Porta 2008, 122.

[66] Cf. Porta 2008, 47.

[67] Pasolini 1975, 157.

[68] Cf. Calvino 1994a, 242-256.

Calvino 1992a: I. Calvino, *Storia del guerriero sopravvissuto*, in *La taverna dei destini incrociati*, in *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino 1973, poi in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, vol. II, Mondadori, Milano, pp. 565-571.

Calvino 1992b: I. Calvino, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1972, poi in ivi, pp. 357-498.

Calvino 1992c: I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino, 1979, poi in ivi, pp. 611-870.

Calvino 1994a: I. Calvino, *La decapitazione dei capi*, «Il Caffè», XIV, 4, 1969, poi in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, vol. III, Mondadori, Milano, pp. 242-256.

Calvino 1994b: I. Calvino, *La forza delle cose*, «Il Corriere della sera», 21 dicembre 1974, poi come *La pompa di benzina* in ivi, pp. 261-267.

Calvino 1994c: I. Calvino, *Prima che tu dica «Pronto»*, «Il Corriere della sera», 27 luglio 1975, poi in ivi, pp. 268-276.

Calvino 1995a: I. Calvino, *Non possono smettere di colpire*, «La Repubblica», 6 agosto 1974, poi come *La strage* in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, vol. II, Mondadori, Milano, pp. 2254-2256.

Calvino 1995b: I. Calvino, *Le cose mai uscite da quella prigione*, «Il Corriere della Sera», 18 maggio 1978, poi in ivi, pp. 2336-2339.

Cassieri 1979: G. Cassieri, *Ingannare l'attesa*, Garzanti, Milano.

Cassola 1976a: C. Cassola, *Ultima frontiera*, Rizzoli, Milano.

Cassola 1976b: C. Cassola, *Il gigante cieco*, Rizzoli, Milano.

Cassola 1978a: C. Cassola, *La lezione della storia*, Rizzoli, Milano.

Cassola 1978b: C. Cassola, *Il superstite*, Rizzoli, Milano.

Cassola 1980: C. Cassola, *Contro le armi*, Ciminiera, Marmirolo.

Cremona 1968: I. Cremona, *La coda della cometa*, Vallecchi, Firenze.

De Martino 1977: E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di C. Gallini, Einaudi, Torino.

De Michelis 2005: *Apocalissi e letteratura*, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», a cura di I. De Michelis, 15.

de Nobile 2013: S. de Nobile, *Lettere e carri armati. Quattro scrittori, «Il Contemporaneo», il 1956*, ETS, Firenze.

De' Rossignoli 1965: E. De' Rossignoli, *H come Milano*, Longanesi, Milano.

Fofi 1996: G. Fofi, *Il pianeta irritabile*, in *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Donzelli, Roma, pp. 153-158.

Gattegno 1973: J. Gattegno, *Saggio sulla fantascienza*, Fabbri, Milano.

Gialloreto 2013: A. Gialloreto, *I cantieri dello sperimentalismo. Wilcock, Manganelli, Gramigna e altro novecento*, Jaca Book, Milano.

Gramigna 1978: G. Gramigna, *Il gran trucco*, Rizzoli, Milano.

Lazzarin 2010: S. Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, «Testo», 59, pp. 97-115.

Lombardi 2013: C. Lombardi, *L'Apocalisse nella letteratura (Marlowe, Shakespeare, Dostoevskij). Tempo, intreccio, allegorie*, «Cosmo. Comparative studies in Modernism», 3, pp. 51-73.

Longobardi 1965: F. Longobardi, *La fine del mondo*, Lerici, Milano.

Marchionne Picchione-Picchione 1981: L. Marchionne Picchione, J. Picchione *Le modalità della disperazione apocalittica (Morselli, Volponi, Porta)*, «Otto/Novecento», IV, 3-4, pp. 63-87.

Matheson 1954: R. Matheson, *I am legend*, Gold Medal Books, New York.

Meadows-Meadows-Randers-Behrens 1972: D.H. Meadows, D.L. Meadows, J. Randers, W. Behrens III, *The Limits to Growth*, Universe Books, New York.

Miglieruolo 1972: M.A. Miglieruolo, *Come ladro di notte*, La Tribuna, Piacenza.

Morselli 1977: G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, Adelphi, Milano.

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

Novello 2008: *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, a cura di N. Novello, Liguori, Napoli.

Pasolini 1975: P.P. Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, «Il Corriere della Sera», 1 febbraio 1975, poi in *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, pp. 128-134.

Pischedda 2008: B. Pischedda, *La grande sera del mondo*, Aragno, Torino.

Porta 2008: A. Porta, *Il re del magazzino*, Mondadori, Milano 1978, poi Lampi di stampa, Milano.

Scerbanenco 1963: G. Scerbanenco, *Il cavallo venduto*, Rizzoli, Milano.

Silj 1962: A. Silj, *Fine del viaggio*, Rizzoli, Milano.

Simak 1953: C.D. Simak, *Ring around the sun: a Story of Tomorrow*, Simon and Schuster, New York.

Sinigallia 1982: A. Sinigallia, *Vent'anni al Duemila*, ERI, Torino.

Sontag 1967: S: Sontag, *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano.

Spinella 1968: M. Spinella, *Sorella H libera nos*, Mondadori, Milano.

Svevo 1923: I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Cappelli, Bologna.

Tarizzo 1978: *Carlo Cassola: letteratura e disarmo. Intervista e testi*, a cura di D. Tarizzo, Mondadori, Milano.

Toracca 2013: T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica», XLII, 1, pp. 145-164.

Tucker 1952: W. Tucker, *The Long Loud Silence*, Rinehart, New York.

Vacca 1971: R. Vacca, *Medioevo prossimo venturo*, Mondadori, Milano.

Vacca 1974: R. Vacca, *La morte di Megalopoli*, Mondadori, Milano.

Volponi 2002: P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino 1978, poi in *Romanzi e prose*, a cura di E. Zinato, vol. II, Einaudi, Torino, pp. 281-453.

Zinato 2001: E. Zinato, *Volponi*, Palumbo, Milano.

Zublena 2015: P. Zublena, *Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel* Pianeta irritabile *di Volponi*, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandroni, Metauro, Pesaro, pp. 461-476.

SUMMARY – The paper considers the appearance in Italy, in the 70's, of post-apocalyptic literature in some authors not belonging to a science fiction (Italo Calvino, Carlo Cassola, Guido Morselli, Antonio Porta, Palo Volponi) and the links between this flowering and the collective imagination, also with references to the history and politics.

Università degli Studi di Chieti - Pescara "G. d'Annunzio"
denobilesandro@gmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 121-132
ISBN 9788894269710

Elisa Amadori

LO SMERALDO DI MARIO SOLDATI TRA SURREALISMO E DISTOPIA

Come accade per solito nei momenti di grande crisi
non è agli storici che conviene ricorrere per chiedere lumi,
a loro che come le nottole arrivano a cose fatte.
In attesa che le cose si assestino, in qualche modo,
e nuove generazioni di storici vengano a ridefinire
gli orizzonti del presente, trovandosi in mezzo al guado
è opportuno volgersi alla sensibilità dei letterati,
di coloro che prima di giudicare percepiscono.
Pier Giorgio Zunino

1. La grande sera del mondo

«Non ho mai scritto un libro così, non assomiglia a nessuna delle mie cose. Forse un paragone lo si può tentare solo con *La verità sul caso Motta* per quel suo surrealismo»[1]: in questi termini si riferisce Soldati al proprio romanzo *Lo smeraldo*[2], opera della maturità che si snoda attraverso l'alternarsi di un piano reale e uno onirico, all'insegna di continui spostamenti spazio-temporali. L'io narrante, *alter ego* dell'autore, si trova a New York e nella *Fifth Avenue* incontra Count Cagliani, una sorta di moderno negromante, che lo spingerà alla ricerca di uno smeraldo, pietra dalla valenza profetica: questo si trova in Francia, nel villaggio di Saorge; il protagonista decide di seguire la via indicata, così, una volta arrivato a destinazione, in un albergo si addormenta e sogna.

Si innesca a questo punto la dimensione onirica, in cui protagonista è lo stesso narratore, nei panni del pittore Tellarini. Il sogno proietta la narrazione in un'Italia distopica, divisa tra un Nord costituito da una Repubblica sovietico-americana e un Sud di stati confederati (arabo-indiano-cinesi). La linea di confine, apertasi nel corso di una guerra atomica, è invalicabile e passa attraverso una Roma deserta, abitata solo da un gruppo di zingari.

La direzione da prendere è quella verso Napoli: qui si trova Mariolina, donna amata, cui donare lo smeraldo. Così Tellarini in compagnia del figlio viaggia in bicicletta alla volta della città partenopea, capitale dello Stato del Sud, attraverso la Toscana e il Lazio, distrutti dai satelliti, con la speranza di

[1] Mura 1974.
[2] Soldati 2006a.

incontrare Mariolina. Ma lo smeraldo si rivelerà falso, il figlio verrà ucciso e l'amore per Mariolina, che la pietra avrebbe dovuto sancire, si rivela vano.

La conclusione è tragica: un incubo, con cui il sogno finisce, e da cui l'autore si risveglia sperando soltanto che non sia profetico. Raggiunto l'apice della *suspense*, la dimensione onirica si spezza e rimane il romanzo che nel frattempo è stato scritto; si delinea dunque un'esplicita corrispondenza tra sogno, scrittura e vita.

Nel 1974, anno di pubblicazione de *Lo smeraldo*, esce anche *La Storia* di Elsa Morante[3]. I due romanzi sono lo specchio di una società in profonda crisi[4], a proposito della quale scrive Pischedda, presentando il proprio saggio *La grande sera del mondo*:

> L'urbanesimo di massa entra nella sua fase matura, esacerbando il malessere umanista per il cambiamento. Al culto elegiaco per aspetti remoti del costume si sostituisce ormai il lutto inconsolabile. Svaniti gli entusiasmi e gli agonismi generosi del lunghissimo dopoguerra – la ricostruzione, il balzo economico, le lotte operaie e studentesche – a prevalere è ora il disinganno e un senso crescente di sconforto[5].

Dopo un trentennio di prosperità e benessere, nel 1973 la crisi petrolifera e il conseguente aumento dei prezzi dell'energia interrompono bruscamente la fiducia nello sviluppo economico, comincia a paventarsi la questione della disponibilità delle risorse, nascono i primi movimenti ecologisti.

Nel 1973 Soldati è in America, come dichiara in un'intervista a Gianni Mura[6]. L'autore teme per il futuro, e lo afferma esplicitamente tra le pagine del romanzo. Di seguito il dialogo tra il protagonista e Count Cagliani:

> «Mi dica, c'è qualcosa che la preoccupa nel futuro?»
> «Sì, il futuro».
> «Qualche cosa che, se potesse, vorrebbe sapere prima?».
> «Sì» dissi.
> «Di che si tratta? Può dirmelo? Vuole dirmelo?».
> «Vorrei tanto sapere che cosa sarà dei miei figli, quando mia moglie e io non ci saremo più. La civiltà occidentale, il mondo che noi conosciamo, sta crollando. Le cose vanno male dappertutto. In Italia, sento, e molti dei miei amici sentono come me, andranno anche peggio»[7].

Dal punto di vista economico, il fenomeno dell'inflazione dilagante si accompagna a quello della stagnazione: si arresta il processo produttivo in una società che ormai dagli anni Sessanta ha assunto la configurazione di società

---

[3] Pier Paolo Pasolini nella recensione a *Lo smeraldo* affronta anche la trattazione del romanzo della Morante, facendo un confronto fra gli stili dei due autori. Cf. Pasolini 2008.

[4] Cf. Giovagnoli-Pons 2003; De Benardi-Romitelli- Cretella 2009.

[5] Pischedda 2004, 10.

[6] Cf. Mura 1974

[7] Soldati 2006a, 814-815.

dei consumi. Anche la letteratura e le arti vengono fagocitate da questo sistema che porta alla creazione della cosiddetta industria culturale, in cui si assiste a una proliferazione dei canali comunicativi e d'informazione, al cambiamento dei generi letterari, a un'impennata dell'editoria. È l'epoca del Postmoderno: cade la separazione tra arte e vita quotidiana, tra arte sperimentale e quella di consumo. In questo panorama l'intellettuale perde il proprio statuto, è relegato ai margini della società, come, tra gli altri, illustra bene Romano Luperini[8].

La crisi risente anche delle tensioni internazionali che imperversano in seno alla Guerra fredda: aleggia lo spettro della bomba atomica, che segna a fondo l'immaginario collettivo e la sensibilità degli scrittori nel timore di una possibile distruzione globale. Così si esprime Mario Soldati, nella prefazione orale al Cinegiornale della Pace del 1962:

> Penso che questa sia la prima volta nella storia del mondo che un uomo, io, invita solennemente i suoi simili ad avere paura. E se la paura è un sentimento ignobile, meschino, quando è legata all'egoismo, alla paura per sé, invece, quando uno comincia ad avere paura per i propri figli, per i propri amici, allora la paura non è più un sentimento ignobile, la paura è giusta, è santa. Nel caso di una guerra atomica, universale, uno avrebbe paura non soltanto per i propri amici, ma anche per i propri nemici. Uno avrebbe paura per tutti. Perché la distruzione sarebbe totale. Il nostro nemico, in questo caso, non sarebbe più la malvagità degli uomini. In questo caso il nostro nemico sarebbe l'imbecillità degli uomini. In questo caso la paura sarebbe giusta e santa[9].

Un'altra autrice che si espone pubblicamente sul tema è Elsa Morante, che in *Pro o contro la bomba atomica*[10] rivendica il potere della letteratura: l'arte è il contrario della disintegrazione, contro la quale lottano gli scrittori, partecipando della realtà e restituendola con le proprie opere[11].

Quello di Soldati è l'atto di ottimismo cui fa riferimento la scrittrice; l'orrore della realtà (blocchi di potere contrapposti nel clima della Guerra fredda, timore di una possibile ripetizione dell'esperienza della bomba atomica) proiettata nel sogno (in cui abbiamo un'Italia reduce da una guerra nucleare divisa tra due regimi nelle mani rispettivamente della Confederazione del Nord e quella del Sud) dà vita al romanzo in qualità di risposta reale all'orrore stesso. Infatti il protagonista, risvegliatosi definitivamente dal sogno, si ritrova con il romanzo: la coscienza di Soldati, una volta immersa nell'irrealtà dello scenario distopico, ritorna alla fine a se stessa.

---

[8] Cf. Luperini 2014, 17-22.

[9] Prefazione orale al primo numero dei Cinegiornali della Pace. Il Cinegiornale della Pace, ideato da Cesare Zavattini, è correntemente disponibile in dvd.

[10] Morante 2013.

[11] Cf. C. Garboli, Prefazione a Morante 2013, 106.

L'autore, in riferimento al romanzo, sottolinea proprio come sia stato visionario nel prevedere alcune questioni, quale la suggerita alleanza tra le due potenze, America e Russia[12].

Ania Gillian, riportando il pensiero di Kermode secondo cui l'apocalisse può prosperare indipendentemente dal contesto storico, ribadisce come gli eventi diano comunque una forte spinta all'immaginario letterario verso un tentativo di rappresentazione della crisi[13]. Non a caso, in Italia il genere distopico si è fatto strada proprio negli anni Settanta, anni in cui la sfiducia nel progresso si è riversata a macchia d'olio in tutti gli aspetti della società, seguendo un processo che continua ad alimentarsi ancora oggi; esemplari al riguardo sono le parole di Zygmunt Bauman[14].

2. *Lo smeraldo*: distopia totalitaria e distopia catastrofica

La sfera distopica del romanzo è interpretabile tramite la categoria della lontananza, attuata per mezzo dell'espediente del sogno. Il senso della fine è relegato nella dimensione onirica come passaggio necessario per la ricomposizione dell'io: la conclusione del romanzo, suggellata dal motto *In senectute salus/in juventude jugum*, vede la forza centripeta della vecchiaia avere la meglio rispetto a quella centrifuga della gioventù.

Il futuro ipotizzato da Soldati segue gli schemi del distopico dispotico, prendendo in prestito la classificazione proposta da Muzzioli[15], ma contempla anche alcuni elementi della distopia catastrofica. La tradizione letteraria della distopia[16] si articola infatti attraverso questi due filoni.

Il distopico dispotico ruota attorno al totalitarismo, con l'instaurarsi negli scenari narrativi di regimi dittatoriali e polizieschi. Queste le componenti strutturali: presenza invasiva del capo, figura che si presenta antitetica rispetto a quella del legislatore utopistico, e il cui lato autoritario è drasticamente estremizzato; Stato di polizia e di controllo capillare fino al tentativo di manipolazione delle menti; omologazione della massa; repressione dei dissidenti. Come afferma Muzioli, «la distopia in questo caso non consiste nella fine del mondo, bensì nella fine della "coscienza" del mondo»[17].

Ne *Lo smeraldo* si hanno ben due regimi dittatoriali[18] che attuano un rigido controllo sulla vita della popolazione, interferendo nei rapporti familiari con il

---

[12] Cf. Guerrieri 1975.

[13] Cf. Gillian 2007, 174. Della stessa autrice si rimanda anche a Gillian 2014.

[14] Cf. Bauman 2007, 9-10.

[15] Cf. Muzzioli 2007, 28-31.

[16] Si vedano: Prestipino-Serra 2005 («Passato e presente»); «Nuovi argomenti» 2012; de Michelis 2005; Colombo 1993; Battaglia 1998; Kumar 1995.

[17] Muzzioli 2007, 66.

[18] Soldati aveva già sperimentato la trattazione letteraria dell'atmosfera distopica legata alla figura di un dittatore, in una parte della sceneggiatura inedita de *Il diavolo nella bottiglia*, li-

controllo delle nascite e la promozione dell'omosessualità, e usando la tecnologia a fini inquisitori; i confini sono tassativamente invalicabili, i paesaggi della linea di frontiera, devastati dagli effetti delle guerre nucleari, si presentano in veste apocalittica.

Nel regime del Nord de *Lo smeraldo*, la dittatura militare internazionale utilizza la tortura come mezzo di sorveglianza; la Francia è stata la prima potenza a controllare la popolazione e tutti i Paesi al nord della Linea si sono adattati al sistema francese. Secondo il principio del *divide et impera*, vengono spezzati fin dall'origine i legami familiari, tanto che ciascun bambino, associato a un numero che ne affianca il nome, è spedito, secondo le scelte di un computer, presso altre famiglie, con il risultato che nessuno sa più dove sia nato e chi siano i propri genitori. I medici, che sono militari o militarizzati, vengono spostati in diverse zone di servizio più volte all'anno per evitare che si affezionino a qualcuno. Non esiste proprietà privata, nessuno può possedere oggetti preziosi, pena la confisca. Vi è la presenza costante di autorità russe, il controllo viene effettuato tramite videofoni.

L'illustrazione del sistema distopico in vigore nella confederazione del Nord è affidato al tenente colonnello Grinièv:

> L'attività sessuale poteva essere perfettamente regolata e contenuta favorendo sia l'omosessualità, che è così innocua, sia le pratiche anticoncezionali e abortive. Il vero nemico era però la famiglia, questo bisogno umano di sopravvivere in qualche modo alla morte allevando, educando i figli del proprio sangue e garantendo loro un'eredità non soltanto materiale. Così, i figli, appena nati, furono, per legge, sottratti ai genitori e inviati in brefotrofi confederali, lontani e anche lontanissimi, dove, automaticamente, si perdeva ogni possibilità di riconoscere la loro origine[19].

L'avversione ai legami sentimentali quali quelli famigliari è tipica del genere: così ne *Il mondo nuovo* di Huxley[20], modello per le distopie dispotiche. Afferma a tale riguardo Muzzioli:

> La rivoluzione sessuale è un punto irrisolto di tutte le utopie. La famiglia, come prevedeva Freud, non è risultata sostituibile, ma proprio per questo il motto "every one belongs to every one else" che Huxley deride tra le stupide formulette della sua società "in bottiglia", rimane una istanza inadempiuta[21].

Altra componente distopica legata alle dinamiche del regime è quella della distorsione della storia e della scienza. La censura del sapere è utilizzata per perseguire la manipolazione delle menti:

---

bero adattamento del racconto di Stevenson (Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Cinema, fasc. 7.e *Il diavolo in bottiglia*, pp. 176-214).

[19] Soldati 2006a, 913.

[20] Huxley 2013.

[21] Muzzioli 2007, 90, nota 3.

> «Non mi avevi mai detto, papà, che conoscevi così bene le Costellazioni! Questa sì che è una sorpresa. Me le insegni?».
> «Certo, quando vuoi».
> «A scuola, non me le avevano fatte studiare. Nessuno le sa. Soltanto i tecnici»[22].

> «Non ti hanno insegnato chi era Cristoforo Colombo?»
> «No».
> «Cristoforo Colombo era un navigatore genovese che nel 1492 ha scoperto l'America!».
> «A noi hanno sempre insegnato che l'America l'ha scoperta uno dei Riurik, un variago... Un altro variago ha fondato l'Impero Russo»[23].

Il regime del Sud si configura invece come una confederazione di grandi e piccoli dittatori associati, tra cui quello dell'Iran.

La distopia catastrofica interessa la linea di confine tra i due regimi, che passa dal Tirreno all'Adriatico: lo scenario è apocalittico. Nell'attraversamento di un vecchio centro, quello di Acquapendente, i personaggi entrano in pieno contatto con la distruzione:

> Dei mucchietti di tritume erano sparsi, quasi nascosti qua e là. Non ci avvicinammo, non volevamo vedere meglio. Ma il sottile fetore che ancora emanava, e le bestie che li frequentavano, frotte nere e affaccendate di topi, sciami librati e oscillanti di insetti, semoventi poltiglie di formiche, non lasciavano dubbi. Ci allontanavamo ogni volta con brevi corse stremanti, coprendoci di sudore [...]. Ma quanti anni fa era dunque scoppiata questa terza terribile guerra? Quando, esattamente, erano stati lanciati satelliti atomici[24]?

Nel testo si fa esplicito riferimento a una terza guerra mondiale di matrice nucleare. Come sottolinea Stefano Lazzarin, il tema della bomba atomica, oltre a essere affrontato con preoccupazione dagli scrittori in sede di pubbliche conferenze, è entrato con urgenza nell'immaginario letterario del dopoguerra, fino a raggiungere quello degli anni Settanta. Dai racconti di Buzzati, tra tutti *All'idrogeno*, fino ai romanzi distopici di Morselli, Cassola e Volponi, non è contemplato l'elemento "spettacolare" della bomba, quanto il suo valore allegorico[25]. Lo stesso Soldati aderisce ad una simile interpretazione. Anche la sua è una favola morale, l'aspetto distopico si configura come incubo dal quale si può e ci si deve svegliare: il protagonista contrappone alla distruzione dell'utopia negativa, che ha preso corpo nel sogno, l'opera letteraria che ha appena compiuto, il romanzo.

3. Distopia critica, sublime e antisublime

In questo scenario distopico trova ancora spazio l'arte. Tellarini può infatti godere del privilegio di spostarsi liberamente nel territorio diviso dalla fron-

[22] Soldati 2006a, 871.
[23] Soldati 2006a, 872.
[24] Soldati 2006a, 958-959.
[25] Cf. Lazzarin 2010, 115.

tiera, di norma invalicabile, grazie al fatto di essere pittore. L'arte va al di là dei limiti imposti dai regimi dittatoriali. Anzi, si manifesta una sorta di nostalgia nei suoi confronti, come si intuisce dalle parole del Generale Meyer: «Abbiamo molto bisogno di artisti, oggi. Sembra che siano sempre più rari. Non ci sono più neanche falsi artisti»[26]. Ed è lo statuto di artista che permette al personaggio di cogliere qualche squarcio idilliaco in mezzo alla devastazione. Esemplare è la scena in cui Tellarini osserva suo figlio e la zingara:

> Vedevo che lui era felice di stare sempre con Gùscitza, e la sua felicità non poteva non farmi piacere. Mi dicevo che, come una nuvola aveva improvvisamente oscurato la luna per proteggerli, chiuderli in quel primo colloquio notturno, così ora la pioggia, trattenendoci a Roma, continuava a favorire il loro amore […]. Dall'alto del bosco del Quirinale, dove finalmente ero salito con Prpich a vedere come stavano i muli, contemplavo lo spettacolo meraviglioso e apocalittico, sull'infinità delle macerie[27].

Il mondo del selvaggio, quello della zingara, è aperto alla sfera sentimentale. Allo stesso modo, ne *Il nuovo mondo* di Huxley per logica distopica la presenza del "selvaggio" è scandalosa, in quanto riporta in auge la logica della passione amorosa e «il linguaggio del dolore di contro alla soddisfazione inebetita della droga»[28].

Altra scena degna di nota è quella in cui Tellarini e il figlio ammirano le stelle «azzurre, vibranti, palpitanti», che «bucavano fittissime tutto intorno [...] l'immensità nera»[29]. Siamo lontani qui dal registro tendente all'antisublime che predomina nelle opere distopiche del tempo, in cui le stelle sono beffarde (ne *Il superstite* di Cassola)[30], o in cui si assiste indifferenti alla caduta della luna (ne *Il pianeta irritabile* di Volponi)[31]. Significativo anche il caso di *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli, in cui il protagonista, di fronte a uno scenario tipicamente sublime, sostituisce lo *status* di smarrimento con mere sensazioni fisiche:

> La perdita del timore reverenziale che la natura vasta e incontaminata usava ispirare all'uomo, è una delle menomazioni vitali di cui soffriva la nostra epoca […].
>
> Eppure il *pavor montium* mi si riduce alla sensazione del freddo, freddo fisico. Desiderio di un caffè bollente e del maglione di lana[32].

---

[26] Soldati 2006a, 936.

[27] Soldati 2006a, 1004-1005.

[28] Muzzioli 2007, 77.

[29] Soldati 2006a, 95.

[30] «Gli sembrava che le stelle lo beffeggiassero: per questo ce l'aveva tanto con loro», Cassola 1978, 144. «Le stelle ammiccavano beffarde. Lucky però non le guardava», Cassola 1978, 183. «Teneva il muso basso, per non vedere quei lumicini che si facevano beffa della sua pena», Cassola 1978, 185.

[31] «La palla strisciò al margine del deserto e scomparve. Non restarono molto a guardare le due lune superstiti, e a notare come le rimpicciolisse la nuova distanza che le separava», Volponi 1978, 186.

[32] Morselli 2010, 101-102.

Lo scenario de *Lo smeraldo* non è dunque rigorosamente distopico, poiché sembrano affacciarsi delle vie d'uscita; una soluzione utopica è quella che si cerca e che Soldati persegue: siamo di fronte a ciò che Muzzioli definisce distopia critica, la quale, piuttosto che incorrere nell'estremizzazione, contiene in sé anche istanze utopiche[33].

Soldati confessa di scrivere mosso dalla paura nei confronti del futuro, pensando soprattutto ai propri figli:

> Mi ricordo che nel '55, lungo la strada che va da Gignese a Stresa, i miei figli volevano sempre fermarsi a guardare una macchina bruciata, una carcassa su un prato. Mi si sono presentate immagini fulminee e ossessive del futuro dell'umanità, mi sono angosciato pensando ai miei figli[34].

La sua, dunque, è una risposta a quella crisi degli anni Settanta cui la letteratura reagisce con una cultura apocalittica e un anticapitalismo romantico tendenti alla repulsione del moderno.

In linea con tale reazione, una sostanziale influenza nell'immaginario di Soldati è stata esercitata dalla riflessione di Ivan Illich espressa ne *La convivialità*, i cui presagi in riferimento alla cultura massificata vengono appunto materializzati ne *Lo smeraldo*. Ivan Illich, filosofo, storico e antropologo il cui pensiero è ancora oggi attuale[35], ha delineato una forte polemica contro le istituzioni e i frutti del progresso che rendono l'umanità succube di sistemi totalizzanti[36]. Soldati, in un'intervista curata da Raffaello Baldini, cita espressamente la fonte:

> Il futuro, per me, è curiosità e angoscia. Una montagna di avvenimenti tanto ignoti quanto inevitabili. Ho anche la sensazione che il futuro sia oggi come incombente. Sembra che prima del secolo qualcosa debba accadere. Una grande cosa. Ivan Illich, nel libro *La convivialità*, ne ha il presentimento, anche se non sa prevederla[37].

Illich dichiara di temere per il futuro una spaventosa apocalisse, qualora l'uomo non limiti il proprio impatto sull'ambiente[38]; e una sorta di apocalisse è proprio ciò che prende corpo nell'Italia immaginata da Soldati.

---

[33] Cf. Muzzioli 2007, 29.

[34] Mura 1974.

[35] Cf. La Cecla 2013, 9-10.

[36] Si vedano La Cecla 2013 e Di Giacomo 2006. Tra le opere di Illich tradotte in italiano, oltre a *La convivialità*, si annoverano *Descolarizzare la società* (1972), *Il genere e il sesso. Per una critica storica dell'uguaglianza* (1984), *Elogio della bicicletta* (2003), *Nemesi medica. L'espropriazione della salute* (2004).

[37] Baldini 1975.

[38] Cf. Illich 2013, 129-130.

4. Una prosa visiva al servizio della distopia

La dimensione distopica introdotta nel sogno viene preannunciata tramite la dimensione visiva e il ricorso alle arti figurative. Si pensi alla descrizione del *subway* newyorkese in termini infernali, espediente che ritornerà nel romanzo più tardo *El Paseo de Gracia*, interpretabile anch'esso in senso distopico. La matrice apocalittica di entrambe le narrazioni viene alimentata dagli efficaci richiami a Michelangelo, «grande e tragico»[39], e in particolare al Giudizio Universale[40]. Si delinea un filo rosso tra i due testi, suggellato dalla medesima interpretazione della città di Roma. «Roma ha sempre suscitato nei secoli immagini di morte»[41]: questa l'epigrafe di Antonio Cederna con cui si apre uno dei capitoli de *Lo smeraldo*. La città, ormai una sorta di *no man's land*, porta i segni della distruzione atomica; e in una veste non molto più rasserenante si presenta a Eugenio ne *El Paseo de Gracia*, aprendo così la strada alle digressioni di poco successive, relative alla Cappella Sistina di Michelangelo[42].

Come sottolinea Michele Cometa, la forma apocalittica, per sua natura, porta con sé una forte carica di visualità nel suo essere «forma che rivela, visione, nel senso ultimo del termine»[43]; «nell'apocalisse si fa vedere qualcosa, qualcosa si concretizza in un'immagine, qualcosa si s-vela»[44]. Il protagonista de *Lo smeraldo* si riferisce al sogno proprio in questi termini: «L'incubo notturno mi aveva lasciato una grande tristezza: avevo visto la verità e me ne ricordavo»[45]. Lo stesso Soldati invita a interpretare il romanzo come visione: «*Lo smeraldo* non è un libro di fantascienza anche se per buona parte la vicenda è proiettata nel futuro. Una visione, ecco, chiamiamola visione»[46]. Va considerato, inoltre, che Tellarini è un pittore, «un mimetico libero»[47], per sua stessa definizione.

Ne *Lo smeraldo*, il riferimento a Michelangelo assume la funzione esplicita di prolessi narrativa; il groviglio infernale del *subway* anticipa la matrice distopica del romanzo:

> L'impressione generale, definitiva, memorabile è un caos di budella, di trippe, di viscere e membra umane: come se la popolazione di Manhattan si fosse un giorno fusa in un unico corpo, e una commissione di chirurghi efferati e deliranti avesse proceduto a una furibonda, finale vivisezione. Nel loro insieme, i graffiti del subway potrebbero essere definiti un affresco apocalittico delle viscere di New York: o anche l'ultima versione del

[39] Soldati 2008, 158.
[40] Cf. Soldati 2008, 154.
[41] Soldati 2006a, 956.
[42] Cf. Soldati 2008, 151.
[43] Cometa 2004, 49.
[44] Cometa 2004, 49.
[45] Soldati 2006a, 1077.
[46] Mura 1974.
[47] Soldati 2006a, 858.

Giudizio Universale di Michelangelo, ma senza impalcature gerarchiche, senza figure di speranza, soprattutto senza il dominante Cristo[48].

Soldati, nel paragonare gli affreschi del *subway* al Giudizio universale michelangiolesco, sprovvisti però di figure di speranza quali quella di Cristo, concretizza il pensiero di Sergio Quinzio, ricordato dallo stesso Cometa, secondo cui «il pensiero apocalittico è il dubbio legittimo di chi ha compreso che c'è il rischio che il Messia alla fine non venga»[49].

La connotazione della *subway* in chiave infernale è propria già di una delle prime prove del Soldati narratore, *America primo amore*, in cui un intero, memorabile capitolo è dedicato alla trattazione dell'ambiente metropolitano newyorkese. Nel mondo suburbano si perpetua «una provvisoria fratellanza di dannati»[50], dove «il calore; il fragore; la vertigine vettrice; la scura geometria delle gallerie: compongono, scenario e supplizio, una delle peggiori bolge americane»[51]; l'autore non può fare a meno di ricordare come l'ebbrezza suscitata dalle folle del *subway* fosse «dunque oscuro struggimento, anzi distruzione»[52].

La prosa visiva viene modellata anche tramite il punto di vista del Soldati regista. L'espediente narrativo del sogno diviene un surrogato della macchina da presa nel creare inquadrature, repentini cambi di scena e dissolvenze. In merito all'espediente dello scambio sogno-vita, asse portante del romanzo, Soldati si era già espresso in occasione dello scritto dedicato a *8 e mezzo* di Fellini, dichiarandosi entusiasta per il riuscito effetto della suddetta fusione[53]; è dunque pensabile che anche tale suggestione abbia in qualche modo influito nell'immaginario di Soldati per la genesi del romanzo in questione.

L'ambientazione onirica, che Soldati predilige proprio per la possibilità di conciliare incongruenze e contraddizioni, come si legge anche nel materiale preparatorio del romanzo[54], fa sì che il racconto proceda per ellissi, sdoppiamenti, *flashback*, in un incastro di scene che richiama l'operazione del montaggio cinematografico[55]. La settima arte è presente nel romanzo anche in termini di espliciti riferimenti a pellicole del tempo: vengono citati infatti il thriller *The French Connection* di William Friedkin (1971) e il film di fantascienza *2022: i sopravvisuti* di Richard Fleischer (1973)[56].

---

48 Soldati 2006a, 784-785.

49 Cometa 2004, 45.

50 Soldati 2003, 94.

51 Soldati 2003, 94.

52 Soldati 2003, 93.

53 Cf. Soldati 2006b, 222.

54 Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Mario Soldati, serie Romanzi, sottoserie 8 Lo smeraldo, fasc. 1 *Lo smeraldo*. Materiali.

55 Cf. Soldati 2006a, 998.

56 La citazione in realtà risulta imprecisa: nel testo compare «2000: i sopravvissuti» (Soldati 2006a, 784), in luogo di «2022: i sopravvissuti».

5. Conclusioni

Il romanzo distopico degli anni Settanta incorpora le funzioni del romanzo sociale: c'è ancora l'urgenza di una letteratura che abbia un respiro collettivo, che parli all'umanità intera e che tratti tematiche civili; ma non è più possibile fare ciò attraverso un impianto realistico, c'è bisogno di lenti stranianti, funzioni fantastiche e incursioni in un futuro più o meno prossimo.

In questa chiave va interpretato il ricorso al respiro epico adottato dalla letteratura distopica. Soldati ne *Lo smeraldo* fa riferimento ben due volte al modello ariostesco[57]: in un momento storico in cui vige la frammentarietà e l'instabilità, la tensione epica sembra rispondere all'aspirazione dell'uomo contemporaneo alla totalità, ormai perduta, di un mondo abitato dal senso.

BIBLIOGRAFIA

Baldini 1975: R. Baldini, *La fine del mondo. Intervista con Mario Soldati*, «Panorama», 13 marzo.

Battaglia 1998: B. Battaglia, *Nostalgia e mito nella distopia inglese. Saggi su Oliphant, Wells, Forster, Orwell, Burdekin*, Longo, Ravenna.

Bauman 2007: Z. Bauman, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, GLF Laterza, Roma.

Colombo 1993: *Utopia e distopia*, a cura di A. Colombo, Edizioni Dedalo, Bari.

Cometa 2004: M. Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, Duepunti, Palermo.

De Benardi-Rmitelli-Cretella 2009: *Gli anni Settanta tra crisi mondiale e movimenti collettivi*, a cura di A. De Benardi, V. Romitelli, C. Cretella, Archetipo Libri, Bologna.

De Michelis 2005: *Apocalissi e letteratura*, a cura di A. de Michelis, Bulzoni, Roma.

Di Giacomo 2006: M. Di Giacomo, *Ivan Illich. Una voce fuori dal coro*, Ancora, Milano.

Gillian 2007: A. Gillian, *Apocalypse and Dystopia in Contemporary Writing*, in *Trends in Contemporary Italian Narrative 1980-2007*, ed. by A. Gillian, A. Hallamore Caesar, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp. 155-181.

Gillian 2014: A. Gillian, *Bypassing the end: Three Contemporary Interpretation of Apocalypse*, «Italian Studies», 2, pp. 283-300.

Giovagnoli-Pons 2003: A. Giovagnoli, S. Pons, *L'Italia Repubblicana nella crisi degli anni Settanta. Tra guerra fredda e distensione*, Rubettino, Soveria Mannelli.

Guerrieri 1975: O. Guerrieri, *Soldati tra ieri e oggi. Intervista torinese con l'autore del vendutissimo "Smeraldo"*, «Momento sera», 8-9 gennaio.

Huxley 2013: A. Huxley, *Il mondo nuovo*, Mondadori, Milano.

Illich 2013: I. Illich, *La convivialità*, Red!, Como.

Kumar 1995: K. Kumar, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Longo, Ravenna.

La Cecla 2013: F. La Cecla, *Ivan Illich e la sua eredità*, Medusa, Milano.

Lazzarin 2010: S. Lazzarin, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, «Testo», 59, pp. 97-115.

Luperini 2014: R. Luperini, *L'intellettuale in esilio*, in *«Già troppe volte esuli». Letteratura di frontiera e di esilio*, a cura di N. di Nunzio, F. Ragni, Tomo I, Università degli Studi di Perugia, Culture Territori e Linguaggi, 3, Perugia, pp. 17-22.

[57] Cf. Soldati 2006a, 894-895, 1056. Nel suo diario Soldati aveva già dichiarato come l'*Orlando furioso* fosse il proprio testo prediletto (cf. Soldati 1973, 321-323).

Morante 2013: Garboli 2013: E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano.

Morselli 2010: G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, Adelphi, Milano.

Mura 1974: G. Mura, *Il cronista del futuro*, «Epoca», 19 ottobre.

Muzzioli 2007: F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Meltemi, Roma.

«Nuovi argomenti» 2012: *Apocalisse. Nove scrittori e la fine del mondo*, «Nuovi argomenti», ottobre-dicembre.

Pasolini 2008: P.P. Pasolini, *A proposito dello "Smeraldo" di Mario Soldati*, in Mario Soldati, *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano, pp. IX-X.

Pishedda 2004: B. Pischedda, *La grande sera del mondo*, Aragno, Torino.

Prestipino-Serra 2005: *Accadde domani. Fra utopia e distopia*, a cura di G. Prestipino, T. Serra, Aracne, Roma.

Soldati 1973: M. Soldati, *Un prato di papaveri*, Mondadori, Milano.

Soldati 2003: M. Soldati, *America primo amore*, Sellerio, Palermo.

Soldati 2006a: M. Soldati, *Lo smeraldo*, in *Mario Soldati. Romanzi*, a cura di B. Falcetto, «i Meridiani», Mondadori, Milano, pp. 769-1114 (I edizione: M. Soldati, *Lo smeraldo*, Milano, Mondadori, 1974).

Soldati 2006b: M. Soldati, *Fellini, o dell'invidia. 15 marzo 1963*, in *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di D. Scarpa, Sellerio, Palermo, pp. 215-224.

Soldati 2008: M. Soldati, *El Paseo de Gracia*, Mondadori, Milano.

Volponi 1978: P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino.

Zunino 2003: P.G. Zunino, *Intellettuali e cultura nella storia del fascismo*, in *Totalitarismo e totalitarismi*, a cura di Vittorio Strada, Marsilio, Venezia, pp. 37-66.

SUMMARY – *Lo smeraldo* by Mario Soldati can be included in the atmosphere of "the great evening of the world" characterizing, according to Bruno Pischedda, the Italian literature of the 70's. Such atmosphere presents anticapitalistic and often apocalyptic tendencies. The dystopian sphere of the novel is interpretable through the distance created via the use of dream. The narration achieves a sense of conclusion through a dreamlike dimension, which represents a necessary passage for the re-composition of the Self.

Università degli Studi di Macerata
elisa.amadori.kyfm@alice.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 133-143
ISBN 9788894269710

Claudio Panella

C'ERA UNA VOLTA IL NORDEST. GEOGRAFIE DELLA CRISI NELLA LETTERATURA ITALIANA RECENTE

Benché operanti su fronti contrapposti, le grandi narrazioni e i conflitti ideologici che hanno caratterizzato il secolo scorso condividevano un orizzonte ideale basato sulla fede in un progresso possibile grazie all'intervento dell'uomo sulla natura, attraverso il lavoro e la produzione. Attualmente, invece, tale convincimento sta venendo meno a causa della constatazione dei limiti oggettivi dello sviluppo ma anche di una crisi che, insieme a quella delle ideologie novecentesche, ha investito i presupposti storico-filosofici stessi della civiltà occidentale, con il ritorno di rimossi che li mettono profondamente in questione.

A confermare tali inquietudini epocali, vi è anche il fatto specifico che il così detto "ritorno al reale" in letteratura si è evoluto in una letteratura della crisi, nell'ambito della quale si può registrare un ritorno al genere della distopia sociale, anche di tipo apocalittico, cui appartiene un gran numero di opere letterarie recenti. Praticato con assiduità fuori dell'Italia – si pensi per lo meno in area anglofona ad autori quali Foster Wallace e McCarthy, ma si può risalire al Martin Amis di *London Fields* (1989) e, in area francofona, agli ultimi romanzi di Michel Houllebecq e Boualem Sansal –, in Italia il ritorno di queste forme non appare quasi mai slegato dal racconto di una realtà geograficamente ben determinata[1] che contraddistingue molta della narrativa dell'ultimo decennio e dalla cui connotazione distopica traspare un'intenzione critica, un'istanza transitiva di dire il reale, di rivelare i meccanismi che caratterizzano il nostro presente anche quando, talvolta, tale istanza si articola attraverso schemi codificati e dà luogo a scritture ad alta finzionalità. Si può pertanto rintracciare «l'espressione dei mutamenti della percezione della realtà da parte degli uomini»[2] in una letteratura come questa, che fa ricorso a un immaginario apocalittico per collocarsi sul piano dell'allegoria e iscriversi in un gene-

[1] Roma in Pincio 2008 e Morici 2012; le colline piemontesi riconoscibili in Longo 2010 e le Alpi in Bertante 2011; la Milano che crolla in Domanin 2013 e in Doninelli 2015; la Lombardia in Baratto 2016; la Sicilia del 2020 in Ammaniti 2015; e, per fare un primo esempio di ambientazione veneta, Scurati 2011, collocato nel 2092 in una Venezia post-alluvionata.

[2] Si rinvia qui evidentemente al sottotitolo originale di *Mimesis* (1946) di Auerbach: *eine Geschichte des abendländischen Realismus, als Ausdruck der Wandlungen der Selbstanschauung der Menschen*.

re con una sua tradizione peculiare, ma che rimane fortemente ancorata ai referenti storico-geografici da cui prende le mosse.

Ciò è particolarmente evidente in molti di quei romanzi la cui ispirazione e ambientazione sono riconducibili in modo manifesto al così detto Nordest d'Italia, un *corpus* ogni anno più sostanzioso di testi letterari incentrati sul racconto delle mutazioni avvenute in una regione (un tempo conosciuta come Triveneto) di lunga tradizione agricola che negli anni Settanta e Ottanta del Novecento si è fortemente industrializzata, grazie allo sviluppo travolgente di una rete di distretti industriali e a un capitalismo molecolare[3] promosso da centinaia di piccole e medie imprese. Di fronte alla pervasività della costruzione retorica "Nordest" e a tutto quanto rimane celato dietro tale etichetta, molti scrittori sono infatti intervenuti per smascherare le conseguenze sociali, urbanistiche e antropologiche della corsa di quella che fu definita la "locomotiva d'Europa" e che si fondava sull'abbassamento dei costi di produzione e della manodopera, su forme di illegalità più e meno conclamate; degenerazioni accentuate dalla mondializzazione prima (con le conseguenti delocalizzazioni verso l'Est Europa o l'Est del mondo) e dalla crisi economico-finanziaria globale poi.

Già negli ultimi decenni del XX secolo, quando si iniziò a celebrare il Nordest come esempio virtuoso di un modello economico di successo, non sono mancate le voci di poeti[4] e scrittori veneti e friulani critiche, da un lato, verso la crisi morale e identitaria provocate dal rapido espandersi di quel modello e, dall'altro, verso l'erosione e il deturpamento del paesaggio che quelle regioni stavano subendo. Per quanto riguarda la narrativa[5], tali forme di degrado sono al centro dei romanzi d'ambientazione veneta firmati dai padovani Massimo Carlotto (1956), Romolo Bugaro (1962) e Paolo Zardi (1970), da Vitaliano Trevisan (Sandrigo 1960), Francesco Maino (San Donà 1972), Alberto De Poli (Treviso 1973), cui vanno aggiunti i friulani Tullio Avoledo (Valvasone 1957), Emanuele Tonon (1970), nato a Napoli ma cresciuto a Gorizia, e Massimiliano

---

[3] Cf. Bagnasco 1977 (dove alcune regioni centrali e Nord-orientali della penisola sono definite una «terza Italia» dallo sviluppo socioeconomico diffuso nel territorio e dunque diverso dai grandi centri industriali metropolitani) e, tra i molti studi su questi temi, quelli di Aldo Bonomi, da Bonomi 1997 a Bonomi 2013.

[4] Su tutti, va ricordato Andrea Zanzotto, autore sia di versi sia di interventi pubblici in difesa dell'anima (e della lingua) veneta oltre che del suo paesaggio, tra i quali si vedano almeno il lungo dialogo posto da Marco Paolini in chiusura della versione in volume del progetto teatrale *Bestiario veneto* (Paolini 1998, 101-114); Zanzotto 2005; Zanzotto 2009. Tra i poeti più giovani si può segnalare il così detto gruppo dei "poeti dell'A27", composto da Igor De Marchi (1971), Giovanni Turra (1973) e Sabastiano Gatto (1975) col più maturo Gian Mario Villalta (1959) e costituitosi nell'estate 2004 per protestare contro il progetto di prosecuzione verso il Friuli dell'A27, l'autostrada che va da Mestre alle Dolomiti.

[5] Per un regesto di autori cresciuti e attivi nel Nordest ma più noti e dagli orizzonti più ampi di quelli presi in esame per questo studio, quali Magris, Maurensig, Scarpa, Covacich, Rumiz e altri, cf. anche Perissinotto-Klopp 2013.

Santarossa (1974) da Villanova (Pordenone). Tutti autori cresciuti negli anni Sessanta e Settanta, in un momento di passaggio violento e repentino da una società fondamentalmente contadina a una industriale, con gli squilibri e le illusioni che tali mutazioni socio-economiche hanno portato già prima di entrare in crisi.

Difatti, se c'è un pensiero comune dietro alle opere degli autori citati è innanzi tutto quello che il declino attuale della loro terra non sia una conseguenza esclusiva della crisi economica, bensì il portato dello stesso modello economico e sociale che l'ha preceduta e prodotta. Un modello secondo il quale nel Nordest si poteva realizzare uno sviluppo industriale senza limiti, basato su imprese familiari che non disgregavano la struttura sociale preesistente, e che è stato esibito retoricamente come una società ideale dai caratteri sostanzialmente utopici, ma che si è poi rivelato un sistema perverso di cui in pochi hanno scientemente approfittato. Da tali presupposti deriva una continua tensione utopica/anti-utopica in questi testi, nella stragrande maggioranza dei quali l'utopia è alle spalle, in una ricchezza culturale (linguistica e materiale) che per secoli si era trasmessa nella povertà – rimpianta quasi pasolinianamente –, in un passato anteriore all'imporsi della falsa utopia dell'industrializzazione e della cementificazione.

Si pensi ad esempio al passato rievocato da Marco Paolini in *Bestiario veneto*, quando c'era «un primo Veneto, prima di noi, un primo Veneto che dicono fosse bellissimo […] bello come la costiera amalfitana […], bello come la Toscana, […] vario nella coltivazione»[6], ma poi sepolto da ciò che Paolini stesso definisce «la colata». Sulla medesima falsariga, con toni più accesi, ne *I quindicimila passi* (Einaudi, 2002) di Vitaliano Trevisan si legge della «sodomizzazione del territorio», «dell'uso infame e dello scempio che si è fatto, si sta facendo e si farà del nostro territorio»[7], mentre in *Tristissimi giardini* (Laterza, 2010) Trevisan commenta una riflessione di Goffredo Parise («Il Veneto era, ed è, forte, barbaro, e dunque produttivo e dunque industriale»[8]), affermando: «Questi barbari veneti sono un prodotto della civiltà: nati anch'essi per distruggere, distruggono costruendo»[9]. Francesco Maino scrive nel suo romanzo d'esordio, *Cartongesso* (Einaudi, 2014), che già negli anni Settanta e Ottanta il Veneto era stato «stuprato ovunque» e ora è una regione «pervertita, abnorme, evirata», «un ammasso di nientitudine»[10], i cui emblemi sono i capanno-

[6] Paolini 1998 anche in Perissinotto-Klopp 13-14. Il titolo di quest'ultimo volume (*Cronache dal cielo stretto*) viene proprio da un'immagine proveniente da quell'opera di Paolini: «Ma non lo senti com'è stretto il cielo tra la galassia pedemontana e la laguna mondo?».

[7] Trevisan 2002, 80 e 79.

[8] Parise 1989, 1538 (il testo era apparso sulle pagine del «Corriere della sera» il 1° luglio 1983).

[9] Trevisan 2010, 127.

[10] Maino 2014, 17, 16 e 202.

ni[11], le autostrade, il grigio della «periferia diffusa»[12] in una terra un tempo verde, il grigio del cemento e di quel cartongesso (materia prima dell'edilizia degli ex contadini divenuti imprenditori e definiti «capannoidi») che simboleggia tutto il posticcio del Nordest, al pari del grezzo e dell'antilingua[13] parlati dai suoi nuovi abitanti; in modo analogo, il Friuli descritto da Emanuele Tonon ne *Il nemico* (Isbn, 2009) è una «terra un tempo perennemente gravida ora sterile»[14].

Ciò che questo primo insieme di testi descrive è dunque il processo attraverso cui una terra che è bene comune diviene un territorio (quindi privatizzabile e sfruttabile) e una costruzione sociale dal nome "Nordest". Dopo che così tanti autori hanno descritto puntualmente il paesaggio industriale e oramai già post-industriale di quelle regioni, in molte zone sempre più anonimo e desolato, in alcuni romanzi degli anni Dieci del nuovo millennio si compie infine un processo di astrazione che allenta il legame tra la descrizione puntuale del luogo e l'immaginario che esso ispira: se il carattere prevalente dei primi testi è di tipo anti-utopico (smascherando quella che si era presentata come un'utopia), tra quelli che raffigurano un futuro non auspicabile, e possono essere definiti distopie vere e proprie, si segnalano gli ultimi romanzi di Paolo Zardi e Massimiliano Santarossa.

Quasi tutti i libri di Paolo Zardi, come *Il signor Bovary* (Intermezzi, 2014) o l'ebook *Il principe piccolo* (Feltrinelli, 2015), insistono sui temi della perdita, dell'abbandono e del tradimento anche sentimentale, che insieme all'impoverimento sono tra i più temuti fantasmi sociali attualmente in circolazione. Nei primi testi di Zardi – come nei racconti di *Il giorno che diventammo umani* (Neo, 2013), che esplorano i centri commerciali, i fast food, le tangenziali e altri non-luoghi urbani – l'ambientazione ricorrente è la Padova contemporanea. Il recente *XXI secolo* (Neo, 2015) è invece ambientato in una regione dell'Italia settentrionale identificabile come Veneto, ma che assomiglia a tante altre, ha per protagonista un venditore a domicilio di depuratori per l'acqua che è un uomo qualunque per eccellenza, ed è collocato temporalmente in un futuro molto prossimo, nella prima metà del XXI secolo (alcune spie testuali autorizzano a pensare si tratti addirittura del 2015).

---

[11] Divenuti oramai l'emblema del paesaggio e della crisi di tutta la Padania oltre che del Nordest, come si vede anche in Serra 2015, ambientato «in un'imprecisata pianura che fu industriale e non è quasi più niente» (dalla quarta di copertina) dove sorge la città di «Capannonia». Cf. anche il titolo di questo romanzo in rapporto all'imperativo diffuso nell'epoca dei trionfi del modello Nordest, così sintetizzato in Maino 2014, 93: «l'invincibile certezza che *tutto è possibile*, a portata».

[12] Cf. l'uso che di questa espressione ha fatto Trevisan in molte sue opere, come nel capitolo *Periferia diffusa* in Trevisan 2010, 13-35.

[13] Cf. Maino 2014, 14-15 e Maino 2016, raccolta di testi brevi più volte eseguiti dal vivo dall'autore, in cui si insiste sulla degradazione linguistica della società contemporanea.

[14] Tonon 2009, 17.

All'inizio del romanzo, la moglie del protagonista, colpita da *ictus*, entra in coma e l'uomo scopre presto che ella aveva da tempo una relazione extraconiugale. Allegoricamente, il coma della donna evoca quello della società italiana (come nel documentario inglese del 2012 dedicato da Bill Emmott e Annalisa Piras al nostro paese e intitolato *Girlfriend in a coma*, titolo mutuato da una nota canzone degli Smiths), che soffre in modo particolare una decadenza più generale europea e occidentale. Il dramma familiare si svolge infatti sullo sfondo di una società in totale «Declino» (questo il termine più volte adoperato in luogo dell'usurato "crisi"), nella cui raffigurazione Zardi esaspera molte tendenze dell'oggi: la povertà diffusa, con l'estinzione dal mondo occidentale dei «ricchi», di cui si dice sopravvivano pochi esemplari soltanto nel Sudest asiatico, i supermercati deserti, le periferie delle città semiabbandonate con bande di criminali che vi si aggirano, composte da temibili pensionati che non riescono ad arrivare a fine mese. Una società, quindi, sospesa in equilibrio precario tra una finzione di normalità e un baratro di miseria e brutalità sempre più prossimo.

Nel finale del romanzo (dopo che già nel secondo capitolo si rievocava il *blackout* realmente verificatosi in Italia nel settembre 2003) un lungo *blackout* scatena la violenza repressa in ogni strato sociale, fino ad allora tenuta a bada dai media, che sfocia in aggressioni e saccheggi. Il protagonista si rifugia nel suo appartamento con i due figli e il corpo della moglie in coma, deciso a sopravvivere costi quel che costi in questo «secolo spietato»[15], che è poi lo stesso in cui vivono i lettori del libro. Dopo la buona riuscita di *XXI secolo*, selezionato tra i dodici titoli finali in lizza per il Premio Strega 2015[16], Zardi ha anche curato un'antologia di racconti intitolata *L'amore ai tempi dell'apocalisse* (Galaad, 2015), nella cui prefazione decreta il definitivo tramonto della «fantascienza ottimista del ventesimo secolo» e afferma, citando il teologo Paul Beauchamp, che «la letteratura apocalittica nasce per aiutare a sopportare l'insopportabile»[17] delle nostre vite.

Nel narrare il nostro futuro prossimo in chiave distopico-apocalittica, si è spinto ancora un po' più in là di Zardi il friulano Massimiliano Santarossa, il quale nei suoi primi romanzi – *Storie dal fondo* e *Gioventù d'asfalto* (Biblioteca dell'Immagine, 2007 e 2009), e *Hai mai fatto parte della nostra gioventù?* (Baldini Castoldi, 2010) – ha descritto ripetutamente la miseria portata nella sua terra dallo sviluppo industriale squilibrato che nella seconda metà del Novecento

---

[15] Zardi 2015a, 156.

[16] Nella selezione precedente era presente quell'anno anche il romanzo distopico d'esordio del fossanese Iacopo Barison, *Stalin+Bianca* (Tunué, 2014).

[17] Zardi 2015b, 7. Peraltro, nei testi raccolti nel volume si mettono in scena altrettante possibili relazioni sentimentali all'indomani di una apocalisse che sembra già scontata e inevitabile, come per prepararsi al dopo. Non a caso, i protagonisti di molti racconti si ritrovano soli sulla terra, una situazione già esplorata in alcuni dei classici della narrativa apocalittica italiana quali *La coda della cometa* (1968) di Italo Cremona o *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli.

ha reso «un popolo contadino […] metal mezzadro e poi operaio e oggi nemmeno quello»[18], a causa della disoccupazione crescente che ha posto fine ai suoi vani sogni di benessere. Già nel quinto romanzo di Santarossa, *Viaggio nella notte* (Hacca, 2012), si profetizza l'autodistruzione per il sistema industriale neoliberista, che starebbe annientando tanto l'uomo quanto se stesso: «in futuro gli schiavi pronti a vivere l'inferno della produzione saranno sempre meno [...] il sistema di schiavitù dell'uomo sull'uomo si sta schiantando contro se stesso consumando ogni suo figlio. E nessuno resterà»[19]. Poi, lo scrittore ha ulteriormente sviluppato tale discorso nel romanzo *Il male* (Hacca, 2013), la cui voce narrante è addirittura quella di Lucifero, il «figlio della luce» relegato negli inferi, che lascia temporaneamente il regno dei morti per esplorare il nostro mondo. Il principe delle tenebre si incarna quindi in dieci diversi esseri viventi, tra i quali una bambina vittima degli abusi del padre, alcuni personaggi di «semivivi» che cercano di lenire il proprio dolore con la droga o con l'alcool, un operaio in procinto di essere licenziato, un maiale condotto al macello. Con questo dispositivo narrativo, l'autore intende rivelare la vita alienata che conducono i fantasmi di una società industriale in crisi, giunta a un limite che non prevede ritorno, ma che, al contempo, si svolge in un eterno ripetersi di sofferenze tanto apocalittico quanto quotidiano, in cui gli uomini hanno perso la capacità di provare pietà per il prossimo, di riconoscersi gli uni negli altri, risultando vittime e carnefici di se stessi.

Il romanzo successivo di Santarossa, *Metropoli* (Baldini & Castoldi, 2015) è infine una tipica distopia post-apocalittica ambientata in un'enorme città-fortezza collocata nel Sud dell'Europa e si svolge nel 2035, dieci anni dopo la fine della crisi e dell'economia *tout court* sancita da quello che viene definito «il Crollo produttivo»[20]. Da allora, l'intero pianeta è precipitato in un *caos* dove vige la sola legge del più forte, mentre dentro l'immensa Metropoli vale solo la legge della produzione a cui sono costretti tutti gli esseri umani rifugiatisi al suo interno, ma che vivono rinchiusi come in una prigione di dimensioni stratosferiche.

Il romanzo è diviso classicamente in tre parti, *L'arrivo al mondo nuovo*, *Il corpo della città*, *Il peso dell'anima*. Nella prima, il protagonista appena arrivato a Metropoli deve affrontare un periodo di quarantena in un reparto dove si fa ampio uso di *elettroshock* e lobotomie per gli internati giudicati non idonei, che, qualora tale giudizio venga confermato, saranno sottoposti al trattamento della «Liberazione», verranno cioè 'soppressi'; egli però viene ammesso nella grande città e diventa il cittadino numero 5.937.178, rimanendo per quasi tutto il romanzo anonimo. Nella seconda, l'uomo si confronta con l'universo con-

[18] Santarossa 2012, 109.

[19] Santarossa 2012, 112.

[20] «Il crollo del sistema economico non fu un crollo. È stata una rigenerazione, la pulizia di un mondo sovrappopolato. Dieci miliardi di esseri intenti a divorarsi. L'economia era l'anima di quel corpo mastodontico. Morta l'economia il corpo è imploso», Santarossa 2015, 205-206.

centrazionario e i ritmi di produzione sostenuti da tutti gli abitanti di Metropoli, che non potendo avere un futuro diverso, non hanno desideri se non quello di continuare a essere protetti dalle violenze che si dice perdurino oltre i confini della città. Nella terza, si compie la presa di coscienza e la fuga del protagonista.

L'interrogativo che Santarossa ci pone attraverso un'operazione narrativa di tipo distopico è simile a quello che Primo Levi si poneva nel *lager*: cosa fa di un uomo un uomo? È questa una domanda che mette in questione anche l'essenza profonda della nostra società presente e che in alcune presentazioni del volume Santarossa stesso ha confessato di essersi posto più volte nel corso della sua esperienza di operaio, quando, orfano di padre, ha iniziato a lavorare in fabbrica all'età di sedici anni, un'esperienza che ha ispirato molti suoi romanzi.

Santarossa è un personaggio emblematico di scrittore contemporaneo che sa fare i conti con un'altra forma di crisi, quella del riconoscimento del ruolo della letteratura nella nostra società. Con il suo *ethos* da *outsider* (orfano, autodidatta, operaio) e da fustigatore, Santarossa è stato a lungo attivo in rete e sulla propria pagina *Facebook*, che nel luglio 2016 ha però deciso di chiudere esprimendosi pubblicamente in modo negativo sulla qualità delle reti sociali. Prima di tale data, era possibile seguire sul *social network* la genesi di ogni suo romanzo. Si veda a questo proposito il messaggio postato l'8 settembre 2015, intitolato *Il fallimento*, di cui si riporta qui soltanto una parte:

> Per anni ho pensato di poter scrivere un romanzo sulla genesi e la conseguente esplosione del degrado dell'Italia, dagli anni Cinquanta ai Novanta, e che tenesse tra le pagine anche il grande cambiamento socio economico di questo paese.
>
> Doveva nelle intenzioni essere una storia contadina e operaia, una vicenda famigliare, intimamente italiana: Metalmezzadri.
>
> Ci ho creduto per molto tempo. Ho anche provato a scriverlo.
>
> Ma ho fallito.
>
> Non funzionava la voce. Non avevano anima alcuna i protagonisti. O forse più semplicemente io non li ho più sentiti vivi. Non li ho saputi rispettare. È venuto meno il battito che ogni storia richiede, il filo che lega l'autore ai suoi personaggi. E loro mi sono morti in mano.
>
> In dieci anni non mi era mai accaduta una perdita così profonda, tanto da buttare tutto nel cestino: quaderni, appunti, file.

In questa dichiarazione è interessante (e autentica anche se Santarossa pubblicherà nell'autunno 2016 un nuovo romanzo sociale intitolato *Padania. Vita e morte nel Nord Italia*) l'ammissione della difficoltà di raccontare la nostra epoca con le forme e i canoni letterari più tradizionali[21]. A Santarossa non è

[21] Cf. a questo proposito la "ricetta" alternativa proposta da Santarossa in un post pubblicato sulla sua pagina *Facebook* l'11 ottobre 2015, dal titolo *Futuro Vs Scrittori*: «A breve, al massimo tra dieci anni, ci sarà il definitivo strappo tra Realtà e finzione politica./Essa, la finzione politica, sarà una nuova forma di Surrealtà./Il potere finanziario e più sotto il potere degli or-

riuscito di scrivere il grande romanzo familiare che aveva in mente, ha portato invece a compimento un romanzo che, come già *Il male* e *XXI Secolo* di Zardi, tenta di superare la rappresentazione realista del Nordest affidandosi a un genere quale quello distopico, apparentemente meno usurato di quello più di frequente adoperato in Italia per raccontare le mutazioni socio-economiche vissute dal nostro paese nella sua storia più recente; vale a dire il *Noir*, che nella sua variante slegata dai moduli del poliziesco classico ha tra i massimi rappresentanti proprio un autore attivo nel Nordest come Massimo Carlotto.

Se c'era una volta il Nordest locomotiva della nazione e, almeno per gli scrittori, non può e non deve esserci più, sembra dunque urgente trovare una nuova identità e, con essa, dare una nuova veste simbolica alla crisi che stanno attraversando quelle "periferie diffuse". In un intervento giornalistico del già citato Romolo Bugaro, intitolato *I capannoni fantasma*, lo scrittore padovano prova a riflettere in tal senso, a partire dall'analisi di un fenomeno economico-immobiliare inedito:

> Ciò che accade è un fenomeno del tutto nuovo e piuttosto impressionante. La rottura del meccanismo economico più consolidato, quantomeno con riferimento alle compravendite immobiliari, secondo il quale domanda e offerta prima o poi sono destinate ad incontrarsi nella variazione dei livelli di prezzo. A forza di ribassi, prima o poi qualche interessato arriva. Viceversa, tutto mostra che non è più così. Moltissimi immobili industriali e commerciali, forse addirittura la maggioranza di essi, non incontrano più nessuna domanda. Capannoni e magazzini costati centinaia di migliaia di euro, a volte milioni di euro, valgono zero. Nessuno li vuole, nessuno li acquista. Il mercato ha cessato di riequilibrarsi, di auto adattarsi. Si è sganciato da sé stesso, tagliando fuori una quantità di beni.
>
> Quello che resta è un patrimonio di costruzioni abbandonate, in via di deperimento. […]
>
> Personalmente credo che questi immobili-fantasma siano una sorta di avanguardia di una grande trasformazione, che andrà ben oltre il mercato immobiliare. Una sorta di auto amputazione del capitale, dalla quale tuttavia potrebbero liberarsi grandi risorse, da utilizzare in modi che non riusciamo ancora a immaginare né progettare. La crisi di questi anni ha colpito duramente la vita di centinaia di migliaia di persone, abbattendone molte. Eppure è possibile la rinascita parta proprio da uno dei peggiori effetti della crisi stessa, e cioè la proliferazione di beni e oggetti che non hanno più un valore misurabile, una collocazione di mercato. Tutto ha un prezzo, si diceva una volta. Oggi, di fatto, non è più così[22].

Questa prospettiva nuova sui luoghi abbandonati può ricordare il *Manifesto del Terzo paesaggio*, ovvero quello «spazio che non esprime né il potere né la

---

gani di comunicazione e più sotto il potere industriale e più sotto il potere politico convinceranno il circa miliardo di esseri umani occidentali che "La crisi è finita, superata del tutto."/Povertà. Guerre. Fame. Malattie. Conflitti religiosi. Nella Surrealtà tutto sarà pacificato. Tutto in funzione del ritorno totale al consumismo e quindi al debito speculativo./Per la prima volta nella storia umana, i numeri governeranno definitivamente il ferro e la carne. Gli Scrittori dovrebbero iniziare già oggi la denuncia della Surrealtà prossima».

[22] Bugaro 2015.

sottomissione al potere»[23] perché è fuori dall'economia, concepito dal paesaggista Gilles Clément, che tra gli esempi di tali luoghi cita per l'appunto anche le aree industriali dismesse. Il concetto di terzo paesaggio è ripreso inoltre da Vitaliano Trevisan, il quale ha indagato in molte opere gli interstizi e gli spazi residuali del Veneto troppo antropizzato, nel suo monumentale romanzo autobiografico *Works* (Einaudi, 2016), dove si spinge a proporre la definizione di «quarto paesaggio»[24] a proposito delle «cosiddette aree di verde pubblico, sparpagliate in giro per tutta la periferia diffusa, spazi di risulta *progettati* – ma anche il cosiddetto progetto si può considerare di risulta»[25] – trascurati e vilipesi dai cittadini in cui invece il narratore lavora volentieri, al pari di molti degli altri lavori manuali all'aria aperta raccontati in *Works*.

Sarà forse dalla riscoperta e dall'esplorazione di spazi rimossi eppure persistenti, che potranno originarsi nuove forme simboliche utili a uscire dall'*impasse* della rappresentazione ripetuta dei caratteri anti-utopici dell'incubo Nordest[26], superando l'incapacità di immaginare un futuro non apocalittico? Ai nuovi narratori di quella terra (e non solo) si prospetta il compito non facile di prefigurare un futuro diverso da quello imposto dal capitalismo e dalle sue crisi, che possa essere, per citare le parole con cui Franco Berardi ha presentato un suo saggio filosofico-letterario intitolato *Dopo il futuro (*DeriveApprodi, 2013), «un futuro di dissipazione, di decomposizione, di decrescita, in tutti i sensi e non solo in quello economico» e che si possa affrontare senza «avere paura del declino: questa è la grande sfida che ci attende»[27].

BIBLIOGRAFIA

Ammaniti 2015: N. Ammaniti, *Anna*, Einaudi, Torino.

Bagnasco 1977: A. Bagnasco, *Tre Italie. La problematica territoriale nello sviluppo italiano*, il Mulino, Bologna.

Baratto 2016: S. Baratto, *La Steppa*, Mondadori, Milano.

Bertante 2011: A. Bertante, *Nina dei lupi*, Marsilio, Venezia.

Berardi 2013: F. Berardi, *Dopo il futuro. Dal futurismo al cyberpunk. L'esaurimento della modernità*, DeriveApprodi, Roma.

Bonomi 1997: A. Bonomi, *Il capitalismo molecolare. La società al lavoro nel Nord Italia*, Einaudi, Torino.

[23] Clément 2005, 11.

[24] Cf. il capitolo *Quarto paesaggio?* in Trevisan 2016, 574-589.

[25] Trevisan 2016, 579-580.

[26] Un ultimo esempio di questa tipologia di opere sono i romanzi di Alberto De Poli: De Poli 2011, dove si dà voce all'ansia di fuga del giovane operaio protagonista da quello che egli chiama «NDM», cioè «NordEstDiMerda»; e De Poli 2015, incentrato sulla critica dei capisaldi della società veneta, «Famiglia, Lavoro, Denaro».

[27] Così Franco Berardi Bifo presentando il suo *Dopo il futuro* (Berardi 2013) durante la trasmissione radiofonica di Radio3 *Fahrenheit* del 1° agosto 2013.

Bonomi 2013: A. Bonomi, *Il capitalismo in-finito. Indagine sui territori della crisi*, Einaudi, Torino.

Bugaro 2015: R. Bugaro, *I capannoni fantasma*, «Il Fatto Quotidiano», 12 agosto.

Clément 2005: G. Clément, *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

De Poli 2011: A. De Poli, *Incubi a Nordest. Andata e ritorno*, La Gru, Padova.

De Poli 2015: A. De Poli, *La colpa. Ascesa e caduta del Nordest*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.

Domanin 2013: I. Domanin, *La legge di questa atmosfera*, Il Saggiatore, Milano.

Doninelli 2015: L. Doninelli, *Le cose semplici*, Bompiani, Milano.

Longo 2010: D. Longo, *L'uomo verticale*, Fandango, Roma.

Maino 2014: F. Maino, *Cartongesso*, Einaudi, Torino.

Maino 2016: F. Maino, *Ratatuja. Parole alla prova*, Ronzani, Vicenza.

Morici 2012: C. Morici, *L'uomo d'argento*, E/O, Roma.

Paolini 1998: M. Paolini, *Bestiario veneto*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone.

Parise 1989: G. Parise, *Veneto barbaro di muschi e nebbie*, in *Opere*, vol. 2, a cura di B. Callegher, M. Portello, Mondadori, Milano, pp. 1535-1539.

Perissinotto-Klopp 2013: *Cronache dal cielo stretto. Scrivere il Nordest*, a cura di C. Perissinotto, C. Klopp, Forum, Udine.

Pincio 2008: T. Pincio, *Cinacittà*, Einaudi, Torino.

Santarossa 2012: M. Santarossa, *Viaggio nella notte*, Hacca, Matelica (Mc).

Santarossa 2013: M. Santarossa, *Il male*, Hacca, Matelica (Mc).

Santarossa 2015: M. Santarossa, *Metropoli*, Baldini & Castoldi, Milano.

Scurati 2011: A. Scurati, *La seconda mezzanotte*, Bompiani, Milano.

Serra 2015: M. Serra, *Ognuno potrebbe*, Feltrinelli, Milano.

Tonon 2009: E. Tonon, *Il nemico. Romanzo eretico*, Isbn, Milano.

Trevisan 2002: V. Trevisan, *I quindicimila passi. Un resoconto*, Einaudi, Torino.

Trevisan 2010: V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Laterza, Roma-Bari.

Trevisan 2016: V. Trevisan, *Works*, Einaudi, Torino.

Zanzotto 2005: A. Zanzotto, *In margine a un vecchio articolo*, in *Il grigio oltre le siepi. Geografie smarrite e racconti del disagio in Veneto*, a cura di F. Vallerani e M. Varotto, Nuova Dimensione, Portogruaro, pp. 152-157

Zanzotto 2009: A. Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, conversazione con Marzio Breda, Garzanti, Milano.

Zardi 2015a: P. Zardi, *XXI secolo*, Neo, Castel di Sangro (Aq).

Zardi 2015b: *L'amore ai tempi dell'apocalisse. Racconti da un futuro prossimo*, a cura di P. Zardi, Galaad, Giulianova (Te).

Altre opere citate

M. Amis, *London Fields*, Jonathan Cape, London 1989.

E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländische Literatur. Eine Geschichte des abendländischen Realismus als Ausdruck der Wandlungen inder Selbstanschauung* des *Menschen*, A. Francke AG Verlag, Bern 1946.

I. Barison, *Stalin+Bianca*, Tunué, Latina 2014.

I. Cremona, *La coda della cometa*, Vallecchi, Firenze 1968.

G. Morselli, *Dissipatio H.G.*, Adelphi, Milano 1977.

M. Santarossa, *Storie dal fondo*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2007.

M. Santarossa, *Gioventù d'asfalto*, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 2009.

M. Santarossa, *Hai mai fatto parte della nostra gioventù?*, Baldini Castoldi, Milano 2010.

M. Santarossa, *Padania. Vita e morte nel Nord Italia*, Edizioni Biblioteca dell'immagine, Pordenone 2016.

P. Zardi, *Il giorno che diventammo umani*, Neo, Castel di Sangro (Aq) 2013.

P. Zardi, *Il signor Bovary*, Intermezzi, Ponte a Egola – San Miniato (PI) 2014.
P. Zardi, *Il principe piccolo*, Feltrinelli, Milano 2015.

SUMMARY – The paper focuses on a specimen of the numerous XXI century literary works that North-Eastern Italian writers have developed about the economic and cultural changes, which have occurred in that part of the country called "North-East". Particular attention is payed to cases of Anti-Utopias and Dystopias set in this region currently undergoing a profound crisis.

Università degli Studi di Torino
claudio.panella@unito.it

PAROLE

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 147-157
ISBN 9788894269710

Paola Tempone

VARRONE, IL *DE LINGUA LATINA* E LA CRISI DELLA REPUBBLICA ROMANA

Il dotto e πολυγραφώτατος, come lo definisce l'amico Cicerone[1], Marco Terenzio Varrone nasce nel 116 a.C., nove anni prima che l'*homo novus* Mario ricopra il suo primo consolato, e muore nel 27 a.C., anno in cui il Senato di Roma conferisce a Ottaviano il titolo onorifico di Augusto che, in seguito, sarebbe divenuto parte della titolatura imperiale. Fra le opere varroniane annoveriamo il *De lingua latina*, oggetto di questo contributo. Tuttavia, prima di procedere all'analisi di alcuni passi, per evidenziare come essi mostrino, seppur indirettamente, i segni della crisi che la repubblica romana stava attraversando, vorrei fornire qualche dettaglio relativo alla biografia di Varrone[2], utile a comprendere la varietà degli esperimenti politici cui questi dovette assistere, e la repentinità con cui essi si sono succeduti a Roma nell'ultima fase della storia della repubblica.

Varrone è poco più che ventenne quando Silla diviene *dictator*; negli anni della maturità assiste alla supremazia politica di Pompeo; ha superato i settant'anni quando Roma vive la parabola politica di Cesare, che, con la nomina a dittatore perpetuo nel 44 a.C., segna in modo definitivo e irreversibile la transizione dal sistema di governo repubblicano a quello imperiale. È anziano quando Ottaviano vince ad Azio e, come si è detto, muore sotto il principato augusteo.

In virtù della sua elevata posizione sociale ed economica, aderisce agli *optimates*, legandosi a Pompeo, di cui è collaboratore in Spagna, e a cui si unisce nelle guerre contro Sertorio, contro i pirati e contro Mitridate; è propretore di Pompeo in Spagna Ulteriore; tuttavia, dopo la sconfitta di Pompeo a opera di Cesare, Varrone entra in buoni rapporti con quest'ultimo, che gli affida l'incarico di organizzare la prima biblioteca pubblica a Roma. Sembra che abbia compiuto anche un *cursus honorum* costellato di tappe importanti e di pre-

[1] Cic. *Att*. 13, 18, 2.
[2] Cf. Cichorius 1922; Dahlmann 1935; Della Corte 1970.

stigiosi riconoscimenti, fra i quali figurano, oltre a quelli legati all'ambito strettamente militare, anche la questura, il tribunato della plebe e la pretura[3].

Varrone fu un conservatore, un *laudator temporis acti* (come si deduce in particolare dai frammenti delle satire Menippee)[4], alcuni dicono in ossequio al genere satirico che facilmente indulge al passatismo, altri per reale spirito di adesione al moralismo tipico di una certa classe politica conservatrice, le cui istanze sarebbero poi state strumentalizzate da Augusto attraverso le voci della letteratura augustea[5].

È indubbio che Varrone fu un formidabile interprete della *Latinitas*, rimarcando egli quelle idee morali, religiose e patriottiche prettamente romane non solo nelle opere più esplicitamente inneggianti al *mos maiorum* (si pensi, ad esempio, alla produzione satirica, giuntaci gravemente frammentaria, al *De re rustica*, che possediamo integralmente e che celebra i valori romani arcaici, e a opere erudite come le 'Antichità umane e divine'), ma anche in un'opera grammaticale come il *De lingua Latina*, ricca di implicazioni linguistiche, storiche e ideologiche, sulle quali desidero concentrare la mia attenzione[6].

L'opera, composta fra il 47 e il 45 a.C., è una riflessione sulla lingua latina che l'erudito dedica a Cicerone negli anni della crisi della repubblica romana (imminente è la tragica fine di Cesare); degli originari venticinque libri, ce ne sono pervenuti solamente sei (V-X).

Concentrerò la mia attenzione sui libri che riguardano l'etimologia (V-VII)[7], una modalità di indagine linguistica che, secondo un procedimento mutuato dalla filosofia stoica, mira a individuare un nesso fra i nomi e l'essenza della cosa o della persona denominata, secondo il principio sintetizzato nella nota massima *nomina sunt consequentia rerum*[8]. Il legame fra *res* e *verba* può essere di natura immediata (si pensi alle voci onomatopeiche), o scaturire da un

---

[3] Ci sono però numerosi dubbi riguardo la cronologia: cf. Riposati 1987, 198. Sul rapporto fra Varrone e il momento politico in cui è vissuto, si veda, oltre a Riposati, anche Garzetti 1975.

[4] Cf. Cichorius 1922, 218-221; Dahlmann 1935, c. 1272.

[5] Si pensi al *De gente populi Romani*, dove Varrone sosteneva l'origine divina della *gens Iulia*, funzionale, fra le altre cose, alla divinizzazione di Cesare voluta dal nipote Ottaviano. Sul rapporto fra Varrone e l'antico si veda Romano 2003.

[6] Per il testo, cf. Goetz-Schoell 1910.

[7] Nel libro V Varrone illustra l'etimologia dei nomi dei luoghi, nel VI dei nomi dei tempi (e dunque anche delle feste romane), nel VII delle parole usate dai poeti (seguendo la medesima impostazione: prima nomi di luogo, poi di tempo). Come è stato evidenziato, i libri V, VI, VII, più che libri grammaticali e linguistici, sono «applicazioni dell'antiquaria varroniana» (Calboli 2003, 49 sgg.) ai nomi dei luoghi, dei tempi e, nello specifico, ai nomi dei luoghi e dei tempi impiegati dai poeti, e sono una fonte inesauribile di preziose notizie sull'antichità. Di taglio più strettamente grammaticale è invece l'impostazione della materia trattata nei restanti libri superstiti, che Varrone espone seguendo l'impostazione stoica mutuata dalla grammatica greca e dal suo maestro Elio Stilone (cf. Dahlmann 1964).

[8] Iust. *Inst*. 2, 7, 3. La massima è citata anche da Dante in *Vita Nuova* 13, 4: *con ciò sia cosa che li nomi seguitino le nominate cose, sì come è scritto: «Nomina sunt consequentia rerum»*.

ben più elaborato e mediato processo di associazione che la mente stabilisce tra cose e parole[9]. Funzionale a legare il passato al presente, rendendo così l'erudito «rivelatore della cultura romana nella sua totalità»[10], nel *De lingua Latina* l'indagine etimologica è vista, come del resto nell'antichità in generale, quale un *verum dicere* (Cicerone conia il calco *veriloquium*[11], che traduce il greco ἐτυμολογία)[12]. Lo studio etimologico è però per Varrone qualcosa che va oltre la mera riflessione linguistica per toccare questioni ben più grandi, come la storia del popolo latino e le origini della sua lingua. L'erudito ha una concezione pragmatica dell'etimologia, come l'ha definita Ronconi[13]; tale visione è funzionale a esaltare la storia di Roma e la sua autonomia rispetto alla cultura greca, ma anche le nobili radici della lingua latina, che affondavano nell'eolico parlato dall'arcade Evandro, giunto sul Palatino in fuga dalla Grecia[14].

Ora, come si sa, le etimologie antiche sono spesso paretimologie, poiché esse non vengono stabilite secondo i moderni criteri della linguistica comparativa, ma costruite *ad aurem*, allo scopo di cercare prove funzionali a dimostrare un determinato concetto. Varrone, nella sua ricerca etimologica, segue una metodologia del tutto asistematica, priva di qualsiasi criterio scientifico, che parte da premesse corrette, ma poi si perde nell'intricato percorso dell'*enodatio nominum*[15]; l'erudito ora si avvale del *modus operandi* di Elio Stilone, che spesso creava etimologie κατ᾽ ἀντίφρασιν, ora corregge il maestro

---

[9] Nella ricerca etimologica domina la dottrina stoica secondo la quale la lingua è natura; le parole si distinguono in *verba impositicia* o *primigenia* (che imitano direttamente i concetti che designano) e *declinata* (derivati dai primi); Varr. *ling*. 8, 5.

[10] Ronconi 1958, 197. In questa sede dunque Varrone si presenta quale Cicerone l'ha descritto (*diligentissimus investigator antiquitatis*, Cic. *Brut*. 60), cultore delle memorie di un passato che, seguendo gli ideali scipionici, si apre all'ellenismo. La sua indagine linguistica mira soprattutto a ricostruire l'origine della lingua latina, che lo studioso pone a metà strada fra autoctonia (difendendo dunque l'originalità della cultura romana) e discendenza dal greco (nobilitando così le origini della propria lingua); certamente, nella derivazione dei termini Varrone preferisce riallacciarsi alle radici prettamente latine piuttosto che a quelle greche, nel tentativo di rafforzare il *mos maiorum*. Lo stesso spirito di ricerca linguistica pervade anche i suoi interessi letterari, nei quali egli riesce a stabilire interessanti parallelismi con la tradizione letteraria greca, proprio attraverso la costruzione di curiose paretimologie (es. *vates*, che Varrone fa derivare da *versus viere*, ovvero 'intrecciar versi', che, come è stato notato, sembra un calco di ῥαψῳδός, cf. Ronconi 1958, 206).

[11] Cic. *top.* 8, 35.

[12] Cf. Coleman 2001; Campolo 2009.

[13] Cf. Ronconi 1958, 206. Il pragmatismo di Varrone emerge chiaramente quando, nella parte iniziale del libro V, nella dedica a Cicerone, egli dichiara che la sua indagine etimologica verterà non solo sul linguaggio poetico, ma anche su quello comune (Varr. *ling*. 5, 1), e allo stesso modo si occuperà non solo del lessico di Ennio, ma anche di quello primitivo coniato dal re Latino, meno bello, ma più utile del primo (Varr. *ling*. 5, 9).

[14] Cf. Varr. *ling*. 5, 21.

[15] Cic. *Nat. Deor*. 3, 24, 62.

proponendo delle variazioni significative[16]. Tuttavia, sebbene solo una scarsa percentuale delle etimologie addotte da Varrone possa considerarsi corretta, a lui dobbiamo testimonianze preziose sulle forme più antiche e sui significati primitivi di alcuni vocaboli; l'erudito, inoltre, ci restituisce frammenti di poeti (come vedremo) che altrimenti sarebbero perduti.

Ma vediamo adesso come l'indagine etimologica sia, per così dire, strumentalizzata dall'autore al fine di suggerire indirettamente una chiave di lettura delle vicende politiche della Roma dell'età di Varrone. All'interno del V libro[17], dedicato alla ricerca etimologica dei termini che indicano i luoghi e ciò che in essi è contenuto, Varrone passa in rassegna i nomi degli esseri animati che vivono sulla terra, partendo da quelli che sono propri degli uomini e, nello specifico, *ab honore publico*[18].

In questa sede Varrone prende in esame le principali cariche pubbliche della Roma repubblicana[19] e ne ricostruisce l'etimologia, spesso supportandola con la citazione di *auctores* quali i poeti Accio, Lucilio, Ennio, Plauto, oppure di grammatici (si pensi a Ipsicrate, vissuto nell'età di Silla), giureconsulti o personaggi autorevoli della scena politica romana.

La sua disamina parte dalla carica di *consul*, che egli connette correttamente al verbo *consulere*[20], nel senso di 'interrogare' *popolum et senatum*, oppure, ricorda Varrone citando il tragediografo e maestro Accio (il quale fu anche linguista e filologo)[21], nell'accezione di 'provvedere' (sc. *rei publicae*, e su questa citazione ci soffermeremo più avanti); procede poi con la figura del *praetor*, che riconnette giustamente a *praeire*, nel senso di 'marciare davanti' *iure et exercitu*, nelle leggi e nell'esercito (questa etimologia è corroborata da un frammento di Lucilio; anche di questo si parlerà più avanti); la carica del *quaestor* è ricondotta opportunamente al verbo *quaerere*, in relazione alle indagini svolte dal questore nelle sue mansioni amministrative e giudiziarie.

Accanto a una serie di altre etimologie tendenzialmente corrette (quelle dei tribuni militari e dei tribuni della plebe, del *pontifex*, ricondotto a *pons* + *facere*, e dei *curiones*), ce ne sono alcune visibilmente errate: si tratta delle cariche di *dictator* e di *imperator*, due incarichi particolarmente delicati per il ruolo

---

[16] Si pensi all'etimologia della parola *caelum*, che Elio Stilone riconduce per antifrasi al verbo *celare*, poiché esso non è celato, bensì visibile, mentre Varrone, pur ammettendo (e cita il maestro) che essa derivi dallo stesso verbo, adduce la motivazione opposta (Varr. *ling*. 5, 18 *quod interdiu celatur, quam quod noctu non celatur*).

[17] Varr. *ling*. 5, 80; per questo luogo si veda anche Collart 1954.

[18] Varr. *ling*. 5, 80.

[19] Cf. Hellegouarc'h 1972.

[20] Cf. Carbo *fragm*. Cic. *de orat*. 2, 165 *si consul est, qui consulit patriae*; Cic. *leg*. 3, 8 *regio imperio duo sunt iique a praeundo iudicando consulendo praetores iudices consules appellamino*; Cic. *Pis*. 23 *animo consulem esse oportet, consilio… maximeque… rei publicae consulendo*.

[21] Accio scrisse infatti anche i *Didascalica* e i *Pragmatica*, opere nelle quali si occupava di temi storici e filologici, come dimostra un frammento in cui l'autore discute l'autenticità di alcune commedie attribuite a Plauto.

che hanno rivestito nel periodo tardo-repubblicano. Si pensi alla carica di *dictator*, di cui Varrone ricostruisce l'etimologia in modo molto ambiguo: *dictator, quod a consule dicebatur, cui dicto audientes omnes essent*[22]: il dittatore, dice Varrone, è appellato così perché era nominato (*dicebatur*) dal console, e ai suoi ordini (*dicto*) tutti dovevano dare ascolto (tuttavia, come si sa, *dictator* è *nomen agentis* del frequentativo di *dico*, *dicto*, che significa 'dare ordini'). Si tratta di una carica che, nel corso della storia di Roma, si è evoluta ed è stata rivestita da personaggi che hanno minacciato la stabilità della *Res publica:* si pensi a Silla, nobile esponente dell'aristocrazia senatoria, cui la *lex Valeria* dell'82 a.C. attribuì una dittatura (dunque una magistratura con pieni poteri, originariamente, di durata limitata) ma eccezionalmente senza limiti di tempo; si pensi al caso di Cesare (nominato dittatore prima per undici giorni nel 49 a.C., poi nel 46 a.C. per dieci anni e, con un senatoconsulto del 44 a.C., dittatore a vita).

Lo stesso dicasi per l'etimologia di *imperator*, che Varrone non fa derivare dal verbo *imperare*, come suo *nomen agentis*, ma dall'*imperium* del popolo, che colui che ha meritato questo titolo ha difeso con tutte le sue forze[23]: anche in questo caso abbiamo a che fare con un titolo importante e al contempo delicato, poiché, da onorificenza temporanea assegnata ai comandanti militari vittoriosi, con Cesare, per la prima volta, andò a costituire il *praenomen* di magistrati particolarmente meritevoli sotto il profilo militare, e con Augusto divenne titolo ufficiale del *princeps*.

Come si è detto, il *De lingua latina* è un'opera particolarmente preziosa per vari aspetti, compreso il fatto che restituisce un gran numero di frammenti che altrimenti non ci sarebbero noti, tanto più che la selezione dei testi che Varrone cita non è operata in modo casuale, ma è funzionale al discorso condotto sotto il profilo sia strettamente linguistico che, cosa ancora più interessante in questa sede, ideologico e politico. A dimostrazione di ciò, prederò in esame le prime due cariche citate da Varrone, cioè il console e il pretore.

A proposito della carica di *consul*, Varrone afferma[24]: *consul nominatus qui consuleret popolum et senatum, nisi illinc potius unde Accius ait in Bruto: 'qui recte consulat, consul ciat'*[25]. È interessante notare come, fra tutte le fonti che avrebbe

---

[22] Varr. *ling*. 5, 81.

[23] Varr. *ling*. 5, 87.

[24] Varr. *ling*. 5, 83-84 (per la corretta interpretazione di questo passaggio, per la traduzione del passaggio tratto dal *Brutus*, nonché per la discussione del *ciat* della tradizione manoscritta, accolto *in textu* dagli editori Goetz-Schoell, si veda più avanti).

[25] Ed. Goetz-Schoell 1910; il verso di Accio citato da Varrone è il n. 39 secondo l'edizione Ribbeck 1962 e il n. 673 in Dangel 1995. Di questo passaggio varroniano fornisco qui di séguito la traduzione di Traglia 1974, p. 103 (il quale però, seguendo l'ed. Ribbeck, accoglie l'emendamento *cluat* del *ciat* della tradizione manoscritta, come si vedrà nelle pagine successive): "Console era chiamato colui che aveva il potere di consultare il popolo e il senato, a meno che l'origine di questo vocabolo non sia quella indicata da Accio nel Bruto: 'Colui che è adatto a provvedere / saggiamente, venga acclamato console'".

potuto citare per corroborare questa etimologia[26], Varrone abbia scelto proprio Accio: si tratta di una citazione significativa sotto il profilo linguistico, certamente, ma ancor di più sotto quello ideologico e politico, e che poteva offrire al lettore contemporaneo interessanti spunti di raffronto con l'attualità.

Essa appartiene, infatti, non a caso al *Brutus*, una *praetexta* di Accio dedicata proprio a L. Giunio Bruto, fondatore della repubblica romana e capostipite della *gens* cui apparteneva il suo amico e patrono D. Giunio Bruto[27]. I pochi frammenti superstiti indicano che la trama ruotava intorno alla cacciata di Tarquinio il Superbo da parte di L. Bruto e all'instaurazione della repubblica; la tragedia fu scritta in un momento della storia di Roma in cui con tutta probabilità in Tarquinio, stereotipo del tiranno[28], si volevano identificare i Gracchi, colpevoli di attentare alla *libertas* del Paese.

Si tratta di un testo importantissimo per la storia delle istituzioni romane, se si pensa che Cicerone ci informa che nel 44 a.C. il cesaricida M. Giunio Bruto, ispirandosi al suo più illustre antenato, avrebbe voluto celebrare in funzione antitirannica la liberazione della *res publica* dopo la morte di Cesare proprio con la *praetexta* di Accio[29].

Il tragediografo maestro di Varrone, come è stato osservato dalla critica, non si discosta dalla tradizione romana sul passaggio da monarchia a repubblica che si colora di tinte antitiranniche, mutuate dalla tradizione greca[30]. Esso, come è stato ricordato[31], nel *Brutus* di Accio è connotato dalle parole dei vv. 670-672 (ed. Dangel 1995): *Haec bene verruncent populo! Nam quod [ad] dexterum / cepit cursum ab laeva signum praepotens, pulcherrume / auguratum est rem Romanam publicam summam fore*[32].

Ma torniamo ai versi citati da Varrone: gli studiosi hanno sottolineato la venatura polemica, da parte di Varrone, nel citare un passaggio che nelle intenzioni di Accio doveva interpretare lo spirito della propaganda antigraccana (l'opposizione ai Gracchi, come è stato osservato, era infatti propria dell'ambiente culturale del drammaturgo)[33]: forse una critica più o meno velata a quei *consules* che rivestono tale carica senza fare il loro dovere?

---

[26] Cf. *Thes. l. L.* III, 685, 20 sgg.

[27] Cf. Gabba 1969. La cronologia di questa tragedia si colloca approssimativamente nel periodo della cosiddetta "rivoluzione romana", ovvero fra il 136-135 a.C., con il ritorno da una campagna vittoriosa in Spagna del patrono di Accio D. Giunio Bruto, e la fine violenta dei Gracchi; cf. Migliorati 2000; si veda anche Cataudella 2007.

[28] Cf. Liv. 1, 49, 1-7; Dion. *Hal*. 1, 75, 2

[29] Cf. Coulter 1945.

[30] Cf. Gabba 1967, 144; Gabba 1969, 380-381; Migliorati 2000, 169 e n. 169.

[31] Cf. Migliorati 2000, 169.

[32] 'Possa tutto ciò volgersi in bene per il popolo! Il fatto che l'astro più potente abbia intrapreso il suo corso verso destra da sinistra è un fastissimo augurio che lo Stato romano sarà eccelso' (trad. Timpanaro 1988, p. 39); i versi sono tramandati da Cic. *Div*. 1, 45.

[33] Cf. Migliorati 2000, 171; cf. anche Cataudella 2007.

Come si vede, la testimonianza di Varrone è particolarmente preziosa per le sue ricche implicazioni di natura politica, suggerendo implicitamente una riflessione sulla figura cardine del nuovo ordinamento repubblicano che segue l'abbattimento della monarchia, ovvero quella del console.

È certamente anche in virtù della collocazione di questo frammento all'interno della riflessione varroniana sulle cariche politiche caratterizzanti l'ordinamento repubblicano, e, al contempo, del significato ideologico e politico che tale citazione aveva, che la tradizione ha posizionato il v. 673 Dangel (peraltro mutilo) dopo il sogno premonitore di Tarquinio il Superbo sulla fine della monarchia e i favorevoli auspici degli auguri sulla futura *res publica* di Roma (vd. i vv. 670-672 Dangel poc'anzi citati).

La lettura e l'interpretazione di questo passo di Accio tradito da Varrone, nonché l'esame del relativo apparato in Goetz-Schoell, offrono notevoli spunti di riflessione anche sotto il profilo strettamente filologico, consentendo di proporre una possibile soluzione[34] a una questione testuale relativa al v. 673 Dangel.

Riporto la stringa di apparato relativa al verbo *ciat*, trasmesso da una parte considerevole della tradizione manoscritta del verso in questione:

- x -] x qui recte consulat, consul cluat

La stringa è tratta dall'edizione Dangel (che riproduce sostanzialmente quella di Ribbeck):

673. cluat *Palmer Spicileg. ap. Grut. IV, p. 172*: ciat *FGH* cia *Par a* fiat *Par c ed. Augustìn* fuat *Augustinus* siet *Niehbur*.

Come si vede, numerosi sono stati i tentativi di emendamento. Il verbo infatti è stato accolto *in textu* da Schoell-Goetz (il primo si limita solo a correggere il *ĉsulciat* in *scriptio continua* di F), mentre è stato emendato variamente dagli studiosi: vediamone le ragioni.

Il verbo *cio, -īre* è raro, ma attestato nella letteratura latina[35], ed è variante meno diffusa di *cieo*. È assai probabile che il verso in questione sia traducibile come 'chi provveda rettamente, sia chiamato console'; tuttavia *cieo* (*cio*), alla forma attiva (come il *ciat* della tradizione manoscritta) possiede solo il significato di *vocare*, *nominare*[36], e non è attestato un uso di questo verbo con significato medio.

Questo ha indotto gli studiosi a proporre delle soluzioni, che in molti casi si sono rivelate banalizzazioni del testo, o alterazioni di esso non abbastanza

[34] Elaborata nel corso di una discussione con la Prof.ssa Paola Paolucci.

[35] Cf. *Thes. l. L.* III, 1054, 11 sgg.

[36] Cf. *Thes. l. L.* III, 1056, 18 sgg.

soddisfacenti né rispettose dei principi di economia dell'intervento e di salvaguardia (ove possibile) del testo tradito.

Tuttavia, si potrebbe tentare la strada della conservazione del testo tradito, con un piccolissimo (ma significativo) ritocco.

Per prima cosa, bisogna ricordare che è attestato l'uso da parte di Accio di *cieo* (dunque nella forma della seconda coniugazione)[37]; questo non esclude però che l'autore abbia dovuto ricorrere al prezioso *cio* per esigenze metriche; del resto Accio non è nuovo a queste cose, essendo testimoniato l'uso che egli fa della variante più rara *cluo* (verbo che fra l'altro è stato proposto come emendamento, largamente accolto, di *cio*) al posto di *clueo*[38].

Il tutto potrebbe risolversi ammettendo un errore di aplografia, complicato da due compendi: il compendio finale *-tur* di *ciatur*, che appunto riterrei debba restituirsi in quanto omesso per aplografia, e il compendio iniziale *pr* di *pretor* (sc. *praetor*), immediatamente successivo[39].

Si risolverebbe in questo modo il problema della diatesi, che era uno dei motivi principali per i quali *ciat* non è stato accolto dagli editori; il *-tur* sarebbe stato compendiato e poi successivamente dimenticato, nell'operazione di trascrizione, per aplografia. Per di più, non dobbiamo dimenticare che il passo in questione è poetico: si tratterebbe, in virtù della probabile compattezza metrica dei vv. 29-40 Ribbeck (= vv. 663-674 Dangel), di un verso trocaico (evidentemente acefalo)[40], e questa abbreviazione ci restituirebbe proprio la sillaba breve finale mancante dell'ultimo trocheo.

Passerei ora a discutere il passo inerente un'altra carica fortemente rappresentativa dell'età repubblicana, quella del *praetor*, che, come il *consul*, è una magistratura superiore, con potere civile e militare, ed è annuale e collegiale. La sua etimologia è ricondotta da Varrone correttamente al verbo *praeire* sotto il profilo civile (*iure*) e militare (*exercitu*)[41].

La menzione di questa figura politica è fortemente significativa e rimanda l'immaginario del lettore alla prima repubblica, e dunque a un contesto cronologicamente e ideologicamente affine a quello del *Brutus* (Livio ci dice che nel-

---

[37] Cf. *Thes. l. L.* III, 1055, 24-25.

[38] Cf. *Thes. l. L.* III, 1360, 80 sgg.

[39] Peraltro, leggendo con attenzione l'apparato dell'edizione Goetz-Schoell del *De lingua Latina*, e osservando le parole *ĉsulciat* in *scriptio continua*, si può notare che gli editori appongono, accanto alla *-t* di *ciat*, un puntino · che assomiglia a un segno di compendio. È difficile poter dire con certezza che cosa indicasse tale puntino: potrebbe essere un segno di abbreviazione, ma anche una semplice notazione del copista che indichi una pausa nell'operazione di trascrizione. Se si trattasse davvero di un segno di abbreviazione, saremmo molto vicini alla risoluzione di questo problema testuale. Esso, infatti, potrebbe essere inteso come elemento residuale di un compendio di *-tur*, e *ciat·* sarebbe dunque un molto più pertinente *ciatur*, la cui abbreviazione potrebbe non essere stata letta, oppure tralasciata in fase di copiatura.

[40] Questo non deve stupire, dal momento che si tratta di una citazione, e che verosimilmente Varrone può aver riportato solo la porzione di testo funzionale al suo ragionamento.

[41] Cf. Cic. *Leg*. 3, 3, 8.

la primissima repubblica i consoli erano chiamati *praetores*)[42]; d'altra parte, Varrone si può facilmente riallacciare anche all'età contemporanea: il pensiero non può non correre al dittatore romano eletto pretore a 38 anni (ovvero all'età minima per poter ricoprire questa carica), nello stesso anno (il 62) in cui è nominato anche *pontifex maximus*, dopo essere già stato, nel giro di vent'anni, *flamen Dialis*, tribuno militare, pontefice, questore in Spagna Ulteriore, edile curule.

Anche nel caso del *praetor*, Varrone corrobora la sua etimologia servendosi dell'*auctoritas* di un poeta di età repubblicana, Lucilio, citando il verso: *Ergo praetorum est ante et praeire* [fr. 1160 Marx][43], ovvero: 'è proprio dunque dei pretori stare dinnanzi e marciare in testa'. Anche in questo caso, si affaccia la possibilità di fare qualche considerazione di natura strettamente filologica, funzionale alla comprensione globale del passo e del luogo in cui esso è citato.

Questo frammento, giuntoci per tradizione indiretta di Varrone, non è stato ricondotto a nessuno dei trenta libri di satire lucilianee, ed è stato dunque collocato nell'edizione Marx (e in quella di Charpin)[44] nella sezione dei *fragmenta incertae sedis*, sebbene poi Marx stesso accenni, nel suo *Commentarius*[45], alla possibilità che esso suoni come un proverbio, e rimandi al libro XI, dove la figura del *praetor* è chiamata in causa in un contesto dissacrante tipicamente satirico.

Mi permetto di fare solo qualche osservazione conclusiva che possa offrire almeno uno spunto per meglio collocare il frammento lucilianeo nel *corpus* delle sue reliquie. Per prima cosa, bisogna considerare che la tradizione ha ordinato i frammenti in base al metro in cui essi sono scritti: come si sa, i libri scritti in settenari trocaici (ll. 26-30) sono i più antichi, e contengono riflessioni sulla letteratura e sulla poetica, seguiti poi dai ll. 1-21, in esametri, e dai ll. 22-25 in distici, di vario tema.

Ora, il nostro verso è un esametro cui manca una sillaba ed il piede finale; possiamo dunque escludere la sezione più antica; considerato poi il suo tema, di natura politica, esso potrebbe essere ascritto a un libro in cui la *res publica* sia centrale; se così non fosse stato, Varrone probabilmente non lo avrebbe citato a supporto del suo ragionamento che – come abbiamo visto – non è solo linguistico, ma è anche fortemente connotato in senso politico: l'autore sta passando in rassegna le cariche che hanno caratterizzato il sistema repubblicano, in un momento in cui lo Stato attraversava una crisi ormai irreversibile e preparava la strada al potere assoluto attraverso la figura di Cesare; la citazione doveva essere dunque significativa ed altamente allusiva per il lettore contemporaneo. Si potrebbe pensare, perciò, al primo libro (appunto in esa-

[42] Cf. Liv. 3, 55. Cf. inoltre Stewart 1998. Lo stesso Varrone sarebbe stato pretore nel 68 (cf. Riposati 1987, 198).

[43] Marx 1904.

[44] Charpin 1991.

[45] Marx 1905.

metri), in cui Lucilio ridicolizza il senato romano e le figure della scena politica contemporanea[46], postulando un utilizzo antifrastico della citazione, secondo una metodologia invalsa in grammatica.

Il *de lingua Latina*, come si è visto, è un'opera grammaticale che, lungi dall'esaurire tutto il proprio valore in una mera analisi linguistica, costituisce una fonte inesauribile di spunti di riflessione sulla situazione storica e culturale della Roma della seconda metà del I sec. a.C., uno strenuo tentativo di restituire un'immagine della repubblica che non esisteva più, dopo che Cesare, passato il Rubicone, aveva sferrato un attacco diretto alle istituzioni romane.

Ma il valore di quest'opera non si ferma qui: essa trasmette infatti indirettamente una considerevole quantità di frammenti di opere che ci sarebbero altrimenti sconosciuti, e la sua interpretazione si rivela a oggi fondamentale per la *constitutio textus* di opere di autori il cui *corpus* ci è giunto gravemente frammentario. Inoltre, nel momento in cui Varrone cita autori antichi per corroborare la sua indagine etimologica, sceglie passi ideologicamente connotati, che risultino in stretta connessione, per analogia o antifrasi, con la storia a lui contemporanea, e in questo modo illumina noi lettori sul significato dei passi citati, aiutandoci a darne una lettura corretta (almeno m'illudo che sia tale quella che qui ho proposto).

BIBLIOGRAFIA

Calboli 2003: G. Calboli, *Varrone tra linguistica e logica*, «Prometheus», 29, pp. 48-56.

Campolo 2009: I. Campolo, *Le etimologie degli antichi e degli eruditi locali: analisi comparativa*, «ARF», 11, pp. 91-102.

Cataudella 2007: M. R. Cataudella, *Lettura di una* praetexta*: il* Brutus *di Accio*, in *La tragedia romana: modelli, forme, ideologia, fortuna. Giornate siracusane sul teatro antico, Siracusa 26 maggio 2006*, a cura di M. Blancato, G. Nuzzo, La Tipolitografica, Palermo, pp. 37-49.

Charpin 1991: *Lucilius, Satires, tome III, text établi et traduit par* F. Charpin, Le Belles Lettres, Paris.

Cichorius 1922: C. Cichorius, *Historische Studien zu Varro*, in *Römische Studien. Historisches, epigraphisches, literaturgeschichtliches aus vier Jahrhunderten Roms*, Teubner, Leipzig, pp. 189-241.

Coleman 2001: R. Coleman, *Varro as an etymologist*, in *Papers on grammar. 6*, a cura di G. Calboli, Clueb, Bologna, pp. 61-96.

Collart 1954: *Varron. De lingua Latina, livre V. Texte établi, traduit et annoté par Jean Collart*, Publ. de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, Parigi.

Coulter 1945: C.C. Coulter, *Marcus Junius Brutus and the* Brutus *of Accius*, «CJ», 35, pp. 460-470.

Dahlmann 1935: H. Dahlmann, in A. Pauly- G. Wissowa, *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. VI, cc. 1173-1182 .

[46] Si potrebbe anche pensare di collocarlo nel blocco di libri X-XIV, i cui frammenti però sono troppo scarsi per poterne definire la tematica generale; c'è chi ha pensato al libro IX (cf. Terzaghi-Mariotti 1966), che, fra l'altro, contiene elementi di polemica erudita (fra i suoi bersagli, c'è anche il maestro di Varrone Accio).

Dahlmann 1964: H. Dahlmann, *Varro und die hellenistische Sprachtheorie*, Weidmann, Berlin/Zürich, (traduzione italiana di P. Vozza, note di commento e bibliografia a cura di G. Calboli, Loffredo, Napoli 1997).

Dangel 1995: J. Dangel, *Accius, Œuvres (fragments)*, Le Belles Lettres, Paris.

Della Corte 1970: F. Della Corte, *Varrone, il terzo gran lume romano*, La Nuova Italia, Firenze, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève, pp. 135-169.

Gabba 1969: E. Gabba, *Il* Brutus *di Accio*, «Dioniso», 43, pp. 377-383.

Garzetti 1975: A. Garzetti, *Varrone nel suo tempo*, in *Atti del congresso internazionale di Studi Varroniani, Rieti, settembre 1974*, vol. I, Centro di studi varroniani ed., Rieti, pp. 91-110.

Goetz-Schoell 1910: *M. Terenti Varronis de lingua Latina quae supersunt recenserunt Georgius Goetz et Fridericus Schoell*, Teubner, Lipsia.

Hellegouarc'h 1972: J. Hellegouarc'h, *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la république*, Les Belles Lettres, Paris.

Marx 1904: *C. Lucilii carminum reliquiae recensuit enarrauit Fridericus Marx, volumen prius*, Teubner, Lipsiae.

Marx 1905: *C. Lucilii carminum reliquiae recensuit enarrauit Fridericus Marx, volumen posterius Commentarius*, Teubner, Lipsiae.

Migliorati 2000: G. Migliorati, *Il* Brutus *di Accio e l'opposizione ai Gracchi*, in *L'opposizione del mondo antico, Contributi dell'Istituto di Storia Antica* 26, a cura di M. Sordi, Vita e Pensiero, Milano, pp. 155-180.

Ribbeck 1962: O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum fragmenta*, G. Olms, Hildesheim.

Riposati 1987: B. Riposati, *Alcuni momenti dei rapporti di Varrone con l'"area del potere"*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte* 2, Università degli Studi di Urbino, Urbino, pp. 197-208.

Romano 2003: E. Romano, *Il concetto di antico in Varrone*, in *Memoria e identità: la cultura romana costruisce la sua immagine*, a cura di M. Citroni, Università degli studi di Firenze, Dipartimento di scienze dell'antichità "Giorgio Pasquali", Firenze, pp. 99-117.

Ronconi 1958: A. Ronconi, *Varrone e l'etimologia*, in *Interpretazioni grammaticali*, Liviana Editrice, Padova, pp. 197-208.

Stewart 1998: R. Stewart, *Public Office in Early Rome. Ritual Procedure and Political Practice*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Terzaghi-Mariotti 1966: *C. Lucili saturarum reliquiae in usum maximum academicum tertium digessit brevissimaque adnotatione critica instruxit Nicolaus Terzaghi Italo Mariotti adiuvante*, Le Monnier, Firenze.

Timpanaro 1988: *Marco Tullio Cicerone, Della divinazione*, a cura di S. Timpanaro, Garzanti, Milano.

Traglia 1974: *Opere di Marco Terenzio Varrone*, a cura di A. Traglia, Unione Tipografico-editrice Torinese, Torino.

SUMMARY – The paper focuses on Varro's *De lingua Latina*, a work concerning Latin language that the scholar dedicated to Cicero in the years of the crisis of the Roman Republic. After a short introduction to its features and a linguistic survey methodology, the work stresses the interpretation offered by Varro on the etymology of some political offices in the Roman Republic. Through the screening of two remarkable passages of *De lingua Latina*, some hypotheses – useful to the *constitutio textus* of fragments by two archaic *auctores* Varro transmits indirectly – will be put forward.

Università degli Studi di Perugia
paola.tempone@gmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 159-175
ISBN 9788894269710

Maria Nicole Iulietto

GIOCHI DI RESISTENZA LETTERARIA NEI SECOLI "BUI" DELL'EVO TARDOANTICO: IL CASO DEGLI *EPIGRAMMATA BOBIENSIA*

Se è indubitabile che i secoli tardi, dal III al V-VI d.C., costituiscano una travagliata epoca di crisi, interessata da epocali rivolgimenti politici, economici e religiosi – una vera e propria *age of anxiety*, secondo l'usitata definizione di Dodds[1] –, è ormai definitivamente archiviato l'equivoco storiografico per il quale tale periodo è stato a lungo bollato come fase di rovinosa e apocalittica decadenza, incapace di produrre, sul piano artistico, risultati apprezzabili e originali[2]. In quest'epoca di trasformazione, la parola scritta vive necessariamente delle metamorfosi, nelle forme e negli intenti, e se da un lato non può che piegarsi al servizio delle istanze spirituali cristiane, divenendo robusto e veemente strumento di parenesi e apologia della nuova fede, dall'altro riesce anche a veicolare i più silenziosi tentativi di resistenza classicistica da parte della classe aristocratica pagana dell'Urbe, destinata a un ormai inesorabile declino, e amaramente consapevole di questo.

Paradigmatica di questa silenziosa resistenza è la silloge poetica degli *Epigrammata Bobiensia*, un'antologia di epigrammi tanto interessante quanto discussa, prodotta verisimilmente tra il IV e il V secolo d.C., nell'ambito di una ristretta cerchia di poeti filopagani, la cui indagine ci consentirà di mostrare come la parola poetica "tradisca" i suoi tempi di crisi, nella duplice accezione sottesa al predicato, ovvero "consegni" un'immagine della crisi dell'evo tardoantico (dal punto di vista di chi quella crisi la viveva sulla propria pelle), ma lo faccia "tradendo" (proditoriamente) quel medesimo orizzonte storico, nella misura in cui non viene impiegata quale strumento di analisi dei tempi ma, piuttosto, quale mezzo giocoso per una fuga, seppur momentanea, dalla realtà.

Siamo alla fine del secolo IV d.C.; l'Impero Romano d'Occidente è definitivamente crollato e, con esso, le sue millenarie certezze sociali e religiose. La

[1] Cf. Dodds 1965.

[2] In merito alle problematiche connesse a questo periodo storico e all'esplosione di interesse intorno al Tardoantico negli ultimi decenni, si veda la fondamentale ricapitolazione di Giardina 1999. Negli ultimi anni sono numerosi gli studi apparsi intorno all'età tardoantica, valutata sotto il profilo sia storico che letterario: si vedano, ad esempio, Brown 2012; Johnson 2012; Rousseau 2012; Gasti 2013; Pfeilschifter 2015.

generale crisi difensiva aveva agevolato i movimenti delle popolazioni barbariche; ed ecco che nuovi regni sorgono dalle ceneri di questo glorioso Impero. L'economia langue e il baricentro del potere si sposta definitivamente in Oriente. Con l'editto di Tessalonica del 380 d.C. il Cristianesimo, secondo i canoni del Credo niceno, diventa religione di Stato, assumendo le vesti di un'alternativa sempre più radicale: tutte le altre fedi diventano proibite. Cristiani e pagani, però, sono accomunati dalla medesima percezione dei tempi e pervasi dal medesimo carsico sentore di crisi. Già a metà del III secolo d.C. Cipriano, vescovo di Cartagine, avvertiva l'inesorabilità di questa decadenza: «Devi sapere che è invecchiato questo mondo. Non ha più le forze che prima lo reggevano: non più il vigore e la forza per cui prima si sostenne […] lo stesso mondo parla di sé e con i fatti stessi documenta il suo tramonto e il suo crollo»[3].

Parlando di «fatti», Cipriano faceva ovviamente riferimento alle guerre, alle devastazioni, alle carestie e alle pestilenze che caratterizzarono quei secoli turbolenti. Se i fatti cui allude Cipriano dimostravano, incontrovertibilmente, questo tramonto e questo crollo, che cosa dicevano invece le parole?

Tentiamo una risposta sfogliando idealmente le pagine degli *Epigrammata Bobiensia*, che – come è noto – si configurano come un'eterogenea raccolta poetica tardoantica, mutila, di cui sono superstiti 71 componimenti[4]. Misteriosa ne è la genesi (non si sa se sia opera di un unico autore o di più autori dello stesso ambiente, così come non si sa quanti epigrammi contenesse in totale originariamente) e quanto mai curiose le circostanze della scoperta (il manoscritto, rinvenuto a Bobbio nel monastero di S. Colombano alla fine del '400, scomparve finché, nel 1950, ne fu trovata copia da Augusto Campana in un codice umanistico miscellaneo, il *Vaticanus Latinus 2836* [foll. 268r-278v; sec. XV^{ex} - XVI^{in}], forse apografo diretto del perduto manoscritto di Bobbio)[5]. Quel-

[3] *Illud primo in loco scire debes, senuisse iam mundum, non illis viribus stare quibus prius steterat, nec vigore et robore ipso valere, quo ante prevalebat* […] *mundus ipse iam loquitur, et occasum sui rerum labentium probatione testatur* (*Ad Demetrianum* 3). La traduzione è quella offerta da Santo Mazzarino nel suo celebre saggio del 1959, *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'impero romano* (rist. Milano 1988, 43). Sulla percezione della crisi nel Tardoantico e, più in generale, per un quadro storico ed ideologico dell'epoca cf. Schiavone 1998.

[4] L'*editio princeps* è quella, tutt'ora fondamentale, di Munari 1955, cui è seguita quella teubneriana di Speyer 1963. Un'edizione digitale è stata curata nel 2008 da Angelo Luceri e Orazio Portuese (disponibile all'indirizzo http://www.mqdq.it); si deve a Luca Canali e Francesca Romana Nocchi (2011) una recente pubblicazione divulgativa della silloge, interamente tradotta in italiano e dotata di note di commento (cf. la recensione di Ranieri 2015). Di recentissima pubblicazione il commento complessivo alla silloge della medesima Nocchi 2016. Negli ultimi anni si veda anche Kofler 2007. Fondamentale resta, ad ogni buon conto, lo studio di Mariotti 1962. È in preparazione, ormai da molti anni, una nuova edizione critica a cura di Rosa Maria D'Angelo, che ha pubblicato vari articoli sul tema: si vedano in particolare D'Angelo 2005; 2012; 2013.

[5] Una parziale pubblicazione della silloge avvenne all'interno delle prime edizioni di Ausonio (nelle edizioni Venete curate da Girolamo Avanzi nel 1469 e 1507 e in quella Parmense

lo che è certo è che si tratta di un *corpus* piuttosto omogeneo per quanto attiene all'epoca e all'ambiente culturale di produzione. La silloge è infatti databile tra la fine del IV sec. e i primi decenni del V sec. d.C.[6], sulla scorta dell'identificazione dei personaggi che vi si trovano nominati, tutti aristocratici romani dell'epoca, legati alla figura di Simmaco[7]: pensiamo ad Anicio Probino, a Nonio Attico, ma soprattutto a Naucellio, senatore italico, autore degli epigrammi 2-9 (e, per alcuni, dell'intera raccolta)[8], contemporaneo di Ausonio e corrispondente di Simmaco (cf. *epist.* 3, 10-16). Naucellio è personaggio emblematico, con la sua stessa scelta di vita, di un tipo di reazione alla crisi dei tempi che si renderà poi del tutto evidente nella produzione poetica sua e, verosimilmente, dei suoi *sodales*: agli impegni politici e alla vita nell'Urbe, cui desiderava attirarlo Simmaco, preferì una vita più appartata (trascorse l'ultima parte della sua esistenza nella casa di Spoleto), agreste, dedita allo studio e alla poesia. E sappiamo che fu una scelta di vita vincente, visto che fino a novant'anni poté godere di ottima salute, come ci dice egli stesso nell'*Epigr. Bob*. 9 (morì probabilmente poco dopo i novantacinque anni)[9]. Pur tenendosi lontano dalla vita pubblica, la corrispondenza con Simmaco ci informa però che intrattenne «intime relazioni coi dotti rappresentanti dell'aristocrazia romana, che in quei decenni combattevano l'ultima grande battaglia del paganesimo morente ed erano impegnati a fondo nell'opera di salvataggio dei maggiori capolavori della letteratura latina»[10].

Di questa epocale battaglia, incredibilmente, non si fa cenno alcuno nella silloge. Nell'estrema varietà dei contenuti dei componimenti[11], colpisce infatti

---

a cura di Taddeo Ugoleto, del 1499), cui i carmi vennero inizialmente attribuiti; l'intera raccolta ci è stata restituita, però, solo dopo il ritrovamento novecentesco della copia del perduto codice bobbiese. Sulle circostanze della scoperta si rimanda allo studio introduttivo premesso all'edizione di Munari 1955, oltre che a Ferrari 1970 e Ferrari 1973.

[6] A una diversa epoca sono da ascriversi i componimenti di Domizio Marso (*Epigr. Bob*. 39-40 = *carm*. frgg. 8-9 Blänsdorf), così come l'*Epigr. Bob*. 43, carme dichiaratamente epigrafico, e soprattutto la *Sulpiciae conquestio de statu rei publicae et temporibus Domitiani* (*Epigr. Bob*. 37), componimento di natura non epigrammatica, in 70 esametri, che si posiziona perfettamente al centro della silloge (atto che sembra denotare una funzione di separazione tra un primo blocco epigrammatico [1-36] e un secondo blocco; cf. Munari 1955, 32 sg.).

[7] Cf. Munari 1955, 21.

[8] Di questo avviso è Munari 1955, 44. Sui diversi orientamenti in merito alla compilazione della silloge e alla possibile esistenza di un unico redattore si veda l'efficace sintesi, con relativa bibliografia, di Nolfo 2015, 280 sgg.

[9] Su questo epigramma, che ha il merito di richiamare l'attenzione su alcuni aspetti caratterizzanti l'intera raccolta quali la matrice culturale comune, riconducibile all'ambito senatoriale pagano, la decisiva influenza di Ausonio e il generale silenzio sulla questione religiosa (cui qui si allude solo implicitamente) cf. Luceri 2013. Sulla figura di Naucellio cf. Mariotti 1962a; Luceri 2010; Luceri 2011.

[10] Munari 1955, 25.

[11] Dal punto di vista contenutistico già Munari 1955, 32 sg. rintraccia un principio ordinatore nella prima parte (*Epigr. Bob.* 1-35), in cui gli epigrammi sono organizzati per blocchi tematici: carmi intimistici (2-9), ekphrastici (10-21), gnomici (22-29), erotici (30-36). La seconda

la totale assenza di allusioni alle vicende politiche e la (quasi) totale mancanza di riferimenti di tipo religioso (se si esclude il riferimento a Saturno nell'*Epigr. Bob.* 9)[12].

Pochi anche sono, peraltro, gli epigrammi d'irrisione (rispetto ai canoni della fenomenologia testuale epigrammatica fissati da Marziale e, in epoca tarda, da Ausonio), e del tutto assente è addirittura il motivo sessuale, oltremodo tipico del genere dell'epigramma. Il tono generale della raccolta appare, dunque, contenuto e moderato[13], come se gli eventi che si stavano inarrestabilmente verificando proprio in quegli anni, e che avrebbero giustificato un ben diverso afflato poetico, venissero volutamente passati sotto silenzio.

Questi poeti, dunque, consci ormai dell'impossibilità di incidere significativamente nella vita politica – o che comunque, pur tentandone le vie (come Simmaco), cercano nella parola poetica un rifugio elitario e personale oltre il *caos* della *turbida Roma* (*Epigr. Bob.* 3, 4) – si configurano come un circolo di dotti eruditi (ciò è evidente, in primo luogo, dal fatto che scelgano di misurarsi con modelli greci di epoca ellenistica, così come Ausonio, autore a loro ben noto)[14] che intende rispondere alla crisi dei tempi attraverso reazioni "giocose" della parola, la quale, almeno in apparenza, appare svuotata di valenze polemiche o parenetiche per divenire, piuttosto, *lusus* arguto e raffinato, dai molteplici bagliori retorici.

Se è vero che le parole costituiscono una concretizzazione linguistica del pensiero nel discorso, non sarà inutile allora operare un'indagine retorica della parola di questi poeti pagani che attingono ampiamente alle potenzialità della retorica, al fine, come vedremo, di ottenere un voluto effetto estetico di

---

parte della silloge, idealmente divisa a metà dalla *Sulpiciae conquestio*, si mostra ancor più variegata nei contenuti (e a questo corrisponde anche una variazione nelle strutture metriche): in questa sezione abbiamo epigrammi scoptici, descrittivi, funerari, gnomici e intimistici.

[12] Naucellio rivolge, in questo epigramma, un'accorata preghiera a Saturno perché, raggiunti ormai i novant'anni, lo risparmi dalle sofferenze della vecchiaia e gli conceda una morte serena. Come nota Luceri 2013, 413 sgg., tale preghiera sembra volutamente richiamare quella che il padre del poeta burdigalense Ausonio – modello fondamentale per gli autori di questa silloge – aveva rivolto al Dio cristiano, una volta giunto alla fine della propria vita (nell'*Epicedion in patrem*, vv. 53-62); tuttavia, se da un lato Naucellio tratteggia sé stesso richiamandosi in modo evidente al ritratto di Ausonio *senior*, d'altro canto la preghiera al Dio cristiano viene sostituita con quella a Saturno, emblematica di un'estrema fedeltà al culto pagano.

[13] Un tono, dunque, «alieno da punte aspramente polemiche» – scrive Munari 1955, 35 – e perfettamente armonizzante «col carattere degli *epigr.* 2-9 e colla pittura che ivi Naucellio offre di sé stesso: un vecchio signore di *sedatum ingenium* (8, 10), affezionato alla moglie e ai figli, amante dei libri e della vita appartata». Anche la lingua è lontana da quella del modello di Marziale e cerca di risalire più indietro, ricordando piuttosto «i poeti repubblicani e augustei, in piena armonia colla professione di preferenza per i *viri veteres* che leggiamo in 5, 7-8» (Munari 1955, 41).

[14] Circa 30 epigrammi su 71 sono traduzioni di originali greci dell'*Antologia Palatina*. Su questo e sul rapporto con Ausonio cf. Munari 1955, 38.

straniamento, paradigmatico di un divorzio inconciliabile tra la realtà storica e la parola poetica; l'epigramma, ormai, non risponde più alla «concezione marzialiana di genere "realistico" di nuovo impegno»[15], ma diventa piuttosto un esercizio di stile e dottrina.

Ci soffermeremo, in particolare, sul modulo retorico dell'equivoco nominale, con attenzione specifica ai giochi di parole sui nomi propri[16]; questo perché – come sottolinea Lausberg nei suoi *Elementi di retorica* – i *nomina propria* rappresentano, nel loro caso più puro, l'emblema ideale della *perspicuitas*, ovvero della chiarezza e della comprensibilità intellettuale, per il loro intrinseco rapporto di univocità tra la parola e la "cosa" indicata[17]. Quando la parola (e il nome proprio) diventa equivoca, ci si addentra nella dimensione dell'*obscuritas*[18], cioè dell'*ambiguitas* e della polisemia.

L'*obscuritas* legata ai nomi propri è certamente un *signum* identificativo della silloge bobbiese. Già la prima parola del primo epigramma si configura, infatti, come uno scherzoso gioco verbale intorno alla denominazione di un complesso termale che si trovava nella località, probabilmente etrusca, di *Maternum*[19]: *Maternis est nomen aquis: hoc aliger illas / nomine donavit matris honore puer* (*Epigr. Bob.* 1, 1-2, <*In Aquas Maternas*>)[20]. Il poeta scherza in modo evidente con l'aggettivo *maternus*, che, oltre a ricondurre al toponimo *Maternum*, rinvia al motivo ezio-mitologico per cui il nome sarebbe stato dato da Cupido proprio in onore della madre Venere.

---

[15] Mattiacci 2013, 476.

[16] Di *lusus in nomine* negli *Epigrammata Bobiensia* si è recentemente occupata Nocchi 2015 (soffermandosi particolarmente sugli epigrammi 41, 61 e 70). Sulla lunga tradizione dei giochi di parole etimologici nella letteratura, cf., ad es., Maltby 1991; Cairns 1996; O'Hara 1996; Paschalis 1997; Nifadopoulos 2003; Adkin 2010; Adkin 2011; Kwapisz – Petrain – Szymanski 2013. Sulla struttura logica dei giochi di parole etimologici e sulla loro decodifica da parte del pubblico cf. anche Shelton 2011.

[17] «Il caso ideale di un "rapporto univoco" che assicura la *perspicuitas* sarebbe raggiunto se ogni singola cosa (*res*) o persona intesa (*voluntas*) da chi parla, fosse definita da chi parla con una parola (*verbum*) che nella *consuetudo* corrispondesse solo a questa cosa o a questa persona, e se chi ascolta attuasse la coordinazione di questa parola alla cosa intesa in quanto nella lingua in questione ad ogni cosa corrisponderebbe solo una parola e ad ogni parola una sola cosa. Questo caso ideale del rapporto univoco si chiama rapporto "univoco-individuale"» (Lausberg 1969, 82). «I nomi propri sono univoci», ma possono diventare equivoci «per una eventuale applicazione a cose e a persone differenti, nel medesimo contesto o ambiente» (Lausberg 1969, 85).

[18] «L'errore per difetto, rispetto alla *perspicuitas*, in *res* e in *verba*, si chiama *obscuritas*» (Lausberg 1969, 80).

[19] *Maternum* è un toponimo attestato dalla *Tabula Peutingeriana*, indicante una località nei pressi della via Clodia, nell'attuale provincia di Viterbo. Per le ipotesi di localizzazione cf. Mariotti 1962b; sull'*Epigr. Bob.* 1 e il gioco di parole sull'aggettivo *maternus* cf. anche Solaro 2002. Su questo carme e gli altri componimenti dedicati alla celebrazione dei *balnea* cf. D'Angelo 2012.

[20] 'Materne è il nome delle acque: il fanciullo alato / le chiamò così in onore della madre' (Canali – Nocchi 2011, 7).

Su questo modulo retorico si fondano molti altri componimenti della silloge, in cui il *Wortspiel* legato al nome del protagonista costituisce la chiave stessa di lettura del testo. Si veda ad esempio, all'interno della sezione degli epigrammi "erotici" (*Epigr. Bob.* 30-35), il c. 31 *In puerum Stellam*[21] e il c. 32 *Item ad aliam*.

Nel primo caso, l'epigramma dipende da una fedele resa traduttiva del modello greco *AP* 7, 670 di Platone, in cui un giovinetto, ormai defunto, viene paragonato a un astro per il suo fulgore splendente; nell'epigramma bobbiese il nome *Stella* mantiene inalterato il gioco di parole tra il *nomen proprium* del fanciullo e il nome comune riferito all'astro. Il successivo componimento traduce, analogamente, un epigramma di Platone (*AP* 5, 80), in cui la prosopopea di un pomo, lanciato in dono da un innamorato a una fanciulla, simboleggia l'esortazione a godere dell'amore che, come la mela, è un frutto destinato presto ad avvizzire[22]. Il poeta latino sostituisce, in questo caso, il nome greco Santippe con quello di Flora, che riconduce immediatamente all'immagine del *flos*, la cui vita è breve quanto la durata del pomo, ed è parimenti emblematico della fugacità dell'amore e della giovinezza; al contempo, tale denominazione rievoca la dea romana Flora, la quale, oltre a essere associata alla fioritura primaverile e alla fertilità, tra le altre sue prerogative aveva quella di proteggere la categoria delle meretrici. *Flora* è, per l'appunto, un nome spesso attribuito alle cortigiane[23], ed è del resto famosissima la variante mitica – di cui parla Boccaccio nel capitolo *De Flora meretrice dea florum et Zephiri coniuge* del *De mulieribus claris* (LXIV) – per la quale la divinità sarebbe stata in origine una prostituta romana di rara bellezza e ricchezza che, in punto di morte, avrebbe lasciato in eredità i suoi averi all'intero popolo romano, a condizione che la si ricordasse, ogni anno, allestendo dei *ludi* in suo onore[24]. Il massimo grado di abbandono alla categoria del lascivo nella silloge bobbiese sarebbe, dunque, da rintracciarsi in questa identificazione allusiva nascosta "tra i petali" del nome di una fanciulla[25].

---

[21] *Stella prius vivis fulgebas Lucifer, at nunc / exstinctus cassis lumine Vesper eris*; 'Stella, prima brillavi fra i vivi come Lucifero, ma ora, morto, sarai Vespro fra i privi di Luce' (Canali – Nocchi 2011, 29).

[22] *Malum ego: mittit me quidam tibi munus amator. / Adnue marcendum est, ut mihi, Flora, tibi*; 'Sono un pomo: mi lanciò un innamorato come dono per te. Dimmi sì, infatti entrambi siamo destinati ad avvizzire, Flora' (Canali – Nocchi 2011, 29).

[23] Si veda, ad es., *Anth. Lat.* 4, 112, *meretrix* […] *Flora*. Così commenta Munari 1955 in apparato al carme: «Flora *meretricis nomen (v. RE VI 2749, 26) mutatum puto quo cum verbo marcendi (de floribus saepissime usurpato, v. Thes. VIII 372, 34) aptius congrueret*». Anche il nome *Xantho* dell'*Epigr. Bob.* 35 è *nomen meretricis* – secondo Speyer 1963 *ad loc.* – che si ritrova anche in *AP* 5 4, 5 e 9 570, 1; al contempo è anche il nome di una ninfa (cf., ad es., Verg. *Georg.* 4, 366; Igin. *Fab. Praef.* 8).

[24] Su questa operazione di "deificazione" cf. Filosa 2012, 19 sg.

[25] Potrebbe anche agire una suggestione ausoniana dal *Cupido Cruciatus* (8 sgg., *Quorum per ripas nebuloso lumine* <u>*marcent*</u> */ fleti, olim regum et puerorum nomina,* <u>*flores*</u> */ miratore Narcissus et*

Anche nel novero degli epigrammi scoptici (41, 46, 47, 50, 55, 56, 61, 64, 65, 70) l'equivoco nominale continua a manifestarsi in modo prorompente. Prendiamo in esame, per esempio, i componimenti che sbeffeggiano la categoria dei grammatici: il c. 46 *In grammaticos indoctos* e il c. 64 *In grammaticos imperitos*, di un distico ciascuno, traducono entrambi, con opportune variazioni, i primi due versi di un componimento greco di Lucillio (*AP* 11, 400), in cui la Grammatica viene provocatoriamente messa alla berlina. Entrambi i componimenti bobbiesi prendono quindi le mosse dall'invocazione *Salve, grammatice, salve* al v. 1, in cui il vocativo *Grammatice* deve essere inteso quale apostrofe alla *Grammatica*, da intendersi come entità personificata, così come nel modello greco di riferimento[26], ma potrebbe essere inteso, simultaneamente, come apostrofe a un grammatico non meglio identificato (considerando la *e* finale del vocativo allungata per *productio in arsi*), emblematico di una categoria di insipienti; in ogni caso, viene messa alla berlina l'*ars grammatica*, ovvero la stessa arte della parola, un'*ars loquendi* bollata ormai come vuota e incapace di rispondere, in modo efficace, alle reali necessità degli uomini (limitandosi, anzi, a risolvere tutto col polveroso studio mnemonico dei classici)[27].

Contro un grammatico è ancora diretto *Epigr. Bob.* 61 *In grammaticum*; il componimento va letto e interpretato alla luce dell'aggettivo *felix*, con cui si apre il primo verso:

Felix grammaticus non est, sed nec fuit umquam
nec quisquam est felix nomine grammaticus.
Sed si quis felix praeter fatum extitit et fas,
is demum excessit grammaticos canonas.

La traduzione di Canali (in Canali – Nocchi 2011, 53), con l'interpretazione di *felix* del v. 1 come attributo di *grammaticus* ('non v'è grammatico felice, né vi fu mai, / né alcuno v'è felice con il nome di grammatico', vv. 1-2) non mi pare renda pienamente il gioco di parole su cui si fonda il primo emistichio; come anticipato dall'*inscriptio*, l'irrisione epigrammatica colpisce, in questo caso, non l'intera categoria ma un singolo esponente della stessa, ed è quindi più che plausibile che *felix* in apertura sia da intendersi come *nomen proprium*

Oebalides Hyacintus / et Crocus auricomans et murice pictus Adonis / et tragico scriptus gemitu Salaminius Aeas), ove si rintraccia l'accostamento del medesimo verbo *marceo* ai *flores*, con riferimento a famosi fanciulli del mito tramutati in fiori. Un'analoga ispirazione ausoniana porterebbe l'autore di *Epigr. Bob.* 33 a invocare l'amata come *mea Lesbia*, reimpiegando l'apostrofe di Catullo 75, 1, come già aveva fatto il poeta burdigalense nell'*epigr.* 35.

[26] La quantità lunga della *-e* verrebbe a spiegarsi con l'impiego del grecismo.

[27] Si noti come l'*incipit* dell'*Iliade*, citato nel componimento di Lucillio *AP* 11, 400, 2, venga sostituito nei due epigrammi bobbiesi con quello dell'*Eneide*. Su questi due componimenti e le loro controverse questioni testuali cf. i commenti di Canali – Nocchi 2011, 114 sg. e 127 sg. e Cazzaniga 1960. Per il motivo dell'irrisione nei confronti dei grammatici nell'epigramma greco e latino cf. Mazzoli 1997.

di un singolo grammatico, un *nomen omen* che prefigura fin da subito la sorte infelice sua e, per estensione, di tutta la sua categoria: 'Felice non è certo un grammatico, né mai lo fu: né c'è qualcuno di felice col nome di grammatico'. Perciò interpungerei con due punti al termine del primo verso, in modo da rendere evidente il valore epesegetico del pentametro. Il sostantivo *nomen* al v. 2 indirizza, del resto, verso un'esegesi che possa fondarsi proprio sull'equivoco nominale di *Felix*, inteso ora come nome proprio e ora come aggettivo, secondo i citati moduli lausberghiani dell'*ambiguitas*[28].

All'interno degli *Spottgedichte*, due componimenti si configurano, poi, come veri e propri scherzi sui nomi di persona: nei carmi 41 *In Philippum* e 70 *In Romulum* l'equivoco semantico nasce, infatti, da mutamenti, sebbene minimi, che intervengono nel corpo stesso della parola.

Nel primo componimento l'irrisione del protagonista *Philippus* procede attraverso una scherzosa decostruzione etimologica del nome, sulla base degli assunti della metrica quantitativa: il nome Filippo viene parodiato in Furíppo, con la *u* breve, rimandando allusivamente alla "furia" del personaggio (*furiose*, v. 4) e, al contempo, in Fúrippo, con la *u* lunga, riconnettendolo stavolta all'infame vizietto del *fur*, ovvero del ladro. Entrambi i significati rintracciabili nel nome del personaggio – dice il poeta – gli si addicono perfettamente: 'C'è chi ti chiama Fúrippo e chi Furíppo, chi mette prima o dopo l'accento. Scegli pure la pronuncia che preferisci: accentato prima o dopo, il nome si adatta a te in ogni modo, fúria d'un furfánte'[29] (*Pars te Furippum vocitat, pars vero Furippum, / altera producens, altera corripiens. / Elige utrum malis: aut tende aut corripe nomen: / conveniet quavis, fur furiose, tibi*). Nell'ultimo emistichio l'enigma si risolve nell'espressione, particolarmente ricercata, *fur furiose*, che recupera entrambe le quantità prosodiche: il comico nasce dall'impiego sapiente di conoscenze specialistiche in ambito metrico-prosodico che, se da un lato confermano il carattere erudito di questi componimenti, dall'altro ne ribadiscono il significativo scollamento dalla realtà (che non sia, tuttavia, la realtà della "scuola").

Anche il carme 70 *In Romulum* è un epigramma enigmatico che affida alla risoluzione del gioco etimologico il raggiungimento dello scomma. Il carme è giocato sullo scambio di lettere in un nome proprio[30], e il *Witz* è dovuto essen-

---

[28] Damschen – Heil 2006 ipotizzano che il gioco etimologico riguardi il termine *grammaticus*, il quale, derivando da *grama*, elemento essenziale delle lacrime, ha connaturato in sé il destino di infelicità dell'intera categoria. I giochi poetici sul nome *Felix* sono del resto ricorrenti in poesia: cf., *e.g.*, Paul. Nol. 13, 26; 21, 414, 858; Speyer *adp. ad c.* 64; Sblendorio Cugusi 1980, 271.

[29] Mattiacci 2013, 474. Su questo componimento cf. Canali – Nocchi 2011, 108 sg. e, soprattutto, i recenti contributi di Kofler 2013 e Nocchi 2015, 434 sgg.

[30] Il gioco dello scambio di lettere nei nomi propri è rintracciabile a partire dalla tradizione epigrammatica greca (cf., ad es., *AP* 11, 373; 426), ed è attestato anche in Ausonio (*epigr.* 41-42); cf. Canali – Nocchi 2011, 130 e Nocchi 2015, 440 sgg.

zialmente alla pronuncia del nome stesso: scambiando la M con la R – scrive il poeta al v. 1 – *Morulus hac fuerit, qui nunc est Romulus, arte* (v. 4), 'con questo gioco sarà Morulo, quello che ora è Romolo'[31]. Lo scambio delle lettere sembra produrre anche un rovesciamento semantico, nella misura in cui dal nome epico e altisonante Romolo, connesso all'idea stessa della forza (ῥώμη, in greco), si approda al nome *Morulus* che, ricalcando il greco μωρὸς 'stolto', riconduce alla dimensione della follia e della stravaganza[32].

In questi ultimi due componimenti, il gioco retorico nasce quindi per mezzo di un mutamento nel corpo della parola, e a tale mutamento, quasi impercettibile, corrisponde sorprendentemente un mutamento significativo (o addirittura "paradossale") nel significato della parola stessa: ancora una volta, la manipolazione retorica della parola produce un effetto di sostanziale straniamento, fino al rovesciamento semantico.

Un gioco di parole parimenti funzionale alla comprensione dell'*irrisio* epigrammatica mi pare infine rintracciabile in un altro carme scoptico di 6 versi – il c. 65 *In Faustum staturae brevis. Anicii Probini* – attribuito esplicitamente nell'*inscriptio* ad Anicio Probino, console nell'anno 395, in giovanissima età, insieme al fratello Olibrio[33]. Ne riporto il testo seguendo l'edizione Speyer:

In Faustum staturae brevis. Anicii Probini

Faustulus insidens formicae ut magno elephanto
Decidit et terrae terga supina dedit,
Moxque idem ad mortem est mulcatus calcibus eius,

---

[31] Canali – Nocchi 2011, 59.

[32] Cf. Ernout-Meillet, s.v. *morus*, 738; l'aggettivo è attestato, in questa accezione, in Plaut. *Men.* 571; *Mil.* 370; *Trin.* 669. Kofler 2013, 405, proprio in virtù del gioco etimologico sotteso al nome *Morulus*, rintraccia un collegamento implicito di questo componimento con il c. 41 («Dummhei und Wahnsinn sind ja nicht weit voneinander entfernt»), ritenendo che i due componimenti vadano ad abbracciare idealmente la seconda sezione della raccolta.

[33] Anicio Probino fu poi proconsole di Africa nel 397 e *praefectus urbis Romae* nel 416. A lui e al fratello Anicio Ermogeniano Olibrio è dedicato il panegirico di Claudiano (*carm.* 1), dal quale sembra possibile intuire che entrambi avessero buone doti poetiche e oratorie (v. 150 sgg., *Pieriis pollent studiis multoque redundant / Eloquio; nec desidiis dapibusue paratis / Indulgere iuvat nec tanta licentia vitae / Adripit aut mores aetas lasciva relaxat: / Sed gravibus curis animum sortita senilem / Ignea longaevo frenatur corde iuventus*). Sulla figura di Anicio Probino cf. Seeck 1894; Munari 1955, 21 e 28; Liubzhin 2001; in particolare quest'ultimo, sulla base di uno studio intorno alle modalità tecniche della traduzione dei modelli greci rintracciabili in Probino (e le relative differenze con la prassi di Ausonio, con cui la famiglia degli Anici fu sicuramente in contatto; cf. Auson. *epist.* 12), sostiene che siano a lui attribuibili una ventina di epigrammi della silloge (10-13, 14, 15, 18, 19, 28, 30, 32, 44, 46, 63, 64, 65, 71 e forse anche 31, 34, 35, 55, 56), ovvero quelli che presuppongono una traduzione da un modello epigrammatico greco – con maggior prudenza Speyer 1959, 113 sgg. gliene attribuiva, *fortasse*, altri 3 oltre al c. 65, ovvero *Epigr. Bob.* 55, 56 e 70 – e si allinea alle isolate parole di lode espresse da Munari 1955 nei confronti del poeta, sottolineandone soprattutto le abilità nella tecnica della *version poétique*.

Perditus ut posset vix retinere animam.
5 *Vix tamen est fatus: "quid rides, improbe livor,*
Quod cecidi? cecidit non aliter Phaethon"[34].

Il protagonista dell'epigramma scommatico è, come si evince subito dall'*inscriptio*, un certo *Faustus*, la cui cifra distintiva è la patologica piccolezza fisica (*statura brevis*)[35]. L'irrisione epigrammatica procede attraverso la paradossale descrizione del personaggio che, cavalcando una formica, non solo ne viene sbalzato rovinosamente (con lo stesso patetismo di un eroe epico disarcionato e scaraventato a terra)[36] ma, per di più, viene malmenato dalla formica scalciante con una tale accanita violenza da sopravvivere per miracolo. Solo con un fil di voce (*vix*)[37], infatti, il protagonista dello spiritoso componimento riesce a rivolgere l'apostrofe finale al *Livor* personificato[38], consolandosi con l'assimilare la propria rovinosa caduta a quella, epica, di Fetonte. La presunzione del piccolo Fausto raggiunge quindi nell'*aprosdoketon* la punta massima, perché rivela in conclusione anche la piccolezza della sua statura morale, nella misura in cui egli si assimila con tracotanza a un eroe, scegliendone però uno divenuto emblematico di stoltezza e sconsiderata ambizione[39].

---

[34] 'Il minuto Fausto cavalcando una formica cadde / come da un grosso elefante, e si trovò a terra supino: subito fu preso / a calci fino quasi a morirne, ridotto in tale stato / da potere a stento rimanere in vita. Con difficoltà, / tuttavia, disse: «Malvagia invidia, perché ridi? / Perché sono caduto? Fetonte non precipitò diversamente»' (Canali – Nocchi 2011, 55).

[35] L'irrisione della *tenuitas corporis* è un modulo scommatico ricorrente già nella produzione epigrammatica greca; sintetici ragguagli bibliografici in Speyer 1963, in apparato al carme.

[36] Lo scomma scaturisce dall'uso di un linguaggio propriamente epico, volto alla descrizione iperbolica di una situazione ai limiti della realtà. Si veda la giuntura *terga supina*, che richiama da vicino Stat. *Theb*. 6, 789, *Praecipitatque retro iuvenem atque in terga supinat*, laddove si descrive l'epico scontro tra il furente Capaneo e il giovane Alcidamante, il quale viene incalzato e assalito dal primo con una tale forza da doversi piegare all'indietro fino a rovesciarsi.

[37] *Vix*, in apertura al v. 5, è lezione ms. difesa da Terzaghi 1960, 10 e conservata *in textu* da Munari e Speyer, a fronte delle congetture proposte *dubitanter* da Baehrens (*Ac*), che riterrebbe *vix* prodottosi per effetto del medesimo avverbio al v. 4, e Munari (*Sic*); la *reduplicatio* dell'avverbio, nel contesto, mi pare in realtà semplicemente spiegabile nel quadro dell'enfatizzazione iperbolica della traduzione.

[38] Il codice ms. riporta la lezione *liber*, corretta a partire dall'editore cinquecentesco Accursius (*Diatribis in Ausonium, Solinum, Ovidium*, Romae 1524) in *livor*, sulla scorta del modello greco; l'apostrofe al *Livor* personificato è, del resto, modulo epigrammatico anche latino attestato in Marziale 11, 33, 3 (*I nunc, livor edax, dic te cessisse Neroni*), di nota ascendenza ovidiana (Ov. *Am.* 1, 15, 1; *Rem.* 389); con la grande diffusione del motivo dell'apostrofe al *liber* nell'epigramma latino e con i frequenti errori da betacismo si motiva, invece, la genesi dello scambio *liber/livor*.

[39] Cf. il commento di Canali – Nocchi 2011, 128, n. 258. La formica è, del resto, animale tradizionalmente simboleggiante la limitatezza umana (cf. anche Nicarch. *AP* 11, 407, 2; Priap. 32, 3-4); cf. Floridi 2014, *comm. ad v. 1*. Per il ricorso al mito di Fetonte quale *exemplum* tradizionale, anche nelle esercitazioni retoriche, della folle e rovinosa ambizione, cf. ancora Floridi 2014, *ibid*.

L'ispirazione di questo epigramma viene, come di consueto, da un componimento greco in quattro versi dell'*Antologia Palatina* (XI 104)[40] attribuito al poeta Lucillius, in cui il protagonista, di nome Menestrato e di statura patologicamente bassa, viene sbalzato dalla groppa di una formica scalciante e, «in un comico fraintendimento della propria condizione […] attribuisce niente di meno che allo *Phtonos*, invidia maligna del destino e/o degli dei verso l'eccessiva felicità umana, la responsabilità della sua caduta»[41].

Nell'operazione di traduzione artistica il poeta latino si concede, tuttavia, qualche ampliamento (come si evince subito dal maggior numero di versi impiegati)[42] e innovazioni originali. La descrizione è ancora più iperbolica e particolareggiata (si veda, ad es., l'aggiunta dell'aggettivo *magnus* al v. 1 in riferimento alla formica-elefante, non altrimenti connotato in Lucillio) e l'autore si sforza di replicare, sul piano della *lexis*, le stesse risonanze comicamente epiche del modello, attraverso il ricorso combinato a moduli tipici dell'epica (*terga supina*, echeggiante Stazio)[43] e della commedia (*ad mortem mulcare*[44]; cf. Plaut. *Miles* 163, *ad mortem male mulcassitis*; Ter. *Adelph.* 90, *mulcavit usque ad mortem*)[45]. L'arrancare del personaggio è felicemente reso dall'autore latino anche attraverso il ricorso a figure foniche (si pensi all'allitterazione insistente

---

[40] 'Menestrato, cavalcando una formica come se fosse un elefante, / improvvisamente, sventurato, si trovò disteso a terra / e calpestato, trovandosi in punto di morte, disse: / «O invidia, cavalcando in questo modo perì anche Fetonte!»' (Floridi 2014, c. 30).

[41] Floridi 2014, *ad loc*.

[42] Per il rapporto tra l'*Epigr. Bob.* 65 e il suo originale greco (e, più in generale, tra epigramma latino tardoantico ed epigramma greco) cf. Ortega Villaro – Pérez Ibáñez 2010, part. 200-203.

[43] Cf. n. 36.

[44] *Mulcatus* è correzione di Heinsius, accolta *in textu* da Munari 1955, Speyer 1963 e Canali – Nocchi 2011, in luogo della lezione ms. *multatus* (che a partire dall'edizione Aldina del 1517 fu accolta dalla maggior parte degli editori; in precedenza la lezione venne corretta nella forma *mulctatus* nell'ed. Parmensis [1499, curata da Th. Ugoletus], nell'ed. Veneta [1507, curata da H. Avantius] e nelle edizioni Iuntina [1517] e Parisina [1511]). A favore della correzione *mulcatus* pro *multatus* si ricordi che lo scambio non era infrequente nei manoscritti (si veda, ad es., Verg. *Aen.* 11, 839 in cui i codici virgiliani attestano l'analogo scambio *mulcatam/multatam*) e che il verbo *mulcare* è, del resto, particolarmente pertinente nel caso di *verbera*, come ci attesta il commento di Servio Danielino al sopraccitato luogo virgiliano (MULCATAM *affectam:* '*mulcari' enim proprie verberibus dicimus*). Si noti, inoltre, che l'unica altra attestazione della forma *mulcatus* nella poesia latina si rintraccia in una delle favole di Fedro (*fab.* 1, 3), che mostra delle sostanziali affinità (nell'andamento narrativo e nella "morale") con il nostro epigramma, raccontando della tronfia cornacchia che, volendosi fingere un pavone, viene presa violentemente a beccate (v. 9, *male mulcatus*) dai pavoni stessi e, a causa della sua imperdonabile tracotanza, viene anche cacciata dai suoi stessi simili. Come nel nostro epigramma, quindi, il protagonista animale della vicenda è emblematico del vizio umano della superbia, che induce a superare i propri limiti e conduce, inesorabilmente, ad un destino infelice (che, in entrambi i casi, comprende anche delle sonore percosse).

[45] I commediografi latini erano, del resto, noti e imitati in epoca tardoantica anche da Ausonio; sulle influenze della commedia negli *Epigr. Bob.* cf. Munari 1955, 42, n. 1.

della *t* al v. 2) e metriche (come il ricorso alla doppia sinalefe al v. 1 e, addirittura, a una doppia sinalefe seguita da aferesi al v. 3, chiaramente volto a sottolineare l'impressione dello sforzo sovrumano sostenuto dal "cavalier" Faustolo); anche la struttura metrica dell'esametro, col suo rallentato ritmo spondaico (cf. v. 1: DSSS; v. 3: SSSS; v. 5: DSSS), concorre alla medesima finalità espressiva. L'apostrofe di Menestrato allo *Phtonos* viene poi significativamente rinforzata nel componimento latino ai vv. 5-6: in particolare, l'inserimento dell'interrogativa *quid rides?* non solo riecheggia scenari tipici della commedia arcaica (cf. Plaut. *Trin.* 1142; Ter. *Eunuch.* 497 e 1007) ma rievoca anche i toni della satira amara di Orazio, ove questo modulo è attestato in due occasioni[46]. L'interrogativa prepara il paragone mitologico del v. 6, che nell'epigramma bobbiese appare densificato rispetto al modello greco (in cui si ricorre alla duplicazione del participio ἱππεύων, riferito nel primo caso a Menestrato e poi a Fetonte), col ricorso al poliptoto *cecidi* / *cecidit* (per il quale si veda la narrazione ovidiana del mitema di Fetonte in *Met.* 2, 322, *Etsi non cecidit, potuit cecidisse videri*), fonicamente richiamato al v. 2 dal predicato affine *decidit*.

L'innovazione certamente più originale di Anicio Probino rispetto al suo modello è però la scelta del nome proprio del protagonista, presente sia nel titolo che in apertura all'epigramma. Nell'*inscriptio* la lezione da codice è *Faustus*, corretta poi dagli editori cinquecenteschi nell'alterato *Faustulus*, sulla scorta della forma nominale esibita in apertura al componimento. Ci sono però almeno due motivi per non dubitare della bontà della lezione tradita (così come fa Munari, che ripristina nell'*inscriptio* la lezione ms., seguito da Speyer e Nocchi): in primo luogo l'idea della piccolezza fisica del personaggio, affidata implicitamente nel testo dell'epigramma al suffisso del diminutivo, è nel titolo del tutto esplicita nel *genitivus qualitatis*, e il ritocco della lezione sarebbe quindi pleonastico. In secondo luogo l'*inscriptio*, così come è esemplata nel codice, potrebbe nascondere un gioco di parole che, a posteriori, spiegherebbe il perché Probino abbia scelto proprio il nome *Faustus* in sostituzione del Menestrato del modello greco: se il testo dell'*inscriptio* non viene toccato – *In Faustum staturae brevis* –, potremmo trovare la chiave esegetica del componimento proprio nel gioco di parole *In Faustum/infaustum* che, preconizzando allusivamente il destino, davvero poco *faustus*, del protagonista, dà quindi ragione della scelta del *nomen proprium* in quanto nome parlante. Così come il nome dell'epigramma greco strideva ironicamente nel contesto per i suoi reboanti bagliori bellici, il nome del personaggio dell'epigramma latino riesce a creare lo stesso paradossale effetto di straniamento attraverso un'analoga allusività nominale per antifrasi – nella misura in cui il nome *Faustus* è connesso

[46] Cf. Hor. *Sat.* 1, 1, 69, ove ci si riferisce a un vecchio spilorcio paragonato a Tantalo per il fatto di non poter godere di ciò che ha a sua disposizione e *Sat.* 2, 5, 3, in cui Tiresia ride di Ulisse, grottescamente interessato a recuperare il patrimonio dilapidato dai Proci, piuttosto che al ricongiungimento coi suoi cari.

all'idea di *favere*, 'produrre letizia, promettere felicità', e sembrerebbe quindi introdurre la vicenda narrativa di un uomo fortunato –; non solo, ma offre per di più, nel titolo, un indizio ulteriore (per quanto criptato), utile alla piena comprensione dell'allusività nominale[47].

Il ricorso all'*ambiguitas* nominale, ovvero alla giocosa anfibologia nei nomi propri, è quindi una strategia molto frequentata all'interno di questi epigrammi, spia di una generalizzata tendenza allo straniamento della parola quale espediente artistico ricercato da questi poeti per celare il loro più autentico sentire al di sotto di una caleidoscopica cortina di *lusus* e *divertissement* letterario che li tiene al riparo, seppur per un breve momento, dal turbinio della storia presente, consentendo loro di volgere, ancora una volta, lo sguardo alle glorie di un passato che continuava a sopravvivere nelle forme di giochi letterari e quadretti mitologici.

Eppure, dietro questo pervicace sguardo ancorato al passato classico e questo apparente silenzio sul presente, la parola tradisce talora una certa autentica sincerità, nella misura in cui non riesce a celare, non del tutto almeno, lo sgomento di un'epoca sull'orlo del precipizio. Se la parola e la poesia sono idealmente vie di fuga (o meglio, rifugi elitari) da una realtà angosciosa, è pur vero, infatti, che quel senso di baratro è dentro l'uomo stesso, e fuggire da sé stessi non si può mai fino in fondo. Dopo tanti giochi di parole, ecco infatti che la silloge ci offre – esempio unico e isolato nella raccolta – un intenso epigramma di tipo funerario (*Epigr. Bob.* 45), che si dice copiato *Ex sepulchro Latinae Viae*, e che riproduce un'epigrafe sepolcrale di un defunto che non ha nome:

---

[47] L'*incipit* dell'epigramma bobbiese richiama, in maniera evidente, la narrazione ovidiana del leggendario pastore Faustolo che, con la moglie Acca, allevò i piccoli Romolo e Remo; oltre che a conferire "epicità" al personaggio dell'epigramma, come sottolineano anche Ortega Villaro – Pérez Ibáñez 2010, 202, tale rievocazione, con particolare riferimento a *Fast.* 5, 453 (*Faustulus infelix et passis Acca capillis*), mi sembrerebbe funzionale a creare un voluto richiamo a un altro personaggio, omonimo, connotato per la sua *infelicitas*. Probabilmente ciò condizionò la proposta d'emendamento umanistica. Chiare consonanze sono rintracciabili poi tra l'epigramma bobbiese in questione e un componimento satirico di Lussorio – poeta di area cartaginese, collocabile tra la fine del V e gli inizi del VI sec. d.C. –, ovvero il c. 324 Riese *In nomen Aegyptii, quo equi circi infortunium capiebant*, tutto incentrato sulle ragioni, appunto, del *nomen* del protagonista, un auriga egiziano incapace che, per il fatto di cadere sempre dal suo carro, viene chiamato 'Icaro' e 'Fetonte' (v. 1), con evidente allusione non a una, ma a più vicende mitiche di cadute rovinose. Si noti anche la puntuale ripresa del predicato *cecidit* al v. 3 (*Sed tamen et Phaethon cecidit super aethera flammis*). La sovrapposizione nominale tra il personaggio sbeffeggiato e il personaggio mitico è, in questo caso, completa e dichiarata (v. 7, *Dignis ergo tibi praebentur nomina fatis*): nell'ulteriore evoluzione lussoriana di questo motivo epigrammatico si realizza pienamente, quindi, quella che in termini lausberghiani chiameremmo «antonomasia vossianica», ovvero la «sostituzione di un appellativo con un nome proprio […]. Il nome proprio in questo caso è una persona o una cosa che nella storia o nella mitologia ha rappresentato un'eccezionale o straordinaria realizzazione della qualità definita dall'appellativo da sostituirsi» (Lausberg 1969, 118).

Non nomen, non quo genitus, non unde, quid egi:
Mutus in aeternum sum, cinis, ossa, nihil.
Nec sum nec fueram, genitus tamen e nihilo sum.
Mitte nec exprobres singula: talis eris[48].

Come dire: di fronte alla morte non più giochi di parole sugli idionimi. Scheggia isolata nel contesto della silloge bobbiese, questo epigramma si fa emblema del silenzioso disincanto che si rivela unica, possibile e autentica reazione di fronte alla realtà presente. Al di sotto della superficiale (e proditoria) patina "barocca", fatta di *lusus* esuberante e gusto per l'artificio retorico, la poesia degli *Epigrammata Bobiensia* non può che incarnare, quindi, il canto del cigno di una classe politica ormai consapevole del proprio destino ma, al contempo, nostalgicamente ancorata al ricordo di un antico splendore che sogna di destinare all'eternità.

Il remoto splendore di un'antica civiltà tentava quindi di sopravvivere in modo delicato e dignitoso, esprimendosi attraverso una forma letteraria, quella epigrammatica, che procede per schegge, ma che anche attraverso quadri brevi e frammentari riesce ancora a significare il profondo *amor vetustatis*, la nostalgia per i tempi che furono[49]. Ancora agli inizi del XII secolo, del resto, Ildeberto da Lavardin, vescovo di Le Mans, orgogliosamente scriveva nel suo celeberrimo "lamento": *Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina. / Quam magni fueris integra, fracta doces*. 'Nulla è pari a te, Roma, seppur tu sia tutta in rovina; eppure, anche fatta a pezzi, insegni quanto fossi grande, quando eri intera'[50].

BIBLIOGRAFIA

Adkin 2010: N. Adkin, *"Acoustic" Etymologizing in Virgil, Eclogue 1, 57-58*, «BStL», L, pp. 523-526.

Adkin 2011: N. Adkin, *Virgil, Aeneid 2, 116-121: An Etymological "Cluster"*, «BStL», LI, pp. 594-600.

Brown 2012: P. Brown, *Through the Eye of a Needle. Wealth, the Fall of Rome, and the Making of Christianity in the West, 350-550 AD*, Princeton University Press, Princeton.

Cairns 1996: F. Cairns, *Ancient "Etymology" and Tibullus: On the Classification of "Etymologies" and "Etymological markers"*, «PCPS», XLII, pp. 24-56.

Canali – Nocchi 2011: L. Canali – F.R. Nocchi, *Epigrammata Bobiensia*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli.

[48] 'Non un nome, niente sulla mia origine o da dove io venga, nulla / di ciò che ho fatto: sono muto in eterno, cenere, ossa, niente. / Né sono, né ero, pur se generato, tuttavia provengo dal nulla. / Lascia correre e non angosciarti per le quisquilie: questa sarà anche la tua fine' (Canali – Nocchi 2011, 39).

[49] Per i termini di questa resistenza "classicistica" e per l'operazione di salvataggio del patrimonio classico cf., *e.g.*, Ferrero 1996.

[50] Trad. mia.

Cazzaniga 1960: I. Cazzaniga, *Note marginali agli epigrammi bobbiesi*, «Studi italiani di Filologia Classica», XXXII, 1, pp. 146-155.

D'Angelo 2005: R.M. D'Angelo, *Didone fra retorica e tecnica della variazione: Anth. Plan. 151 ~ Epigr. Bob. 45 Speyer (= Ps. Auson. 2 pp. 420 sg. Peiper)*, «RPL», VIII, pp. 35-50.

D'Angelo 2012: R.M. D'Angelo, *Il "thauma" delle acque incendiate fra "adynata" retorici e intenti eziologici: un tema diffuso nella tradizione antologica tardoantica*, «ALRiv», III, pp. 3-20.

D'Angelo 2013: R.M. D'Angelo, In margine ad un recente volume sugli *Epigrammata Bobiensia*, «BStL», XLIII, 1, pp. 184-190.

Damschen – Heil 2006: G. Damschen – A. Heil, *Der Gram der Grammatiker (*Epigrammata Bobiensia *61)*, «Philologus», CL, pp. 251-264.

Dodds 1965: E.R. Dodds, *Pagans and Christians in an Age of Anxiety*, Cambridge Press, Cambridge.

Ferrari 1970: M. Ferrari, *Le scoperte a Bobbio nel 1493: vicende di codici e fortuna di testi*, «IMU», XIII, pp. 139-180.

Ferrari 1973: M. Ferrari, *Spigolature Bobbiesi*, «IMU», XVI, pp. 1-41.

Ferrero 1996: A.M. Ferrero, *Simmaco e Naucellio: 'novitas loquendi' e 'amor vetustatis'*, in AA. VV., '*De tuo tibi'. Omaggio degli allievi a Italo Lana*, Pàtron, Bologna, pp. 411-428.

Filosa 2012: E. Filosa, *Tre studi sul* De mulieribus claris, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano.

Johnson 2012: S. F. Johnson, *Handbook on Late Antiquity*, Oxford University Press Collection, Oxford.

Floridi 2014: L. Floridi, *Lucillio, Epigrammi. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, De Gruyter, Berlin-Boston.

Gasti 2013: F. Gasti, *Profilo storico della letteratura tardolatina. Didattica e formazione,* Pavia University Press, Pavia.

Giardina 1999: A. Giardina, *Esplosione di tardoantico*, «Studi Storici», XL, pp. 157-180.

Kofler 2007: W. Kofler, *Epigrammata Bobiensia: Einführung, Text, Übersetzung und Kommentar*, Habilitationsschrift, Innsbruck.

Kofler 2013: W. Kofler, *"Fur furiose!", Spott in den Epigrammata Bobiensia am Beispiel von Gedicht 41*, in M.F. Guipponi Gineste – C. Urlacher Becht (edd.), *La Renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*. Actes du colloque de Mulhouse (6-7 octobre 2011), Éditions De Boccard, Paris, pp. 399-405.

Kwapisz – Petrain – Szymanski 2013: J. Kwapisz – D. Petrain – M. Szymanski, *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, De Gruyter, Berlin-Boston.

Lausberg 1969: H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna.

Liubzhin 2001: A. Liubzhin, *Anicius Probinus: l'auteur des versions poétiques des épigrammes grecques dans le corps des* Epigrammata Bobiensia, «Hyperboreus», VII, 1-2, pp. 257-275.

Luceri 2010: A. Luceri, *Un poeta siracusano misconosciuto: Naucellio a sessant'anni dalla scoperta degli* Epigrammata Bobiensia *(1950-2010)*, «BStL», XL, pp. 585-597.

Luceri 2011: A. Luceri, *Un ritratto... d'altri tempi. Naucellio,* Epigr. Bob. *7 e una possibile eco umanistica*, in P. Mastandrea-L. Spinazzè, *Nuovi archivi e mezzi d'analisi per i testi poetici latini. Un consuntivo dei lavori del programma Musisque Deoque (Venezia 21-23 giugno 2010)*, Hakkert, Amsterdam, pp. 197-216.

Luceri 2013: A. Luceri, *L'ultima preghiera. Temi, modelli e forme di un epigramma tardoantico: Naucellio,* Epigr. Bob. *9*, in M.-F. Gineste-Guipponi – C. Urlacher-Becht (edd.), *La renaissance de l'épigramme dans la latinité tardive*, Éditions De Boccard, Paris, pp. 407-419.

Maltby 1991: R. Maltby, *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Cairns, Leeds.

Mariotti 1962: S. Mariotti, *Epigrammata Bobiensia*, «RE», Suppl. IX, coll. 37-64 (= «Scritti di filologia classica», Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 216-245).

Mariotti 1962a: S. Mariotti, *Naucellius*, «RE», Suppl. IX, coll. 411-415 (= «Scritti di filologia classica», Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 246-249).

Mariotti 1962b: S. Mariotti, *Maternae Aquae*, «RE», Suppl. IX, coll. 398 (= «Scritti di filologia classica», Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 219-220, n. 12).

Mattiacci 2013: S. Mattiacci, *Recensione a L. Canali – F.R. Nocchi (a cura di), Epigrammata Bobiensia, Soveria Mannelli 2011*, «Lexis», XXXI, pp. 473-477.

Mazzoli 1997: G. Mazzoli, *Epigrammatici e grammatici: cronache di una familiarità poco apprezzata*, «Sandalion», XX, pp. 99-116.

Munari 1955: F. Munari (ed.), *Epigrammata Bobiensia,* det. A. Campana, II, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Nifadopoulos 2003: C. Nifadopoulos, Etymologia. *Studies in Ancient Etymology*, Nodus Publikationen, Münster.

Nocchi 2015: F.R. Nocchi, *'Divertissements' dotti e inimicizie virtuali: il 'lusus in nomine' negli 'Epigrammata Bobiensia'*, «Lexis», XXXIII, pp. 432-452.

Nocchi 2016: F.R. Nocchi, *Commento agli 'Epigrammata Bobiensia'*, Texte und Kommentar 54, De Gruyter, Berlin-Boston.

Nolfo 2015 = F. Nolfo, Epigr. Bob. *45 Sp. (= Ps. Auson. 2 PP. 420 S. Peip.): la palinodia di Didone negli* Epigrammata Bobiensia *e la sua rappresentazione iconica*, «Sileno», XLI, pp. 277-304.

O'Hara 1996: J.J. O'Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Ortega Villaro – Pérez Ibáñez 2010: B. Ortega Villaro – M.J. Pérez Ibáñez, *Relación entre el epigrama griego y latino tardoantiguo: algunas calas*, «Nova tellus», XXVIII, 1, pp. 179-222.

Paschalis 1997: M. Paschalis, *Virgil's Aeneid. Semantic Relations and Proper Names*, Clarendon Press, Oxford.

Pfeilschifter 2015: R. Pfeilschifter, *Il Tardoantico. Il Dio unico e i molti sovrani*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino.

Ranieri 2015: B. Ranieri, *Recensione a L. Canali – F.R. Nocchi (a cura di), Epigrammata Bobiensia, Soveria Mannelli 2011*, «ALRiv», VI, pp. 171-177.

Rousseau 2012: P. Rousseau, *A Companion to Late Antiquity*, Blackwell Companions to the Ancient World, Oxford.

Sblendorio Cugusi 1980: M.T. Sblendorio Cugusi, *Un espediente epigrammatico ricorrente nei CLE, l'uso anfibologico del nome proprio. Con cenni alla tradizione letteraria*, «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», IV, pp. 257-281.

Schiavone 1998: A. Schiavone, *Il mondo tardoantico*, in *Storia medievale*, Donzelli Editore, Roma, pp. 43-64.

Seeck 1894 = O. Seeck, *Anicius*, «RE», I, 2, coll. 2207-2008.

Shelton 2011: C.R. Shelton, *Semantics and the Structure of Latin Etymological Wordplay*, Ph.D. Dissertation, University of Washington.

Solaro 2002: G. Solaro, *Sugli* Epigrammata Bobiensia *1, 38 e 58*, «Quaderni di storia: rassegna di antichità», LV, pp. 215-218.

Speyer 1959: W. Speyer, *Naucellius und sein Kreis. Studien zu den Epigrammata* Bobiensia, Beck, Munich.

Speyer 1963: W. Speyer, *Epigrammata Bobiensia*, Teubner, Lipsiae.

Terzaghi 1960: N. Terzaghi,*'Minutiores curae'. VII. Noterelle agli 'Epigrammata Bobiensia'*, "BPEC", VIII, pp. 3-10.

SUMMARY – A compilation of 71 poems attributed to some exponents of the Roman aristocracy, the collection named *Epigrammata Bobiensia* (IV$^{ex.}$-V$^{in.}$ AD) is an emblematic cultural product of Late Antiquity. Through some examples from this collection, which contains wordplays on proper names, it will be shown how the written word, in the general absence of polemical undertones, became a rhetorical *lusus* to escape from the contemporary crisis.

Università degli Studi di Perugia
m.nicole.iulietto@gmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 177-189
ISBN 9788894269710

Paolo Puppa

CRISI DELLA LINGUA E LINGUA DELLA CRISI NELLA SCENA PRIMONOVECENTESCA

La Grande guerra irrompe sulla scena del mondo, ma anche su quella del palcoscenico italiano, facendolo sentire più piccolo mentre lo imbratta di sangue. Il sistema teatro sembra adeguarsi al tornado che devasta e ribalta gli ordini sociali ed economici, i modelli comportamentali di massa, l'articolazione e la gerarchia dei partiti, l'organizzazione e la composizione degli Stati. La medesima furia distruttiva e la stessa temperatura palingenetica si abbattono sulla ribalta nostrana, avviando quel processo irreversibile di emarginazione che la renderà a poco a poco superflua rispetto alle altre forme dello spettacolo in ascesa, e modificando radicalmente rapporto con la sala, tipologie di scrittura, distribuzione dei ruoli entro il copione, identità di pubblico, poetica e pratica attoriale, struttura aziendale e impresariale della compagnia.

Passata la connessione tra Guerra e Avanguardie, alcuni di questi mutamenti verranno riassorbiti dal ritorno all'ordine imposto dal fascismo, mentre altri verranno trattenuti al di sotto della routine, quasi carsica fluvialità, in attesa di riaffiorare in un'occasione altrettanto epocale nei riflessi culturali, il Sessantotto. Ebbene, proprio nei mesi caldi del conflitto mondiale, o meglio subito prima, nelle fiamme che avvolgono metaforicamente piazza e parlamento a favore dell'interventismo, si affaccia all'orizzonte innanzitutto una modalità di scrittura e di tecnica scenica adeguata a suo modo a un simile terremoto, un teatro organico alla guerra, omologo in termini enfatici e acritici all'interventismo, sintonizzato sull'ideologia della mobilitazione prima, e sul rilancio e sulla conservazione del clima energetico e agiografico nei riguardi dello scontro, dopo. La durata breve della recita – se ancora si può chiamarla così – all'insegna della velocità, l'esaltazione della fisico-follia, la confusione ilaro-tragica tra platea e *tréteau*, la sinestesia tra le arti, il gusto della provocazione e dell'improvvisazione, il "paroliberismo" sfrenato a vantaggio del grido e del rumore, il dispiego di tecniche e di un macchinismo pur necessariamente artigianale, fanno delle sintesi futuriste la perfetta metafora del fronte.

Si tenga conto che l'impatto sulle scene di questi materiali avviene per lo più tra il 4 febbraio del 1915, quando a Bologna la Compagnia Berti porta in scena alcune sintesi, tra cui *Passatismo*, *Il teatrino dell'amore*, *Le basi*, *Vengono*, all'8 marzo del 1916, allorché a Firenze la Compagnia Ninchi presenta un'altra

serie di sintesi, tra cui *L'arresto*[1], dunque in una fase ideale per la promozione del «radiosomaggismo»[2] nazionale. Analogamente, la ribalta futurista funziona quale pirotecnico arditismo, pronto all'assalto sistematico contro ogni passatismo pacifista. Nella scansione di *plot* sincopati si afferma la polarità tra "buon giovane" e "cattivo vecchio", riesumata dalla memoria lunga delle maschere carnevalesche, con la messa a morte simbolica del potere vigente nelle sue varie incarnazioni, dal padre al professore, dal pedante topo di biblioteca al critico erudito.

Agevole risulta, al di là dell'assunto stirneriano di partenza – «Non sono l'eguale di nessuno. Tipo unico. Modello inimitabile. Non copiatemi voi […]. Originalità! Fantasia!»[3] –, smontare l'*identikit* del personaggio futurista sezionando nel nuovo protagonista connotati fisici e morali, di cui il clima bellico concomitante stimola e accelera la fusione. Si tratta, *in primis*, di uno studente, o meglio di una classe di allievi insofferenti verso la disciplina imposta dall'alto della cattedra, e tesi alla ricerca di *beaux gestes* goliardici. Costoro si divertono soprattutto a irrompere nelle tranquille dimore di attempati studiosi, con piglio pre-squadristico, a rovesciarne scaffali e tavoli ingombri di carte e libri poderosi e polverosi, quasi soldati invasori che penetrino nella pace protetta del museo dove si accumula la tradizione, magari costringendo l'anziano intellettuale a ingoiare bucce di banana come nel marinettiano *Quartetto tattile*.

In effetti, il giovane futurista pare coltivare un autentico complesso del muscolo, un'imbarazzante adorazione per la pura forza dei bicipiti che si gonfiano nello sforzo, quasi a rimuovere le proprie insicurezze, anche sessuali. Suo completamento "professionale" sarà pertanto la figura del lottatore, colui che si introduce nello spazio oppositivo per eccellenza, il salotto, luogo privilegiato dal *décor* della scena all'italiana, e lo trasforma brutalmente in *ring*. Così fanno i due robustissimi pugili in *Antineutralità*, inchiodando alle pareti gli effeminati *dandy*, interrompendone i languorosi cicalecci e sputando loro prima di ritirarsi. Del resto, di questo corpo atletico si passano a volte in rassegna con feticistica attenzione gli organi decisivi per la vittoria del soldato-sportivo, quali le mani che «si stringono […] con forza […] che tentano di afferrarsi, come all'inizio di una lotta» o la gamba che sferra un calcio[4].

Ovviamente un'immaginazione del genere, dai manifesti dal timbro militare e dalle sintesi, rimbalza in concreto nella cultura della trincea e viceversa. L'attività precipua, come puntualizzerà l'atto costitutivo dell'Associazione degli Arditi nel 1919, consiste nel ricorso a tutte le forme aggressive, pur di evitare la temutissima inerzia: dalla scherma al pugnale, dal pugilato stesso

---

[1] Cf. Antonucci 1975, 77-79 e 302.

[2] D'Orsi 2005, 118.

[3] *Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso! Inegualismo e aristocrazia*, in Marinetti 1983, 551.

[4] *Le mani* e *Le basi*, in Marinetti 1960, 415-416 e 303.

all'aviazione, mescolando le notizie del fronte alle prime avvisaglie dello squadrismo nero, ma nel ricordo appunto delle funamboliche *soirées* futuriste. Dietro un simile concentrato di energie virili e di inquietudini puerili pulsa la tensione verso l'altezza[5], mentre allo stesso tempo si evidenzia la fobia per il corpo erotico femminile. Tale trasparente misoginia sembra scendere dalle pagine di Otto Weininger, in cui la creatura muliebre si pone quale ostacolo irriducibile all'affermazione dell'uomo. E i manifesti invitano di frequente a fuggire gli intrichi sensuali, evitando in particolare la *femme fatale*, pericolosa per la sua natura medusea.

È il vecchio, tuttavia, il vero idolo polemico, il nemico che assicura identità all'eroe futurista, mobilitandone la drammaturgia e garantendole unità e identità in una strategia militare. Il «podagroso in pantofole bibliofile che sonnecchia»[6], è solo uno dei tanti fotogrammi scattati grazie all'interventismo dell'ardito, una delle infinite varianti somatiche d'un corpo che ha rinunciato alla tensione vitale, allo slancio, immagine necrofila che si offre allo sguardo dello spettatore voyeurista, quasi la lentissima agonia «di un cavallo caduto sul selciato»[7]. Da notare ancora che questo *senex* vegeta sovente accanto alla sua compagna, in una dualità crepuscolare tramata da affaticate coazioni a ripetere e da battute circolari, come in *Passatismo* di Bruno Corra ed Emilio Settimelli. Sono le tipologie dell'interiorità la vera controparte: i delicati, i sensibili, gli indecisi, e con loro tutto il mansionario borghese delle professioni liberali, che in quei tratti caratteriali esprimono un deciso spiazzamento rispetto all'accensione ideologica.

Dal serbatoio leggero del *vaudeville* viene intanto recuperata la nutrita serie dei *cocus*, vedi il marito che s'aggira reggendo a fatica pesanti libri, mentre la moglie se la spassa col primo venuto ne *Il teatrino dell'amore*. E sono poi i cultori della parola, i difensori della lingua letteraria e scientifica, così come di quella sofistica, ossia gli scienziati e gli avvocati, le determinazioni del *senex* destinate a subire la più bruciante detronizzazione. Ma forse la meta più ambita per le spedizioni punitive dell'ardito è il critico teatrale, abituato a colpire con le sue recensioni terroristiche le nuove espressioni del teatro. Costui è ora costretto a un umiliante processo che lo obbliga a salire sul palcoscenico, dove si sta allestendo una trincea rudimentale. Privato di ogni pedante autorevolezza, si sporge così, sagoma tremolante e avvilita, per ricevere i colpi sparatigli a caso dai soldati-attori seduti in platea, col fucile in mezzo alle gambe, vicini a eccitate spettatrici, allegoria di un *eros* da caserma sublimato in detonazione omicida[8].

---

[5] Sull'organizzazione dello spazio nelle sintesi futuriste, si veda Artioli 1975, 47-58.

[6] *Il teatro di varietà*, in Marinetti 1983, 91.

[7] *Il teatro futurista sintetico*, in Marinetti 1983, 115.

[8] Cf. *L'arresto*, in Marinetti 1960, 367-373.

Tra le tante maschere del *senex*, è però il pacifista quello che le compendia esaurientemente, la concretizzazione insieme più disprezzata e più temuta, perché se ne intuisce la latente capacità a sopravvivere, a riemergere dopo, ripristinando il vecchio mondo. La Grande Guerra, «sola igiene del mondo» come nel manifesto marinettiano del 1915, dall'esplicita vocazione malthusiana, uccide unicamente chi va al fronte, a differenza delle successive. Di questa «igiene» ne faranno le spese, tra gli altri, gli stessi futuristi Boccioni e Sant'Elia, morti entrambi nel '16. Sarà pertanto la scena a eliminare simbolicamente la mano d'opera improduttiva, nel senso dell'arruolamento alla leva, e a liquidare il nemico interno. Tanto più che nelle sintesi il neutralista parla spesso con un marcato accento tedesco, per la lunga frequentazione della cultura idealista. Così, ad esempio, l'austriaco ne *I Ghiri*, ormai solo cadavere sventrato, confuso in precedenza nel suo strisciare a carponi col rumore degli insetti, su cui inciampa il personaggio Martinetti, «ha la faccia da professore di filosofia»[9].

Nella sintesi *L'arresto* si passano in rassegna, come in un girone dantesco, le infinite facce del mostro anti-interventista, ossia le viltà opportuniste, gli inquinamenti umanitari, liberaloidi, tolstoiani dei falsi borghesi contaminati coi falsi socialisti. Tra costoro, ritroviamo puntualmente il critico che, «dopo aver gridato per l'intervento, sostiene che il genio deve starsene comodamente a casa, lasciando che gli imbecilli vadano a morire»[10]. Con ulteriore acrimonia, l'umanista apolide, il tollerante idealista che s'è allestito nella sua mente e nel suo cuore uno spazio senza confini per accogliere i maestri del sapere e dell'arte universale, viene appiattito sulla figura sessualmente ambigua dell'esteta. In tal modo questo cultore del bello, come avviene in *Antineutralità*, se esibisce un'affettata erre moscia e una voce stridula, se ancora colleziona polvere d'unghie e sigarette egiziane, ricorda il meteco uscito dalle invettive maurrasiane dell'«Action Francaise», lo *snob* mondano e fatuo di estrazione dannunziana, strana aporia rispetto a un sostenitore tanto muscolare dell'arditismo interventista quale il Vate. Ma altre volte il vecchio può mimetizzarsi da falso eroe, tentando sia pur goffamente di trasferirsi nello schieramento vincente dei giovani. Così si comporta, ad esempio, il patetico oratore, nella marinettiana *Fine d'un giovane*, incapace di cantare e urlare davanti alla folla scatenata, che ne interrompe il fallimentare comizio e lo fa morire soffocato dal troppo gridare.

Nella trappola delle sintesi, al pari dell'interventismo bellico, di continuo sorgono croci man mano che uno dopo l'altro cadono gli avversari, nell'adeguamento, anche linguistico, alla guerra, vissuta sul piano meramente estetico-ludico, non in termini di tragedie private e di massa. Ora, se l'ardito è il modello riunificato del giovane eroe futurista, se la guerra d'altra parte è

[9] *I Ghiri*, in Marinetti 1960, 396.

[10] *L'arresto*, in Marinetti 1960, 370.

«futurismo intensificato»[11], può reciprocamente la scena rappresentare teatralmente la guerra? In una parola, si può portare scenograficamente in palcoscenico il conflitto? Si può farne spettacolo? Sulla pagina futurista, allertata di continuo da accensioni fono-sintattiche, la catena verbale delle analogie allitteranti e delle anafore ritmiche, la serie vertiginosa degli asindeti, l'eliminazione delle flessioni, l'iperbole dello stile nominale, l'espulsione di avverbi-aggettivi, producono un'estasi pantoclastica rispetto all'ordine del discorso, una festa energetica, un *caos* eracliteo in cui precipita, frantumandosi, la grammatica dell'Io. Gli strumenti del palcoscenico non possono invece competere con la duttilità della stampa. Quale scena potrebbe raggiungere gli avamposti vertiginosi guadagnati con pochi balzi dalla marinettiana *Battaglia Peso + Odore*, *bazar* pubblicitario di rapinosi ossimori, tra fiori ed escrementi, oasi e macelli sanguinolenti? Sullo spazio materiale risulterebbe risibile ogni velleità mimetico-naturalistica. Si dovrà pertanto ripiegare su sineddoche allusive, una roccia innevata e una rudimentale tenda, sacche e pietre, un lettuccio da campo e pochi oggetti personali, arredo scompaginato che balugina in un chiaroscuro spettrale. Più che altro, una partitura-spartito per dare un'idea approssimativa, con qualche supporto illuminotecnico, in un sistema obliquo di percorsi, tra simultaneità, compenetrazione e parallelismi incrociati. Così, il nesso fronte-bordello, confondendo appunto dizionari sublimi e prosaici, sposta le medesime battute da un polo all'altro: «Su, ragazzi, da bravi»[12], parole che trasmigrano dalla tenutaria all'ufficiale, in un montaggio alternato tra l'atto copulatorio e il momento dell'assalto.

Più ambiziosa si mostra la soluzione prospettata in *Vasi comunicanti*, dove si tenta di riprodurre il movimento parossistico, articolando lo spazio in tre settori, il funerale a sinistra, la strada con l'osteria al centro, la trincea a destra, con il gruppo dei soldati che si sposta, risucchiando tutto al proprio passaggio, verso sinistra, abbattendo i recinti, per il trionfo finale della morte. Per comunicare la minaccia del nemico e l'ardore del combattente, la scena futurista evolve però in due direzioni diverse. La prima sarà l'occhio abbacinato dello spettatore, allontanato oniricamente per una percezione cifrata del mondo in guerra, o del mondo in quanto guerra. La seconda invece sarà l'avvicinamento corporale del pubblico, nell'azione fisica non più limitata nel circuito tradizionale. Nel primo caso, è il cinema l'inevitabile esito tecnico del *medium* inceppato drammaturgicamente, nel secondo è la piazza politica, tumultuosa e incontrollata, lo sbocco organico, in attesa della riconversione e regolamentazione fascista.

L'autentica direzione percorribile è però tutta al di fuori del quadro teatrale, in cerca di luoghi oltre la finzione. Le «reti di sensazioni tra palcoscenico e

[11] *Il teatro futurista sintetico*, in Marinetti 1983, 114.
[12] *Paralleli*, in Marinetti 1960, 390.

pubblico», così come la «corrente di confidenza senza rispetto»[13] che fuoriesce tra le due forze in campo, annunciano un'attivazione irreversibile del pubblico, altrimenti destinato allo stesso disprezzo nichilistico che attende i simulacri del *senex*. Ma una volta svegliato, catapultato in strada, il corpo dello spettatore viene a contatto con altre formazioni sociali, la piazza agitata che riproduce come immersione interclassista l'orizzonte del Fronte. Sono questi gli anni tra il suffragio universale e la mobilitazione collettiva per l'interventismo contro l'Austria-Germania. Il rischio, però, è quello di non riuscire a controllare le forze cui s'è concesso il voto, o cui s'è messa in mano una baionetta. Perché sullo sfondo preme l'autentica scena primaria, ovvero l'immagine della folla sovversiva, dell'orda invasata nel delirio rivoluzionario, spettro rinforzato dai fantasmi della Comune e dell'Ottobre sovietico, nella memoria recente dei Fasci Siciliani e dei moti del '98 a Milano, e più avanti rafforzato dall'occupazione delle fabbriche e del biennio rosso.

Ovviamente, il teatro vecchio non può ospitare la rivoluzione, e quello nuovo non può che tentare di tradurla in azione, cavalcandola per disciplinarla. Lo stesso Marinetti sulla pagina de *Gli indomabili*, alla data significativa del 1922, dietro l'allegoria dei Fluviali immagina la manifestazione frenetica d'una piazza che sibila come «migliaia di venti invernali in migliaia di serrature diverse», e in cui «i dispersi, i reietti e gli incoscienti di una volta si sono costituiti in fiume solidale»[14]. D'altra parte, la partecipazione alla guerra agisce allo stesso modo della sedizione di piazza, di cui costituisce un'ambigua, non controllabile compensazione-devianza. Indispensabile sarà allora, alla fine del conflitto, far marciare la Piazza, cui si strappa del tutto la coscienza di classe, attraverso liturgie del consenso, garantendo il controllo disciplinato della Massa.

In tal senso, le stesse sintesi futuriste presentano nel loro evolversi e nel loro progressivo spegnimento le necessarie rettifiche ideologiche, funzionali a tale processo assimilativo. Se il futurismo affianca sul piano estetico e promozionale l'evento bellico, contribuendo da par suo a un manicheismo esasperato che intende il conflitto quale scontro di civiltà, non mancano ai margini drammaturgie funzionali a un simile empito. Del resto, l'esaltazione della nostra identità, l'angelizzazione delle figure muliebri, spose, madri e fidanzate, l'eroicizzazione del combattente e la caricatura satanica dell'altro, entità da odiare senza mezzi termini, sono categorie emerse dal martellamento interventista, specie tramite la stampa di guerra[15]. Non si dimentichi, però, anche la grande paura scatenata nei mesi di Caporetto e della spaventosa ritirata nell'autunno del '17, con 300 mila prigionieri, 600 mila sbandati, i tanti proces-

[13] *Il teatro futurista sintetico*, in Marinetti 1983, 121.

[14] *Gli indomabili*, in Marinetti 1983, 992-993.

[15] Cf. Isnenghi 1977, 107-175.

si conclusi con fucilazione sui disertori e le masse di profughi rovesciati nelle regioni non toccate dal conflitto[16].

La scena però può affiancarsi altresì dall'esterno alla gazzarra futurista, con un diverso vocabolario, tinto di lutto e di spaesamento disforico. Si pensi alla già incontrata figura del pacifista-neutralista, la cui demonizzazione comporta il rifiuto della cultura illuminista, coi suoi valori di tolleranza e di apertura cosmopolita, in un rigurgito romantico di biliosa autarchia. Se ne colga un esempio nel versante narrativo del massimo drammaturgo nostrano. Grande è l'imbarazzo in cui annaspa il Berecche pirandelliano, il «buon tedescone spatriato»[17], che vorrebbe continuare a ragionare, mentre sotto le sue finestre impazzano «quelle maledette dimostrazioni»[18]. Costui, che per origini e gusto dovrebbe schierarsi almeno sulla carta col mondo teutonico, non può nemmeno seguire il figliolo smanioso di unirsi ai volontari per la Francia, per via anche di «quella carnaccia che gli si è appesantita addosso»[19], ben sapendo comunque che la sua eventuale adesione non potrebbe placare le improvvise ostilità, anche famigliari, scoppiategli contro. La novella pirandelliana, edita in due parti tra il '14 e il '15, mette in luce il personaggio dello straniero assimilato al paese ospitante, e stritolato dalle contraddizioni scatenate in lui dal conflitto.

Complementare alla crisi vissuta dal pacifista, osteggiato in casa, appare il disadattato da reducismo, il sopravvissuto che, gli occhi persi dietro incubi e strane nostalgie, ritorna dal fronte, dalla terra dove si muore, in compagnia dei propri ardori-incubi. Ecco allora Marco Asciani che, nel *Titano* di Dario Niccodemi del 1916, così aggredisce i parenti: «Si muore lassù, colla volontà di redimere, come se lo spirito di Gesù fosse in ogni uomo: e tu rubi! Si piange, si spera, ci si contorce in una convulsione sublime: e tu rubi!»[20]. Nella vecchia scena, rimasta immutata nonostante fronte e trincea, il reduce non riconosce più il mondo di sotto, sentendosi ormai fuori posto, mentre inutili appaiono i gravi sacrifici affrontati a chi come lui «non ha più i suoi figli, non ha più la sua compagna, non ha più casa, non ha più salute, non ha più niente. Torna nella vita dissanguato e solo»[21]. Del resto, la letteratura ne parla con illustri esempi. Si pensi al personaggio di Hans Carl, ovvero *L'uomo difficile* di Hofmansthall, datato 1921 ma iniziato nel 1909, colui che fa coincidere l'esperienza traumatica al fronte colla causa crescente di estraneità rispetto alla vita sociale e all'amore, perché in quell'orizzonte tutto appare precario, incongruo e assurdo. Gli risponde idealmente anni dopo, nel romanzo edito nel 1944, *Il filo del rasoio* di Somerset Maugham, grazie al giovane americano Larry, pilota

[16] Cf. Ceschin 2006.

[17] *Berecche e la guerra*, in Pirandello 1944, 709.

[18] *Berecche e la guerra*, in Pirandello 1944, 725.

[19] *Berecche e la guerra*, in Pirandello 1944, 716.

[20] Niccodemi 1919, 120.

[21] Niccodemi 1919, 33.

d'aereo in Europa negli anni del conflitto 15-18 e incapace poi di integrarsi, attirato da filosofie orientali che gli insegnano a snobbare l'esistenza e la carriera, anche per il morbido richiamo dell'amico deceduto al suo posto.

Conviene considerare da vicino questo reduce, perché il conflitto, metafora del mondo quale cataclisma, al di là dell'esperienza quotidiana, incide profondamente sul personaggio, modificandolo radicalmente. Ne cogliamo il suo tragico rovescio nelle soluzioni più melodrammatiche, con le donne di casa, madri e mogli. Ecco, ad esempio, colei che ha perso tutto, anche l'onore, ed è il motivo dello stupro allora a venire in primo piano. Così ne *L'invasore* di Annie Vivanti, dramma concepito a ridosso dell'invasione del Belgio, accolto con entusiasmo dal pubblico milanese specie nel terzo atto, al canto liberatorio della Marsigliese[22], assistiamo alla umiliazione di due donne, Chérie e Luisa, cognate tra di loro, violentate da soldati tedeschi ubriachi, mentre i loro uomini sono impegnati al fronte. In più, la piccola Mirella, figlia e nipote delle due, viene costretta ad assistere alla scena, legata alla ringhiera del letto, sino a farla cadere in un'afasia ebetoide per il trauma subito. Nell'atto successivo, Luisa si mostra decisa ad abortire per non far nascere un mostro, «figlio d'un nemico». Per lei, «ciò che fu concepito nell'odio e nell'orrore non deve, non deve vedere la luce […] e con queste mani-se nasce-lo strangolerò […] cancro-un cancro vivente che è in me!». Attorno al tragico evento, scienza medica di timbro lombrosiano e religione umanitaria si contrappongono, a favore o in opposizione alla soppressione del feto. Ma la cognata, al contrario, decisa a suicidarsi con la creatura pur messa al mondo, anche per lo sprezzo dei concittadini, nel finale accetta di vivere per un miracolo che avviene in palcoscenico. Infatti, sotto la luce lunare, mentre sta per lasciare la casa col figlio in braccio diretta al fiume, viene trasformata – indossa una bianca veste e un lungo velo azzurro – in un'incarnazione della Madonna agli occhi della nipotina folle, che riacquista senno e parola a quella visione, mormorando «ti saluto, o Maria, piena di grazia»[23]. Ma ecco, ancora, tracce di questo *cauchemar*, anni dopo e quasi *flash back*, se Pirandello, già intrigato dal tema dello stupro in chiave filosofica ne *L'innesto* in scena il 29 gennaio 1919, lo ripropone in *Come tu mi vuoi* del 18 febbraio 1930. Qui l'Ignota dalla perduta anagrafe è stata forse la giovane sposa, violentata dall'esercito austriaco in una villa veneta durante la ritirata furente dell'armata sconfitta, poi divenuta *cocotte* ballerina in un *tabarin* berlinese, là dove il marito miracolosamente la ritrova, e dove alla fine lei deciderà di tornare, disgustata da beghe ereditarie tra i nuovi parenti. Perché forse la protagonista è solo una simulatrice, mentre la vera reduce potrebbe essere una povera demente, trasportata in scena nell'agnizione che

[22] Il dramma debutta in effetti con grande successo all'Olimpia di Milano il 16 giugno 1915, con Maria Melato e Vera Vergani nei panni delle due donne. Di padre italiano mazziniano, di madre ebrea tedesca, l'autrice era nata ed era stata educata a Londra verso un cosmopolitismo messo a mal partito dalla guerra (cf. Lepschy-Lepschy 2004, 230-245).

[23] Vivanti 1919, 175, 121, 123-124, 187.

chiude il dramma, il corpo gonfio d'anni e di smemoratezza, contagiata dai morti e dalla violenza tedesca.

Ora, la crisi della lingua, meglio evidenziata dalle crepitanti sintesi futuriste, si traduce per qualche tempo in esplosione dei significanti, non più in grado di tenere e di reggere sotto l'urto dei contenuti del discorso. Allo stesso tempo assistiamo nel palco al frequente impoverimento del lessico, con la relativa omologazione di medesime frasi in bocca a interlocutori differenziati. Cade insomma il principio di individuazione allocutorio, la proprietà privata del dizionario. Anche in Pirandello, per molti versi regolatore e mediatore delle avanguardie, incanalate e riassorbite entro i circuiti della tradizione, compaiono singolari affinità con tali aspetti. Si possono agevolmente collegare i corpi amputati delle sintesi marinettiane alla novellistica dello scrittore agrigentino[24], come nel caso de *La mano del malato povero* del '17. E si potrebbe aggiungere la più tarda *I piedi sull'erba* del '34, dove gli spunti formalistici de *Le basi* si articolano e si allungano in storie patetiche di malati isolati e di vecchi pensionati. Ma futurismo si ha in Pirandello quando si abbassano i registri del repertorio alto, come nell'inopinato *slang* romanesco, che sporca immediatamente il *sermo elatus* della scena, in apertura dell'*Enrico IV* del 1922, quasi un omaggio a Petrolini, variante popolaresca delle avanguardie. In un contesto dannunziano e benelliano, due valletti medievali infatti si scambiano battute da moderna tabernaria: «Per favore, ci avrebbe un fiammifero/ Ohi! A pipa no, qua dentro!»[25], con citazioni da *Dissonanza* di Bruno Corra ed Emilio Settimelli. Futurismo si ha altrettanto ogni volta che il suono smentisce il referente, negando qualsiasi coerenza semantica all'enunciato. Ne *L'uomo dal fiore in bocca*, il cancro e il lutto che incombe sono in effetti sublimati nella parola "epitelioma", che a pronunciarsi suona dolce come una caramella. E ancora collegato a un simile orizzonte si può inserire l'antipedantismo espresso nella lotta contro i professori, come nelle varianti da *college story*, fra *Pensaci, Giacomino!* e *L'uomo, la bestia e la virtù*, in cui spunta l'animismo degli oggetti, con le sedie animate e persino femminilizzate, presenti pure nel citato *L'uomo dal fiore in bocca*.

Per tornare a *Enrico IV*, la battuta romanesca nel *milieu* antico funziona come una sorta di capriccio di memoria dadaista. Ma allorché il medesimo protagonista detta la cronaca dei fatti antichi a Giovanni, il monacello incaricato di scrivere sotto la sua dettatura, la lingua drammaturgica si differenzia ancora, con ulteriori sterzate verso le agiografie medievali, grazie all'impennata a favore di un *sermo* ironicamente *elatus* rispetto al *rusticus*, e del medio alto della lingua di *Enrico IV*, con lessemi di forte impronta toscaneggiante. Questo per ribadire quanto l'intelaiatura lessicale del dizionario pirandelliano ospiti al suo interno pluralità di registri. Del resto, il giovane Pi-

[24] Cf. Verdone 1983, 65-72.

[25] *Enrico IV*, in Pirandello 1983, 782.

randello, critico militante sotto il *nom de plume* di Ariel, nei riguardi del romanzo dannunziano *Le vergini delle rocce* del 1895, sosteneva gelidamente che i *characters* parlavano tutti come il loro autore. E nel saggio di 4 anni dopo, *L'azione parlata*, ipotizzava persino un'opera in cui il personaggio inventasse da sé il proprio lessico. Divenuto ufficialmente drammaturgo, lo scrittore cerca di portare sul palco la spaccatura tra testa e visceri, tra creature ossessionate da passionalità e appetiti vari, e quelle viceversa pensanti, i cosiddetti *raisonneurs* al centro del salotto filosofico nell'immediato dopoguerra, costruiti sull'algida figura di Ruggero Ruggeri. E costui aveva incantato l'autore siciliano, nei panni del trasognato Aligi della *Figlia di Jorio*, al debutto trionfale nel 1904.

Da questa spaccatura tra i due sistemi, uno logico raziocinante e uno pulsionale-notturno, deriva l'impotenza della parola a comunicare tra l'io e l'altro, per la tragica autoreferenza e la non corrispondenza tra significanti eguali e significati diversissimi per ogni allocutore. Autentico caposaldo della poetica pirandelliana, ecco pertanto la sbandierata sfiducia nel potere comunicativo della parola:

> Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo di intenderci; non ci intendiamo mai[26]!

L'altro da sé rimane così un enigma invalicabile e indecifrabile, in un gioco reciproco di sfasature e di fraintendimenti, come ci ricorda con sconsolata rassegnazione *Enrico IV*: «Se siete accanto a un altro, e gli guardate gli occhi – potete figurarvi come un mendico davanti a una porta in cui non potrà mai entrare: chi entra non sarete mai voi, col vostro mondo dentro, come lo vedete e lo toccate; ma un ignoto a voi, come quell'altro nel suo mondo impenetrabile vi vede e vi tocca»[27].

Si aggiunge in più la forza devastante di *Chronos*, che altera e deforma non solo i corpi e la loro beltà, ma anche ogni illusione identitaria, ogni permanenza di valori e certezze, come viene scandito con furia didattica nei *Sei personaggi in cerca d'autore*:

> Soltanto per sapere, signore, se veramente com'è adesso, si vede...come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno a lei, come allora le parevano – ed erano, erano realmente per lei! – Ebbene, signore: ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le «sembrano» più come per lei «erano» un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terre-

[26] *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Pirandello 1993, 692.
[27] *Enrico IV*, in Pirandello 1993, 848.

> no sotto i piedi, argomentando che ugualmente «questo» come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani[28]?

È questa la battuta che il Padre rivolge al capocomico per minare certezze gnoseologiche e presunzioni ontologiche di chi, in quanto vivo, si ritiene superiore alla larva fantasmatica che ha di fronte. Ogni postulato è inevitabilmente collocato nel flusso esistenziale. Basta confrontarlo con affermazioni e fedi precedenti, professate dalla stessa persona, e scomparse del tutto dalla memoria, per presumere che tra un po' anche questa teoria muterà a sua volta. Insomma, la vertigine, il labirinto, il nulla, dietro la moltiplicazione infinita delle opinioni prodotte dal Soggetto. Il principio di contraddizione svuota di conseguenza ideologie e comportamenti correlati. Un relativismo del genere viene affrontato da Pirandello in chiave umoristica, ossia in termini gioiosi e ludici, e insieme tragici, secondo la consueta, voluta incertezza di giudizio cara allo scrittore. Ulteriori spiazzamenti derivano dal gioco incrociato degli sguardi e delle prospettive, con rimandi espliciti alla biblioteca scapigliata. Ne fa fede l'epitaffio stilato per il mantovano Alberto Cantoni, *Un critico fantastico,* pubblicato su «La nuova Antologia» il 16 marzo del 1905. Cantoni aveva pubblicato nel 1993 un testo un po' sterniano e un po' dossiano, *L'altalena delle antipatie*, centrato sulla divergenza umorale del Soggetto. Evidenti le anticipazioni dell'episodio di Mattia Pascal allo specchio, infarinato dalle violenze della tremenda suocera Pescatore, mentre l'occhio strabico guarda altrove, lacrimoso per il troppo ridere, a ridimensionare disperazioni e fallimenti.

Ma il *caos* nella lingua si sprigiona inoltre dalla simultaneità post-futurista tra interlocutori e dall'incastro, entro una medesima persona, di componenti diverse, per la moltiplicazione infinita e annichilente all'interno dello stesso Soggetto. Tanto più che il tutto rimbalza nel gioco teatrale, dove l'attore e il personaggio convivono in una disturbata relazione. Sempre nell'*Enrico IV* troviamo un accenno fugace ma emblematico ai vestiti «soprammessi»[29], e cioè quelli utilizzati sia per la recita medievale sia per il cambio generazionale tra madre e figlia, dal momento che Matilde scopre l'abito suo di un tempo, ora non più adatto per la taglia diversa, perfettamente indossato dalla figlia. Lo smottamento tra contenitore e contenuto si esalta nei meccanismi metateatrali di *Questa sera si recita a soggetto* del 1930, specie nella presentazione-prologo della compagnia, così come negli incompiuti e testamentari *Giganti della montagna*, in particolare nell'Arsenale delle apparizioni, là dove gli attori trascinano come derelitti i loro ruoli, mescolandoli a porzioni di sogni fatti in diretta.

Infine, una vertigine disgregante di qualsiasi ordine linguistico si libera grazie alla detronizzazione del padre, che subisce in Pirandello una margina-

---

[28] *Sei personaggi in cerca d'autore*, in Pirandello 1993, 741-742.

[29] *Enrico IV*, in Pirandello 1993, 823.

lizzazione crescente, a partire dalla tragica parodia di ogni rango nobilitante, allorché lo stesso Padre nei *Sei personaggi in cerca d'autore* viene colto in tutta la sua avvilente fisicità nel bordello di Madama Pace. A sua volta, ci pensa Vitangelo Moscarda, nel soliloquio di *Uno, nessuno e centomila* edito nel 1926, ma iniziato già nel 1909, a spogliare la figura del padre di qualsivoglia legittimità a ergersi quale modello etico. Rispetto al genitore, infatti, Vitangelo rivendica una diversa camminata, forse un ritorno al fanciullino pascoliano per distratte digressioni e pigro disimpegno: «Non già, badiamo, ch'io opponessi volontà a prendere la via per cui mio padre m'incamminava. Tutte le prendevo. Ma camminarci, non ci camminavo. Mi fermavo ad ogni passo»[30]. Tanto più che il protagonista si spinge a un'invettiva contro l'atto stesso che l'ha concepito, contro il gesto erotico che l'ha introdotto nell'infelicità dell'esistenza, nel vincolo delle identità e delle differenze, insomma nella trappola della vita e della morte: «Il nascere ora, e non prima e non poi; il nome e il corpo che ci è dato; la catena delle cause; il seme gettato da quell'uomo: mio padre senza volerlo; il mio venire al mondo, da quel seme; involontario frutto di quell'uomo; legato a quel ramo; espresso da quelle radici»[31].

BIBLIOGRAFIA

Antonucci 1975: G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Abete, Roma.

Artioli 1975: U. Artioli, *La scena e la dynamis*, Patron, Bologna.

Ceschin 2006: D. Ceschin, *Gli esuli di Caporetto. I profughi in Italia durante la Grande Guerra*, Laterza, Roma-Bari.

D'Orsi 2005: A. D'Orsi, *I chierici alla guerra. La seduzione bellica sugli intellettuali da Adua a Baghdad*, Bollati Boringhieri, Torino.

Isnenghi 1977: M. Isnenghi, *Giornali di trincea (1915.1918)*, Einaudi, Torino.

Lepschy-Lepschy 2004: A.L. Lepschy, G. Lepschy, *Towards a study of Annie Vivanti's Play L'invasore*, «The Society for Italian Studies», 6, pp. 230-245.

Marinetti 1960: *Teatro di F. T. Marinetti*, a cura di G. Calendoli, vol. II, Vito Bianco, Roma.

Marinetti 1983: F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano.

Niccodemi 1919: D. Niccodemi, *Il Titano*, Treves, Milano.

Pirandello 1944: L. Pirandello, *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano.

Pirandello 1975: L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, vol. II, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano.

Pirandello 1993: *Maschere nude*, vol. II, a cura di A. D'Amico, Mondadori, Milano.

Verdone 1983: M. Verdone, *Pirandello e il teatro sintetico*, in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di S. Milioto, Centro nazionale di studi pirandelliani, Agrigento, pp. 65-72.

Vivanti 1919: A. Vivanti, *L'invasore*, Quintieri, Milano.

[30] *Uno, nessuno e centomila*, in Pirandello 1975, 741.

[31] *Uno, nessuno e centomila*, in Pirandello 1975, 791.

SUMMARY – This essay analyzes the crisis of the theatrical language at the time of the historical avant-garde. Unleashed by the many dead of World War I, it is shattered the discourse of the order as the order of discourse both in terms of theatrical machine (dealing with the acting and producing of the shows) and of the scripts. In particular, the connection between the Futurist synthesis and Pirandello's mediation acts sabotaging previous systems and earlier traditions is explored.

Università degli studi di Venezia "Ca' Foscari"
puppa@unive.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 191-201
ISBN 9788894269710

Elena Giovannini

CRISI NELLA LINGUA E CRISI DELLA LINGUA. LA GERMANIA POSTBELLICA IN *E NON DISSE NEMMENO UNA PAROLA* DI HEINRICH BÖLL

I coniugi Käte e Fred Bogner vivono separati, poiché il marito non sopporta la condizione abitativa estremamente angusta in cui essi sono costretti nel secondo dopoguerra. Käte, indurita dalla vita e preoccupata da una nuova gravidanza, alleva i figli e lotta contro la miseria; Fred, un reduce senza una dimora fissa, disilluso, apatico ma con eccessi d'ira, lavora come centralinista presso la Curia, si dedica al gioco d'azzardo, beve ed è alla costante ricerca di denaro per il sostentamento della famiglia e per pagare le stanze d'hotel in cui saltuariamente trascorre la notte con la moglie. Gli accadimenti di cui i Bogner sono protagonisti si condensano nell'arco temporale di un fine settimana, che culmina nell'incontro serale dei coniugi in un albergo; la narrazione si svolge in un contesto urbano lacerato dal recente conflitto mondiale e associato dalla critica alla città di Colonia, luogo natale dell'autore e frequente ambientazione delle sue opere letterarie[1].

Attraverso le difficoltà e le inquietudini di Käte e Fred, *E non disse nemmeno una parola* (*Und sagte kein einziges Wort*, 1953) riflette la crisi postbellica della Germania e si inquadra in quella che viene definita 'letteratura delle macerie' (*Trümmerliteratur*), poiché le figure che popolano il testo «leb[…]en in Trümmern, sie k[om]men aus dem Kriege, Männer und Frauen in gleichem Maße verletzt, auch Kinder»[2]. In linea con questo orientamento letterario, che annovera Heinrich Böll fra i suoi massimi esponenti, le cicatrici esteriori e interiori lasciate dal conflitto mondiale si manifestano, nel romanzo, in scorci urbani e in scampoli di vita quotidiana lontani dagli scenari e dai protagonisti della Storia. Inoltre, le strategie narrative (il monologo interiore e l'oscillazione della prospettiva tra marito e moglie) e il prevalere della parola

[1] Nei testi in prosa di Böll la città renana non è apertamente menzionata, pertanto la sua individuazione è affidata ad alcuni elementi simbolici o architettonici. Colonia è in genere raffigurata in una duplice veste: agglomerato urbano distrutto dalla guerra oppure centro moderno e in piena ripresa economica. Essa assume comunque un valore archetipico e designa per lo più la città in senso lato. Nella produzione in versi, invece, Colonia assume contorni più definiti ed è chiaramente individuabile, come testimoniano le liriche *Köln I*, *Köln II* e *Köln III*. Cf. Falkenstein 1996, 16-19; Sowinski 1993, 131-134.

[2] Böll 1962, 339: «viv[ono] fra le macerie, v[engono] dalla guerra, uomini e donne feriti in egual misura, anche i bambini».

sull'azione (attraverso dialoghi, riflessioni e ricordi) convogliano il lettore all'interno della sfera privata dei Bogner, gravata da problematiche che accomunano Käte e Fred ai tanti reduci e sopravvissuti che affollano le città tedesche. Lo spirito fortemente critico con cui sono raffigurati i risvolti economici, sociali e religiosi della vicenda si discosta, però, dalla produzione di Böll dell'immediato dopoguerra e lascia intuire gli esiti che la narrativa di questo autore avrà a partire dalla metà degli anni Cinquanta, quando anche la scrittura diventerà scenario delle numerose battaglie civili e politiche a cui l'intellettuale renano si dedicherà con grande passione[3].

In *E non disse nemmeno una parola*, il disagio personale di Käte e Fred si pone come frammento di una crisi che trascende il singolo e investe quattro ambiti distinti ma intimamente collegati fra loro, nella cui raffigurazione il rapporto fra linguaggio e realtà assume un ruolo centrale. Le profonde lacerazioni individuali e collettive, che emergono dallo spaccato di vita offerto da Böll, da un lato si rivelano in parole udite, pronunciate o taciute all'interno di situazioni problematiche dal punto di vista comunicativo, dall'altro lato si cristallizzano in termini che identificano luoghi, oggetti o scritte su cui la narrazione indugia.

Il primo ambito in cui si svela la crisi è quello familiare. Sul piano della lingua e della comunicazione, un ruolo importante è svolto sia da ciò che viene detto o taciuto nei dialoghi fra i coniugi Bogner, sia dai pettegolezzi di vicini di casa e colleghi sulle difficoltà matrimoniali di Käte e Fred[4]. Parole ascoltate, negate o carpite tratteggiano situazioni familiari logore che, nel caso della coppia, acquistano una dimensione spaziale quando si condensano nel sostantivo *Wohnung* (appartamento)[5]. Il piccolo locale in subaffitto, che costringe la famiglia in uno spazio abitativo ed esistenziale troppo ristretto e povero per essere fruito con dignità, oggettiva le tensioni che pervadono il nucleo familiare. La camera d'hotel, nella quale Käte e Fred si rifugiano il sa-

---

[3] La peculiarità di *E non disse nemmeno una parola* fu colta fin dalla sua prima edizione, come dimostrano le recensioni molto positive pubblicate in Germania; qualche critica è riservata talvolta solo all'aspetto formale, giudicato non sufficientemente curato. Nel 1953, il romanzo venne eletto "libro del mese" (*Buch des Monats*) e ottenne il premio dell'Associazione dei Critici Tedeschi (*Verband der deutschen Kritiker*); poi, l'anno successivo, la sua traduzione in francese vinse oltralpe il premio per la letteratura straniera (*Prix de littérature étrangère*). Il successo di pubblico è inoltre testimoniato dalle numerose riedizioni dell'opera già a partire dal 1953. L'accoglienza molto buona riservata anche in Italia a questo testo si evince, fra gli altri, dal seguente giudizio di Italo Alighiero Chiusano: «un romanzo coraggioso, vivo, artisticamente e moralmente tale da arricchire chiunque lo legga» (Chiusano 1974, 46). Sul gradimento in Germania si rinvia a: Wiegenstein 1953; Schoers 1953; Bellmann 2007. Numerose recensioni del romanzo sono inoltre riportate nelle pagine dedicate al commento del romanzo in Böll 2007.

[4] Cf. Böll 2007, 460, 465. Per la traduzione si fa riferimento a: Böll 2011[27], 199, 207. Il numero di pagina della versione italiana sarà d'ora in poi riportato fra parentesi tonde.

[5] Presente anche nelle variazioni di *Zimmer* (camera) e *Bude* ('buco'). Böll 2007, 345, 346, 367, 372, 391, 414, 425, 445 (37, 38, 67, 74, 102, 135, 151, 178).

bato sera, non può però offrire una valida alternativa e non è nemmeno in grado di costituire una provvisoria ma rasserenante fuga dalla realtà, in quanto è a sua volta misera e spoglia[6].

La causa che ha portato all'allontanamento del marito potrebbe essere rimossa se la signora Franke, locataria dei Bogner, non rifiutasse di affittare alla famiglia anche la stanza che ospita le saltuarie riunioni della congregazione di cui ella è membro. Ciò consente di introdurre il secondo ambito a cui il testo riconduce il concetto di crisi, ovvero quello religioso. Questo romanzo «peculiarmente cristiano»[7] si radica nella profonda fede cattolica del suo autore, il quale non si esime però dal criticare spesso le istituzioni ecclesiastiche, tacciandole di ipocrisia, vocazione capitalistica, compromissione politica con la CDU e mancata solidarietà verso i più bisognosi. Le prese di posizione di Böll si inaspriscono nel corso degli anni, sfociano nell'uscita dello scrittore dalla Chiesa cattolica nel 1979 e lasciano tracce profonde nella sua produzione letteraria, come testimoniano opere quali *Biliardo alle nove e mezza* (*Billard um halb zehn*, 1959) o *Opinioni di un clown* (*Ansichten eines Clowns*, 1963)[8]. In *E non disse nemmeno una parola* vi sono già chiari indizi del pensiero critico di Böll, come dimostrano l'ennesima gravidanza di Käte (conseguenza dell'avversione cattolica nei confronti della contraccezione) e soprattutto alcuni personaggi negativi riconducibili alla Chiesa, quali, per esempio, il vescovo «sciocco»[9] e l'ipocrita ed egoista locataria dei Bogner. La stessa istituzione ecclesiastica non è dunque immune dalla crisi: l'allontanamento dai valori originari cristiani e il mancato esercizio della compassione ne sono la prova.

Come abbiamo già visto in relazione alla sfera familiare, l'ambito della comunicazione è essenziale per mettere a fuoco i contorni della crisi: sono infatti le conversazioni telefoniche dei prelati, che Fred ascolta in veste di centralinista, a svelare in che misura la viltà, la vacuità e l'aridità dei rappresentanti della Chiesa si estendano ben oltre i singoli personaggi che agiscono nel testo[10]. La fede, però, è altro rispetto alla miseria spirituale e umana delle gerarchie cattoliche, e si cristallizza in una scritta sulla parete dell'ospedale bombardato in cui Käte, colta da malore, si ripara con Fred: «Dein Arzt wird Dir helfen, wenn GOTT ihm hilft»[11]. Significativa a questo proposito è la narrazione che Käte fa del suo mancamento:

---

[6] Cf. Böll 2007, 387, 414 (95-96, 134-135).

[7] Coupe 1964, 240.

[8] L'atteggiamento dell'artista verso la religione, la fede e le gerarchie ecclesiastiche si può approfondire in: Nielen 1987, 25-29; Falkenstein 1996, 29-34; Sowinski 1993, 134-138.

[9] «dumm», Böll 2007, 387 (95).

[10] Cf. Böll 2007, 462-463 (203). A questo proposito, si sottolinea che il ricorso alla conversazione telefonica per esercitare una critica all'istituzione ecclesiastica sarà riproposto da Böll in maniera molto più accentuata in *Opinioni di un clown*.

[11] Böll 2007, 433: «il tuo medico ti aiuterà se DIO aiuterà lui» (162).

> dann sah ich die Schrift nicht mehr, und es blieb bei mir als Wort, sank in mich hinein, schien immer tiefer zu fallen, fand keinen Boden und stand plötzlich wieder oben bei mir, nicht Schrift, sondern Wort: GOTT. […] und es blieb nichts bei mir als das Wort GOTT[12].

Come nel *Nuovo Testamento*, il Signore è il Verbo[13] e, proprio nella sua doppia valenza di divinità e parola, egli è in grado di prestare conforto alla protagonista femminile del romanzo. In *E non disse nemmeno una parola*, la fede in sé non è dunque messa in discussione. In questo episodio, però, solo la moglie è toccata dalla parola (di) Dio, quindi la vicinanza al Signore evocata dalla scritta *GOTT* rimane un fatto individuale, che non favorisce né la comunione, né la comunicazione fra i coniugi[14].

Il terzo ambito a cui Böll riconduce la raffigurazione della crisi è quello economico, che viene sviluppato su un duplice binario: personale (ossia relativo ai protagonisti e ad altri personaggi minori) e nazionale (ovvero legato alla situazione tedesca dei primi anni Cinquanta). In relazione a Käte e Fred, esso si lega a doppio filo al tema della povertà. A livello lessicale, la miseria emerge dalla frequente ripetizione del sostantivo *Geld* (denaro)[15]. Quando esso è inserito in frasi che mirano a ottenere prestiti o dilazioni di pagamenti, spiccano la tendenza a mozzare gli enunciati e il ricorso ai puntini di sospensione, sintomo della difficoltà a oggettivare nella lingua l'umiliazione e la vergogna di un'esistenza misera[16]. La povertà (*Armut*) si traduce in gesto, quando Käte conta compulsivamente le poche banconote rimaste; essa diventa corpo quando si spazializza nel viso pallido, magro, stanco dei protagonisti, si espande nelle loro vie aeree procurando difficoltà respiratorie e infine si impadronisce dell'organismo al pari di una vera e propria malattia[17]. La cristallizzazione della miseria nel volto e nella carne di Käte e Fred rinvia al *Leitmo-*

---

[12] Böll 2007, 433-434: «poi quei caratteri scomparvero, e in me non rimase che la pura parola, che cadde dentro di me, parve calare sempre più in basso, non trovò fondo, e a un tratto rieccola in alto con me, non scritta ma parola: DIO. […] e con me non rimase più altro che la parola DIO» (162).

[13] «In principio era il Verbo, e il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio» (*Giovanni* 1,1). Cf. anche Chevalier-Geerbrant 1987[13], 1612-1613.

[14] La narrazione dell'episodio solo dal punto di vista della consorte non ci consente di sapere se la vista della scritta inneschi delle reazioni anche in Fred. Il fatto che egli si sia allontanato dalla preghiera — «Du betest nie, nicht wahr?», chiede la moglie, «Sehr selten […] ich kann es nicht», risponde il marito, Böll 2007, 447: «"Tu non preghi mai, vero?", "Molto di rado. […] Non ne sono capace» (180) — lascia comunque presupporre un distacco di Fred dalla sfera spirituale e dalla pratica religiosa che mal si concilia con l'esperienza vissuta da Käte fra le macerie dell'ospedale.

[15] Böll 2007, 331, 340, 341, 344, 345, 349, 360 (19, 28, 30, 31, 35, 42, 43).

[16] «Darf ich Sie bitten zu warten mit dem Geld bis…», «Ich bräuchte Geld. Vielleicht…», Böll 2007, 340-341: «per il pagamento, potreste aspettare fino…», «ho bisogno di denaro. Potresti…?» (28, 30).

[17] Per la descrizione dei coniugi si rinvia a: Böll 2007, 335-336, 362-363, 417 (22-24, 61, 139). Il carattere patologico della povertà è descritto in: Böll 2007, 372, 423 (74, 147).

tiv dello specchio (*Spiegel*), che nel testo assolve una duplice funzione: se da un lato restituisce in maniera immediata l'immagine esteriore della crisi, dall'altro lato consente di sfuggire alla realtà perché, calandosi nelle profondità del riflesso, il soggetto può regredire al passato e rifugiarsi nella dimensione del ricordo, oppure proiettarsi in un mondo altro e tentare un'utopica evasione dal qui e ora[18]. Entrambe le vie di fuga sono tentate da Käte, ma si rivelano illusorie e non immuni dalla sofferenza che attanaglia il presente.

Böll trascende però la condizione economica del singolo individuo o nucleo familiare e abbraccia con lo sguardo l'orizzonte più ampio della ripresa tedesca, facendo di *E non disse nemmeno una parola* un «romanzo di quel dopoguerra, tra apocalisse e ricostruzione, con le prime avvisaglie di miracolo economico ancora riservato a un solo ristretto gruppo di privilegiati»[19]. A questo proposito sono particolarmente significativi gli *slogan* pubblicitari che punteggiano la narrazione, poiché le parole commerciali che si impongono alla vista e all'udito dei personaggi dimostrano come, nel dopoguerra, «la lingua sia […] occupata molto velocemente da nuove regole linguistiche e dai nuovi detentori del potere […, ovvero] dai produttori della nuova ricchezza tedesca, dagli ingegneri della nuova economia di mercato»[20]. Grazie alle modalità rappresentative adottate da Böll, sono proprio le pubblicità a svelare che, paradossalmente, anche la ripresa economica può essere interpretata come una crisi, vale a dire come decadenza dello spirito, perdita di umanità ed erosione di valori: sulla scia di un vitalismo artificiale e artificioso, le parole vuote, penetranti e ossessive degli *slogan* banalizzano l'esistenza («Was bist du ohne deinen Drogisten?»[21]) e i rapporti umani («VERTRAU DICH DEINEM DROGISTEN AN!»[22]); i messaggi pubblicitari ostacolano inoltre la comunicazione fra Käte e Fred, insinuandosi subdolamente tra le frasi e i pensieri della coppia, e saturando di materialismo silenzi densi di sofferenza[23].

---

[18] La moglie di Fred afferma: «meine Augen saugen sich fest an der milchig verschwimmenden Ferne hinten im Spiegel», Böll 2007, 365-366: «i miei occhi s'incantano nella lontananza sfumata e lattiginosa che s'apre dalle profondità dello specchio» (65) e «ich ließ mich in den Spiegel fallen und dachte an die Verheißung eines anderen Lebens», Böll 2007, 454: «mi lasciai affondare nello specchio e pensai alla promessa di un'altra vita» (191).

[19] I. A. Chiusano, *Introduzione*, in Böll2011[27], 5-10: 7. Il testo raffigura infatti il fiorire di nuove attività commerciali fra gli edifici ancora diroccati e, grazie ai numerosi congressi di categoria che hanno luogo in città, evoca il rinnovato slancio imprenditoriale della Germania, Böll 2007, 352, 370-371 (46, 72-73).

[20] Jeziorkowski 1988, 48. Le pubblicità presenti nel romanzo e la loro funzione sono studiate in particolare in Schneider 1968.

[21] Böll 2007, 401: «che cosa sei senza il tuo droghiere?» (115).

[22] Böll 2007, 443: «AFFIDATI AL TUO DROGHIERE!» (175).

[23] Funge da esempio ciò che cattura l'attenzione di Fred mentre, in hotel, egli sta parlando con la moglie della loro situazione familiare molto compromessa: «beleuchtete Buchstaben kamen aus dem Nichts herausgerollt. Ich las es langsam: SEI SCHLAU — weg war die Zeile — MACH NICHT BLAU — kam es aus der dunklen Nacht gepurzelt — dann blieb es leer für ein paar Sekunden, und eine merkwürdige Spannung erfüllte mich — WENN DU KATER HAST

Proprio le tecniche pubblicitarie riprodotte da Böll consentono di introdurre il quarto e ultimo ambito cui si ricollega il concetto di crisi in questo romanzo, poiché Fred corre alla finestra dell'albergo e Käte inizia a tremare quando si odono rumori che

> die Geräusche den ganzen Krieg [enthalten]: Brummen von Flugzeugen, Gebell von Explosionen; der Himmel [… ist] mit schneeweißen Fallschirmen bedeckt, an denen eine große, rote flatternde Fahne langsam nach unten [… sinkt]: «Gummi Griss — schütz dich von den Folgen!»[24].

Il teatrino consumistico della pubblicità dissacra persino la recente tragedia della guerra, dalla quale si sono originati non solo i problemi materiali dei Bogner, ma anche le difficoltà esistenziali di Fred, spezzato nello spirito dalla traumatica esperienza militare[25].

Anche in relazione alla sfera bellica, la rappresentazione della crisi corre attraverso i cavi del telefono ed è affidata a ciò che Fred ha udito in qualità di centralinista della divisione:

---

kam es wieder, fiel ins Nichts zurück, und wieder blieb es einige Sekunden leer, dann plötzlich, alle Buchstaben auf einmal aufleuchtend: NIMM DOULORIN — dreimal, viermal flammte es rot vor dem Nichts heraus: NIMM DOULORIN. Dann kam es giftgelb: VERTRAU DICH DEINEM DROGISTEN AN», Böll 2007, 442-443: «fulgide lettere si venivano srotolando dal nulla. Lessi con grande lentezza: DATE RETTA… la riga era scomparsa… EVITATE LA SPRANGHETTA [la traduzione in italiano solleva molte perplessità. In ogni caso, qui si intendono i postumi della sbornia, evocata da *blau* nell'accezione di 'sbronzo'] uscì tremolando dal buio della notte. Poi qualche secondo di vuoto, in cui mi prese una strana tensione… VOLETE BERE FINO A DOMATTINA? [traduzione errata. Il significato corretto è: SE HAI IL MAL DI TESTA DA SBORNIA] ricominciarono a scorrere le lettere, piombarono nel nulla, altri pochi secondi di vuoto, poi, accendendosi le lettere tutte in una volta: PRENDETE DOLORINA. Tre, quattro volte fiammeggiò rossa la scritta, emergendo dal nulla: PRENDETE DOLORINA. Poi color giallo veleno: AFFIDATI AL TUO DROGHIERE!» (175).

[24] Böll 2007, 435: «[sono] come una sintesi di tutta la guerra: rombo di aeroplani, abbaiar di mitraglie. Il cielo [… s'è] tutto coperto di candidi paracadute, da ciascuno dei quali pende […] calando pian piano verso terra, una gran bandiera rossa sventolante: "Gomma Griss… ti preserva dalle conseguenze!» (164-165). Si precisa che, in questo contesto, *Gummi* non designa la 'gomma', ma è inteso come termine colloquiale che indica i profilattici. Si segnala inoltre che poprio il rombo degli aerei apre il romanzo *Tauben im Gras* (*Colombe nell'erba*) di Wolfgng Koeppen — pubblicato solo due anni prima di *E non disse nemmeno una parola* e ambientato a sua volta in una grande città tedesca del dopoguerra —, nel quale si compone un mosaico all'insegna dell'incertezza e della solitudine esistenziale: «Flieger waren über der Stadt, unheilkündende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm» (Koeppen 1986, 11: «Aereoplani erano sulla città, uccelli del malaugurio. Il rumore dei motori era tuono, era grandine, era tempesta»).

[25] A questo proposito, Käte dice al marito: «manchmal meine ich doch, daß der Krieg dir einen Knacks gegeben hat. Früher warst du anders», Böll 2007, 447: «certe volte penso che la guerra ti ha irrimediabilmente distrutto [meglio sarebbe tradurre con "ti ha guastato"]. Prima eri diverso» (181).

> im Krieg gab es so viele Tote, die ich nie sah, von denen ich nur hörte. Gleichgültige Stimmen [der Offiziere] nannten Zahlen im Telefon, und diese Zahlen waren Tote. Ich versuchte, sie mir vorzustellen, und ich konnte sie mir vorstellen: dreihundert Tote, das war ein ganzer Berg[26].

Tre settimane al fronte fanno poi sì che, per Fred, il conflitto mondiale si trasformi da narrazione in esperienza di vita vissuta, sostituendo l'udito con l'immediatezza della vista: «ich sah, wie die Toten aussahen»[27], ricorda il reduce. Se *Tote* (morti) è il termine che meglio incarna la guerra sul piano della memoria, quello che la spazializza nel presente della narrazione è *Trümmer* (macerie)[28], poiché il paesaggio urbano e quello interiore sono ancora gravati da detriti che ostacolano Käte e Fred nella libera fruizione della città e della loro esistenza.

In *E non disse nemmeno una parola* il tema della crisi è dunque complesso, sfaccettato e strettamente legato al piano linguistico e a quello della comunicazione; questi ultimi concorrono infatti in maniera determinante a delineare l'irto cammino sia dei Bogner attraverso la vita, sia della Germania attraverso la Storia. L'analisi della rappresentazione della crisi nella lingua non può però prescindere dalle due principali situazioni comunicative del romanzo, ovvero dai colloqui di Käte con un confessore e con il marito. In entrambi i casi è la donna a essere protagonista: ella sente forte l'urgenza di esprimersi e pronuncia parole dure, liberatorie, frutto e oggettivazione della (o delle) crisi da cui si sente schiacciata[29]. In entrambi i casi, però, la comunicazione non è fluida; gli ostacoli si sintetizzano e si cristallizzano prima nell'orologio che Käte e il prete guardano ripetutamente durante la confessione (dopo un quarto d'ora deve

---

[26] Böll 2007, 447: «in guerra c'era un'infinità di morti che non vedevo mai, dei quali sentivo soltanto parlare. Voci indifferenti [degli ufficiali], al telefono, enunciavano cifre, e quelle cifre si riferivano ai morti. Cercavo di immaginarmeli, e ci riuscivo: trecento morti, una vera e propria montagna» (181).

[27] Böll 2007, 447: «vidi come son fatti i morti» (181).

[28] Böll 2007, 352, 354, 373, 402, 414, 416, 432 (46, 49, 75, 118, 135, 159).

[29] Käte descrive in questo modo la seduta con il confessore: «Ich begann zu sprechen, ich flüsterte meine ganze Angst, meinen ganzen Schmerz, mein ganzes Leben in sein Ohr, meine Angst vor der Lust, Angst vor dem Empfang der heiligen Kommunion, die Unruhe unserer Ehe. [..] Ich flüsterte schneller, erzählte ihm von meinem Haß auf die Priester, die in großen Häusern wohnen und Gesichter haben wie Reklamebilder für Hautcreme», Böll 2007, 397: «cominciai a parlare, bisbigliai nel suo orecchio tutta la mia paura, tutto il mio dolore, tutta la mia vita, la mia paura del piacere, la paura di ricevere la santa Comunione, l'inquietudine del nostro matrimonio […]. Bisbigliai più in fretta, gli parlai del mio odio per i preti che abitano in grandi case e hanno facce da pubblicità di crema per la pelle» (110). Durante il colloquio con Fred, Käte afferma fra l'altro: «ich möchte nicht, daß du nach Hause kommst, herumbrüllst, die Kinder schlägst, obwohl du weißt, daß sie unschuldig sind. Ich möchte es nicht. […] Ich kann auch nicht mehr zu dir kommen. […] Weil ich keine Hure bin», Böll 2007, 443: «non vorrei che tu tornassi a casa per urlare e picchiare i bambini, benché tu sappia benissimo che non ne hanno nessuna colpa. Non lo vorrei proprio […]. Da te, poi, Fred, non posso più venire […]. Perché non sono una prostituta» (175-176).

iniziare la cerimonia dei Vespri), e poi nella posizione di chiusura (schiena contro schiena) assunta dai coniugi mentre parlano sdraiati sul letto dell'albergo[30]. Se il religioso mantiene salda la distanza che lo separa dalla donna, arroccandosi sulla citazione di passi biblici e rifiutandole l'assoluzione, Fred si lascia invece toccare dalle parole della moglie, la incita a parlare ed è da lei esortato a fare altrettanto[31], ma non riesce ad aprirsi completamente, e la notte si trascina in un susseguirsi di frammenti dialogici e silenzi illuminati dal neon delle *réclames*. Il mattino seguente, il fallimento del marito sul piano della comunicazione è sancito da questo dialogo, che ha luogo mentre Käte sta per avviarsi verso casa: «"Ich muß gehen, Fred" […]. "Noch nicht, ich muss mit dir sprechen". […] "Mein Gott, du hattest die ganze Nacht Zeit […]. Ruf mich an"»[32]. Il telefono è dunque nuovamente associato a un contesto di crisi e, anche in questo episodio, incarna una forma di comunicazione mediata che riflette l'assenza di autenticità e profondità nei contatti umani.

In *E non disse nemmeno una parola*, la crisi si esprime dunque nella lingua e attraverso la lingua ma, al tempo stesso, essa si configura anche come crisi della lingua, e travolge la parola. L'incomunicabilità ostacola infatti il singolo nel processo di ricostruzione dell'"io" e del "noi", assecondata dalla struttura del testo che accentua la frattura tra Käte e Fred, alternando i loro punti di vista senza mai offrire un momento di sintesi. In quest'opera la crisi sfocia poi spesso nel silenzio e nell'afasia, che anche il titolo pare evocare. Leggendo il romanzo si chiarisce però che «E non disse nemmeno una parola» è il *refrain* di un canto *gospel* sulla Passione di Cristo che colpisce Käte mentre ascolta la radio: «… they nailed him to the cross […] and he never said a mumbaling [sic] word…»[33]. Si instaura così un parallelismo fra il percorso di Gesù e quello della donna, differenti ma entrambi all'insegna del dolore, della sopportazione e della fede. La contestualizzazione musicale del titolo fa dunque sì che, nel caso del *gospel*, il "non dire nemmeno una parola" sia espressione della forza che nasce dalla vicinanza a Dio. Di matrice molto diversa sono invece i tanti silenzi presenti nella narrazione: nella descrizione delle vie della città risparmiate dagli *slogan* pubblicitari (spia di una realtà urbana in parte ancora ferita)[34], nell'immagine dei figli di Käte e Fred che giocano senza fare rumore

---

[30] Cf. Böll 2007, 62-65 e 105 (396-400 e 176). Il marito ha addirittura l'impressione che Käte si stia rivolgendo a una terza persona e non a lui.

[31] Fred a Käte: «sprich. Bitte sprich. Sag jetzt alles», Böll 2007, 423: «parla, ti prego, parla. Di tutto adesso» (147). Käte a Fred: «sprich, bitte sprich», Böll 2007, 426: «parla, parla, ti prego» (151).

[32] Böll 2007, 457-458: «"Debbo andare, Fred" […]. "Non ancora, debbo parlarti". […] "Santo cielo, hai avuto tempo tutta la notte. […] Telefonami» (195-196).

[33] Böll 2007, 367-368: «… *they nailed him to the cross […] and he never said a mumbaling* [sic] *word*… [… lo inchiodarono alla croce […] e non disse nemmeno una parola…]» (67-68).

[34] Cf. Böll 2007, 338, 395 (27, 106).

nemmeno quando è loro consentito (sintomo dell'annichilimento della vitalità infantile)[35], nella muta reazione dei bambini quando la madre porta loro i saluti del padre (segno dell'allentamento dei rapporti affettivi)[36] e nell'interesse di Fred per il cimitero (frutto della traumatica esperienza della morte già durante l'infanzia)[37]. In tutti questi casi, il "non dire nemmeno una parola" è slegato dalla dimensione divina e fideistica che conferisce la forza di sopportare e resistere: come fatto esclusivamente umano, qui il silenzio diventa oggettivazione della crisi ed espressione della resa.

Anche Heinrich Böll "non dice nemmeno una parola" sul destino riservato a Käte e Fred, poiché la fine del romanzo è aperta. Il lunedì mattina, durante una commissione, l'uomo vede la moglie per strada e sente forte l'esigenza di tornare in famiglia. Il lettore non sa se Fred agirà davvero di conseguenza e se sarà in grado di resistere nella stanza sovraffollata con Käte e i bambini. È comunque significativo che, alla fine del testo, si apra uno spiraglio, incarnato dall'ultima parola pronunciata da Fred che, non a caso, coincide con l'ultima parola scritta da Heinrich Böll al termine della narrazione: *Haus* (casa)[38].

Nel romanzo, la casa si pone come elemento centrale sul piano linguistico, spaziale ed esistenziale. Inizialmente essa è legata a diversi problemi tematizzati da Böll, poiché mette in luce l'ipocrisia e l'egoismo della Chiesa cattolica, testimonia la reale emergenza abitativa nella Germania del dopoguerra, innesca e catalizza la crisi di un uomo e di una famiglia. Fred, una volta abbandonata la propria casa, diventa privo di dimora a livello fisico (ha solo sistemazioni precarie) e interiore (cerca rifugio nel gioco, nel fumo, nell'alcool, nei cimiteri). Nel suo male di vivere si rintraccia un'eco dell'angoscia heideggeriana: «in der Angst ist einem '*unheimlich*'. […] Unheimlichkeit meint […] das Nicht-zu-hause-sein»[39]. A questa condizione esistenziale di Fred si contrappongono la fede e la religiosità (incarnate da Käte), che ancorano alla vita e offrono un rifugio sicuro nella Chiesa, la quale, nella sua accezione più autentica e cristiana, è "casa di Dio e degli uomini". Ciò che muove Fred a decidere di tornare nell'alloggio familiare non è la casa intesa come spazio abitativo, bensì come complesso di valori che condensa potenziali energie costruttive: la casa è infatti «uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ri-

[35] Cf. Böll 2007, 346-347, 382, 423 (37, 39, 92, 147).

[36] Cf. Böll 2007, 460 (198-199).

[37] Cf. Böll 2007, 409-410 (128-129).

[38] Böll 2007, 472 (217).

[39] Heidegger 2006, 539, traduzione di Alfredo Marini: «nell'angoscia ci si trova in uno stato di *'inospitalità'*. […] inospitalità significa […] spaesamento». Nella traduzione di Pietro Chiodi si legge invece: «nell'angoscia ci si sente "spaesati". […] sentirsi spaesato significa […] non-sentirsi-a-casa-propria» (Heidegger 1976[9], 236). Si precisa che l'aggettivo *unheimlich* ha in sé il riferimento a *Heim* (casa, dimora) che in entrambe le versioni italiane non emerge. Per ciò che concerne *Nicht-zu-hause-sein* ('il non-essere-a-casa'), la traduzione di Chiodi è più aderente all'originale tedesco rispetto a quella di Marini, e rende più evidente il ricorso all'assenza della casa per descrivere l'angoscia.

cordi ed i sogni dell'uomo»[40]. Essa è «LO scenario e IL nodo di ogni avvenimento essenziale della vita»[41], in grado di riattivare pure l'intimo collegamento fra la parola e la profondità dell'io, poiché «die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch»[42]. La volontà di ritornare a casa inizia infatti a riavvicinare Fred anche alla lingua, come testimonia il fatto che l'afasia, che gravava su di lui («ich fand nie Worte»[43]), comincia a essere superata quando si afferma la volontà di ricostituire il nucleo familiare e abitativo. L'assunzione di responsabilità si manifesta proprio sul piano linguistico, attraverso poche ma significative parole che indicano la direzione che Fred è intenzionato a prendere nella città e nella vita: «"Ja […] nach Hause"»[44]. Proprio la riconquista della casa, della «nostra piccola patria metafisica»[45], si configura allora come il primo vero passo verso l'incerto ma agognato superamento della crisi.

BIBLIOGRAFIA

Bachelard 1975: G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari.

Böll 1962: H. Böll, *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* [1952], in *Erzählungen, Hörspiele, Aufsätze*, Kiepenheuer & Witsch, Köln — Berlin, pp. 339-343.

Böll 2011[27]: H. Böll, *E non disse nemmeno una parola*, traduzione italiana di Italo A. Chiusano, Mondadori, Milano.

Böll 2007: H. Böll, *Und sagte kein einziges Wort*, in *Werke*, a cura di Á. Bernáth, A. Gyurácz, K. Ausgabe, vol. 6, Kiepenheuer & Witsch, Köln, pp. 333-472.

Bellmann 2007: W. Bellmann, *„… denn sie wissen nicht was sie tun". Kritische Anmerkung zur Neuedition von Heinrich Bölls Roman „Und sagte kein einziges Wort" in der Kölner Ausgabe*, «Wirkendes Wort», 3, pp. 417-424.

Chevalier-Geerbrant 1987[13]: J. Chevalier, A. Geerbrant, *Dizionario dei simboli*, traduzione italiana di M. G. Margheri Pieroni, L. Mori, R. Vigevani, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

Chiusano 1974: I. A. Chiusano, *Böll*, La Nuova Italia, Firenze.

Coupe 1964: W. A. Coupe, *Heinrich Böll's "Und sagte kein einziges Wort — an Analyses*, «German Life & Letters», 17,3, pp. 238-249.

Falkenstein 1996: H. Falkenstein, *Heinrich Böll*, Morgenbuch, Berlin.

Heidegger 1976: M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, in *Gesamtausgabe*, Vol. 9, Klostermann, Frankfurt a. M., pp. 313-364

Heidegger 1976[9]: M. Heidegger, *Essere e tempo*, traduzione italiana di P. Chiodi, Longanesi, Milano.

Heidegger 2006: M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di A. Marini, con testo tedesco a fronte, traduzione italiana di A. Marini, I Meridiani Mondadori, Milano.

Jeziorkowski 1988: K. Jeziorkowski, *Die bewohnbare Sprache. Zur Poetik Heinrich Bölls*, in *Poetik*, a cura di D. Schloßer, H. Zimmermann, Athenäum, Frankfurt a. M., pp. 46-54.

[40] Bachelard 1975, 34.

[41] Schlögel 2003, 314.

[42] Heidegger 1976, 313: «la lingua è la casa dell'Essere. Nella sua dimora abita l'uomo».

[43] Böll 2007, 468: «io non trovavo mai le parole» (211).

[44] Böll 2007, 472: «"Sì […] a casa"» (217).

[45] Schlögel 2003, 314.

Koeppen 1986: W. Koeppen, *Tauben im Gras*, in *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, a cura di M. Reich-Ranicki, vol. 2, Suhrkamp, Frankfurt/Main, pp. 11-221.

Nielen 1987: M. Nielen, *Frömmigkeit bei Heinrich Böll*, Thomas Plöger, Annweiler.

Schlögel 2003: K. Schlögel, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Hanser, München — Wien.

Schoers 1953: R. Schoers, *Die enge Pforte. Heinrich Böll Und sagte kein einziges Wort*, «Neue Literarische Welt. Zeitung der Akademie für Sprache und Dichtung», 10/04/1953, p. 12.

Schneider 1968: K. L. Schneider, *Die Werbeslogans in dem Roman "Und sagte kein einziges Wort"*, in *In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten*, a cura di M. Reich-Ranicki, Kiepenheuer & Witsch, Köln, pp. 238-244.

Sowinski 1993: B. Sowinski, *Heinrich Böll*, Metzler, Stuttgart — Weimar.

Wiegenstein 1953: R. H. Wiegenstein, *… und sagte kein einziges Wort*. «Frankfurter Hefte», 6, pp. 474-476.

SUMMARY – Böll's novel *And never said a word* (1953) depicts the German postwar crisis in four different fields (familiar, religious, economic and historical) by means of heard, read, spoken or silent words. Particularly important, therefore, is the relationship between language and reality, not only in portraying crises, but also in showing a possible way-out from them.

Università degli Studi di Bologna
elena.govannini6@unibo.it

VOCI

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 205-217
ISBN 9788894269710

Donato Loscalzo, Isabella Proietti

«VENGO DALLA CITTÀ CHE BRUCIÒ FOLGORATA» LA CRISI DI BISANZIO NELLA STORIA DI UN CODICE*

1. L'arrivo dei "barbari" e la fuga dei dotti greci in Occidente

Aspettando i barbari, si intitola la famosissima poesia di uno dei più grandi poeti greci contemporanei, Costantinos Kavafis[1]. L'evento tanto temuto, e sempre dilazionato, in fondo non era creduto possibile; nel 1453, invece, al termine di un graduale processo di decadenza dovuto al declino della potenza militare ed economica dell'impero bizantino e, insieme, all'espansione della potenza militare ottomana, Costantinopoli cadde per mano del sultano Mehemet II. La fine della storia politica di Bisanzio ha portato con sé la necessità, per i greci, di ricostruire la loro identità in un periodo di crisi tra i più gravi che la Grecia abbia conosciuto. Tale ricostruzione si svolse principalmente sul piano culturale: armati della loro cultura, molti dotti greci scelsero la strada della fuga in Italia, cui corrisponde l'avvio della rinascita del greco classico in occidente. È noto, infatti, che «Il rinascimento fiorì, letteralmente, dalle ossa dei bizantini»[2]: è attraverso l'attività indefessa, intellettuale e amanuense, di quegli uomini in fuga da un mondo e da una cultura in crisi che si è formata una componente fondamentale del nostro umanesimo, vale a dire quella della grecità.

Il secondo Quattrocento si caratterizza proprio per l'intensità degli scambi culturali e librari tra Oriente e Occidente: gli umanisti italiani richiedevano codici della letteratura greca classica per arricchire le loro biblioteche, nel clima

---

* Nel testo si utilizzerà la seguente abbreviazione: *RGK* 1-3/A-C = *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, 1. *Handschriften aus Bibliotheken Großbritanniens*, A. *Verzeichnis der Kopisten*, erst. von E. Gamillscheg-D. Harlfinger, B. *Paläographische Charakteristika*, erst. von H. Hunger, C. *Tafeln*, Wien 1989; 2. *Handschriften aus Bibliotheken Frankreichs und Nachträge zu den Bibliotheken Großbritanniens*, A. *Verzeichnis der Kopisten*, erst. von E. Gamillscheg-D. Harlfinger, B. *Paläographische Charakteristika*, erst. von H. Hunger, C. *Tafeln*, Wien 1991; 3. *Handschriften aus Bibliotheken Roms mit der Vatikan*, A. *Verzeichnis der Kopisten*, erst. von E. Gamillscheg unter Mitarbeit von D. Harlfinger-P. Eleuteri, B. *Paläographische Charakteristika*, erst. von H. Hunger, C. *Tafeln*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaft. Verröfentlichungen der Kommission für Bizantinistik, 1997.

[1] Cf. Pontani 1996.

[2] Ronchey 2006, 165.

della riscoperta delle radici della cultura antica, in particolare della lingua e della cultura greca, che caratterizzò l'età umanistica. Nello stesso tempo molti eruditi greci in fuga dalla minaccia turca si rifugiarono in Italia, dove esercitarono l'attività di copisti di codici greci e insegnanti[3]. Tra questi figurano nomi notissimi, come Teodoro Gaza o Costantino Lascari, ma, a fianco a questi celebri dotti passati alla storia, c'erano anche molti personaggi minori, che solo negli ultimi anni hanno iniziato a trovare spazio negli studi sull'umanesimo greco, grazie alla raccolta di nuovi materiali a loro riconducibili e all'identificazione delle loro scritture. È proprio attraverso la vicenda di uno di questi dotti greci meno noti rifugiati in Occidente che vorremmo provare a leggere la crisi di Bisanzio.

2. L'epistola di Demetrio Castreno

Il codice Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, E 65 (d'ora in avanti Perus. E 65) contiene le *Elleniche* di Senofonte in greco, trascritte da un copista di origine greca recentemente identificato con l'*Anonymus* 31 Harlfinger[4]; riferibile alla metà del XV secolo, è appartenuto all'umanista perugino Francesco Maturanzio, che possedeva una ricca raccolta di codici greci, acquistati prevalentemente in occasione della sua permanenza a Venezia e durante un viaggio in Grecia che aveva compiuto negli anni Settanta del Quattrocento[5]. Sul foglio di guardia iniziale (f. 2v) del Perus. E 65 è stata trascritta un'epistola, sempre in greco, il cui autore è un intellettuale greco di nome Demetrio Castreno[6], come si può leggere in calce al testo. Le informazioni principali sulla vita di questo personaggio si ricavano dalle epistole che egli scambiò con molti umanisti italiani, in particolare con Francesco Filelfo, uno dei principali sostenitori degli studi greci in Italia, cui Castreno era molto legato[7]. Originario di Costantinopoli, Castreno venne a cercare asilo in Italia dopo il 1453. Fu insegnante di greco a Milano (1462), ma già l'anno successivo (luglio 1463) fu sostituito in questo incarico dal più celebre degli intellettuali greci del secondo Quattrocento, Costantino Lascari, in seguito a contrasti tra Francesco Filelfo e i sostenitori di Lascari. Sarà poi di nuovo a Mi-

[3] Tra i numerosissimi contributi sull'esodo degli intellettuali greci in Occidente e il loro impulso allo studio del greco si vedano Geanakoplos 1967; Geanakoplos 1976; Cortesi-Maltese 1992; Monfasani 1995; Wilson 2000; Förstel 2001; Codoñer 2003; Bianconi 2008; Ciccolella-Speranzi 2010.

[4] L'identificazione è di Speranzi 2016, 93. Sul Perus. E 65 si veda Proietti 2016a, 124-128 e tav. XII.

[5] Su Francesco Maturanzio si vedano Zappacosta 1970; Falzone 2009; Irace 2003; Irace-Panzanelli Fratoni 2009; Proietti 2016b; Proietti 2016a.

[6] Su Demetrio Castreno si vedano Legrand 1894-1903, I, CLXII-XIV; Motta 1893; Hausmann 1970; Speranzi 2016, 87, in cui viene anche proposta l'identificazione della mano di Castreno con quella dell'*Anonymus* ου-π Harlfinger.

[7] Sono edite altre sette lettere di Demetrio Castreno: sei in Klette 1890, 78-93 e una in Cappelli 1894.

lano nel 1473, da dove scrisse la lettera in questione. Nel 1469 insegnò a Pisa e a Urbino, dove trascorse alcuni anni, entrando nelle grazie di Federico da Montefeltro. Esercitò poi il suo magistero a Firenze intorno al 1475. Nel 1491 fece ritorno a Costantinopoli, e da questo momento si perdono le sue tracce. Forse per lui, come per altri, l'esperienza italiana fu deludente; vide, infatti, sfumare più volte incarichi di insegnamento a lui destinati in favore di altri dotti greci – si ricordi il già citato contrasto con il Lascari – che potevano avvalersi di protettori evidentemente più potenti.

L'epistola è stata scritta nel clima di avvilimento e sconforto che fece seguito alla caduta di Costantinopoli; accanto al nome dell'autore dell'epistola si legge, in calce, la data «τῇ τοῦ μαρτίου κθ'» (29 marzo). L'anno, seppure non espressamente indicato, è facilmente ricostruibile grazie ad alcuni dati interni: Demetrio Castreno racconta, infatti, della sua sofferenza alla notizia della morte di Bessarione, il cardinale protettore degli eruditi greci rifugiati in Occidente dopo l'invasione turca, che morì nel novembre 1472, pertanto la composizione della lettera può essere riferita, con ogni probabilità, al mese di marzo dell'anno 1473.

Il fatto che Castreno taccia il nome del destinatario della lettera non impedisce di individuarlo con una certa facilità. Risulta, infatti, quanto mai plausibile l'ipotesi, già avanzata da David Speranzi, di identificare il destinatario con il personaggio che ha trascritto l'epistola sul foglio di guardia del Perus. E 65, di cui, verosimilmente, sarà stato anche il possessore[8]. Si tratta di un altro dotto greco bizantino emigrato in Italia, Demetrio Raul Cabace[9], che condivide con Castreno la condizione di esule e si trova, al momento in cui gli viene indirizzata la lettera, a Roma. A corroborare tale ipotesi concorre l'osservazione che i due principali fatti storici menzionati nella lettera riguardano Demetrio Raul e le sue vicende personali molto da vicino. Egli è infatti originario del Peloponneso, cui l'autore dell'epistola fa riferimento nell'*incipit*; rimase anche molto legato alla corte di Mistrà, dove studiò alla scuola di Gemisto Pletone e conobbe lo stesso Bessarione, per la cui morte Castreno gli rivolge le condoglianze, in virtù della familiarità che intercorreva tra i due. Demetrio Raul si trattenne a Mistrà fino al 1441, mentre dal 1466 fino alla morte visse a Roma.

La lettera è stata edita nel 1890 da Othon Riemann[10], ma non è mai stata tradotta; è proprio dalla traduzione (vd. *Appendice. Testo e traduzione*) che è nata l'occasione per interrogarsi sulla rappresentazione che i dotti greci hanno dato di sé, del loro popolo e della loro storia durante la crisi. La lettera di Demetrio Castreno rientra, infatti, a pieno titolo nel novero di quei documenti, raccolti per la maggior parte da Agostino Pertusi[11], che riportano le opinioni dei bizantini

[8] Cf. Speranzi 2016, 93-94.
[9] *RGK* 1.A, 95 = 3.A, 162.
[10] Riemann 1879.
[11] Pertusi 1976.

sulla presa di Costantinopoli, e la loro percezione della crisi in atto. Queste sono affidate, in buona parte, proprio al genere epistolare; altrettanto fertile fu il filone storiografico e, non da ultimo, quello dei canti popolari e dei *threnoi* sulla caduta di Bisanzio[12]. Con toni più o meno autentici, con più o meno trasporto e fedeltà alla verità storica, i temi che emergono da questi testi oscillano tra la notizia e la pura lamentazione, in cui l'elemento patetico risulta del tutto prevalente sull'intento documentario, in particolare, naturalmente, nei *threnoi* e in tutte le composizioni letterarie vere e proprie. Nei testi epistolari, invece, redatti in molti casi da persone direttamente informate, quando non testimoni oculari dei fatti legati alla presa di Bisanzio, partecipazione umana e interessamento politico si alternano, permettendo di cogliere riferimenti politici e storici che spesso meritano di essere meditati a fondo.

3. La rappresentazione della crisi nell'epistola di Demetrio Castreno

L'epistola si può suddividere in due sezioni, entrambe inaugurate dal riferimento a un fatto storico preciso riguardante la crisi bizantina. La prima parte si apre con la citazione della caduta in mano ai Turchi dell'ultima roccaforte bizantina, vale a dire la presa del Peloponneso, avvenuta sette anni dopo la caduta di Costantinopoli, cui Demetrio Castreno si riferisce nei seguenti termini: Μετὰ τὴν τῆς Πελοποννήσου συμφορὰν, ταὐτὸν δ' εἰπεῖν, μετὰ τὴν τοῦ γένους πανωλεθρίαν (Riemann 1-2), trad.: 'Dopo la sciagura del Peloponneso, cioè dire, dopo la distruzione completa del popolo'. Nel 1460 gli Ottomani entrarono infatti a Mistrà, capitale del Despotato di Morea, che non a caso è stata definita «l'ultima corte di Bisanzio»[13].

Per nobilitare la propria condizione di intellettuale che, però, trova difficoltà di espressione nel mondo contemporaneo, Castreno richiama qualche elemento della tradizione classica a supporto e a difesa della sua formazione culturale, contro l'imbarbarimento del tempo. In primo luogo esprime, attraverso l'immagine di un personaggio storico, Temistocle, il mancato assoggettamento a quanti hanno esteso la propria legge in maniera irrazionale presso popoli che, al contrario, vantavano una formazione e un'eduzione superiore.

Il comandante della flotta ateniese, che vantava di aver sconfitto i Persiani a Salamina, fu un personaggio centrale nella vita politica di Atene, contraddistinto da scaltrezza e abilità. Tuttavia i suoi concittadini lo accusarono di corruzione e di pericolosa ambizione, al punto che fu ostracizzato. Lo storico Erodoto (8. 57-8), per esempio, tenta di ridurre i suoi meriti, rappresentandolo come un uomo prevalentemente scaltro, non geniale, e attribuisce invece a Mnesifilo il merito di aver portato Atene alla vittoria navale. Accusa Temistocle anche di

[12] Il titolo di questo contributo è tratto proprio da un *threnos* anonimo, intitolato *Compianto di Costantinopoli* ed edito in Pertusi 1976, 366-367, v. 11.

[13] L'espressione è di Ronchey 2002, 75.

avidità, al punto di aver estorto denaro alle città di Paro e Caristo (8. 112). Plutarco (*Vita di Temistocle*, 22) spiega che fu l'invidia dei cittadini a fomentare queste calunnie: in un primo tempo, Temistocle andava ripetendo e ricordando i meriti e le buone scelte compiute ad Atene, ma ciò non fece che acuire l'ostilità. L'ostracismo, quindi, fu applicato per soffocare il prestigio di cui egli godeva, in nome di un'uguaglianza e di una libertà democratica che considerava pericolosi i personaggi in vista e molto stimati, perché li riteneva una minaccia per le istituzioni e possibili instauratori della tirannide[14]. A nobilitare Temistocle fu invece lo storico Tucidide (1. 138. 3), qualche decennio dopo Erodoto, che ne apprezza soprattutto l'intelligenza e la capacità di trovare in tempi molto brevi la soluzione più adatta a ogni problema. Così Castreno trova in lui il simbolo dell'intelligenza, dell'impegno e anche della libertà individuale: uomo di successo che non scende a compromessi, preservando la propria dignità. La figura di Temistocle è un riferimento per gli esuli che non condividono le scelte dei propri concittadini, iniquamente assoggettati agli stranieri.

L'altro luogo citato da Castreno è un passo dell'*Ecuba* di Euripide (vv. 375-378): si tratta delle parole che Polissena, figlia del re Priamo e di Ecuba, pronuncia al momento della caduta di Troia in mano ai Greci e quindi della sua imminente resa in schiavitù. Principessa, nata libera, si vedrà costretta a servire un padrone e a condividere il letto con un altro schiavo. Preferisce scegliere la morte, piuttosto che sopportare l'obbrobrio della schiavitù, preferisce lasciare il suo corpo al re dei morti, perché non prevede alcun momento di felicità futura. Questo passo era molto noto nel mondo antico e in epoca bizantina, anche perché era stato antologizzato da Stobeo[15] come esempio letterario dell'ἀργία, dell'inerzia, dell'inattività. Questa inerzia, questa mancanza di ribellione, vengono nobilitate dal Castreno, che invece coglie nelle parole di Polissena il rifiuto eroico di sottomettersi al giogo dello straniero, la morte come risposta unica e possibile allo strapotere dei barbari conquistatori. L'aspetto che Castreno mette in evidenza non è quello della passiva rassegnazione alla morte, ma l'impossibilità, per l'uomo libero, di piegare il collo allo strapotere nemico.

Il dialogo con Demetrio Raul dà voce a una forma di polemica che non doveva costituire, all'epoca, un fatto isolato. Nella prima metà della lettera leggiamo, infatti, le due possibili reazioni del popolo greco in crisi. C'è chi sposa il nuovo corso, adeguandosi a una cultura diversa e dominante, quella turca in questo caso, rinunciando così alla propria. Castreno parla di costoro come 'quelli che sono soggiogati al modo di vita barbaro' (Riemann 7-8), l'opposto di quell'ἑλληνικὸς βίος, inteso come carriera diplomatica e letteraria intrapresa dai bizantini della tarda età paleologa, che lo stesso Bessarione perseguì fino al-

[14] Cf. Carena-Manfredini-Piccirilli 1983, X-XII.

[15] *Anthol.* III, p. 663 W.-H.

la fine della sua vita[16]. È noto che i turchi non chiedevano ai popoli assoggettati di adeguarsi alla loro cultura, ma semplicemente l'obbedienza e il pagamento di tributi, concedendo in cambio il mantenimento di usi, costumi, religione e lingua. I greci dovettero dunque rassegnarsi a contare poco nell'impero ottomano e al ridimensionamento della loro rilevanza culturale come etnia, ma non a rinunciare alla propria cultura. Ci furono però, sia in Oriente che in Occidente, molti greci nelle cui opere si legge l'esaltazione del sultano turco Mehmed II. Si pensi alla lettera pastorale di Gennadio Scolario, *Sulla presa di Costantinopoli*, o al trattatello *Sulla verità della fede cristiana* dedicato da Giorgio di Trebisonda al sultano proprio nel 1453; ancora, furono molti gli umanisti italiani che si prodigarono in elogi del conquistatore turco per ragioni di convenienza, come Francesco Filelfo, che gli scrisse più volte per ottenere vantaggi[17]. Esistevano, dunque, a fianco all'odio contro l'invasore turco, anche forme di collaborazionismo, che si configurano come un fatto del tutto spontaneo, non imposto dai turchi. È proprio contro questo gruppo di collaborazionisti – non, beninteso, contro tutti i greci scampati all'eccidio e rimasti in patria –, che polemizza Castreno. Il collaborazionismo dovette rimanere però un fenomeno abbastanza circoscritto: la maggior parte dei greci, fuggiti in altre città, non volle collaborare col vincitore ed espresse la propria amarezza per la sorte riservata a Costantinopoli.

Questo secondo partito, di quanti sono usciti dalla crisi cercando asilo in un nuovo mondo per preservare la propria identità culturale, è rappresentato dallo stesso Castreno e dal destinatario dell'epistola, Demetrio Raul, il quale, a quanto si legge, si è spostato a Roma e si è, letteralmente, 'scrollato di dosso il modo di vita barbaro' (Riemann 5-6). Non è casuale l'uso dell'aggettivo βαρβαρικός, recupero di una parola antichissima da sempre usata per indicare i popoli che non parlano il greco, in questo caso, naturalmente, i turchi. L'uscita dalla crisi è, infatti, tutta all'insegna del *logos*, della parola, dell'intelligenza e del ragionamento. Castreno scrive al suo interlocutore:

> 'Perciò ti chiedo, in nome di dio e dell'amicizia stessa, di sopportare questo destino con animo nobile, opponendo il ragionamento a mo' di difesa dagli attacchi provenienti dal fato, come coloro che lottano nello stadio mettono avanti le mani per prevenire gli attacchi degli avversari. Infatti hai acquisito sin dall'infanzia i due valori che più degli altri servono alla lotta, la forza dei discorsi e il pensiero, il più necessario' (Riemann 23-27).

---

[16] Cf. Ronchey 2002, 76. Ciò non lasci intendere che il popolo greco abbia dovuto rinunciare, dopo il 1453, ai suoi usi e costumi. È noto, infatti, che i turchi non chiedevano ai popoli assoggettati di adeguarsi alla loro cultura, ma semplicemente l'obbedienza e il pagamento di tributi, concedendo in cambio il mantenimento di usi costumi religione e lingua.

[17] Sugli atteggiamenti di collaborazione tra intellettuali greci e invasori turchi si veda Pertusi 1976, I, XXX-XXXI. Per i testi citati si veda Pertusi 1976, I, 240-253 per Gennadio Scolario; Pertusi 1976, I, XVI-XVII per Giorgio di Trebisonda e Filelfo.

La seconda parte del testo si apre con un altro riferimento a un fatto storico ben preciso e che, come si è visto, costituisce anche il *terminus post quem* per la datazione della lettera. Si tratta della morte del cardinale Bessarione, una sorta di crisi nella crisi, che porta con sé la perdita dell'ultima speranza di respingere la minaccia turca con l'aiuto dell'occidente e del papa, secondo un piano incarnato proprio dalla persona di Bessarione[18], vero e proprio *patronus* culturale a cui facevano ricorso i greci che passavano per Roma[19].

L'assenza di notizie circa un incontro diretto tra Castreno e Bessarione va presa con tutte le riserve del caso, dal momento che, come si è visto, sono poche le notizie su Demetrio Castreno in genere. Peraltro lo stesso Francesco Filelfo, amico e protettore di Castreno, conosceva bene Bessarione, di cui era stato compagno di studi alla scuola di Giorgio Crisococca a Costantinopoli[20]; ciò nonostante, non sembra che Castreno sia entrato a far parte della cerchia dei protetti di Bessarione, e questa è probabilmente una delle ragioni per cui la sua carriera in Italia non raggiunse vette particolarmente alte, ma anzi gli furono preferiti altri insegnanti di greco, tanto che alla fine scelse di tornare in patria. Bessarione ebbe comunque un impatto reale sulla vita di Demetrio Castreno, come su quella di tutti gli esuli bizantini: a lui si rivolgevano quanti cercavano protezione e sostegno, avendo ben inteso l'importanza del suo operato politico e culturale, e ugualmente la sua morte costituì una vera e propria catastrofe per tutti i dotti greci rifugiati in Italia. Risponde dunque al vero la condizione degli esuli descritta da Castreno attraverso l'immagine del popolo orfano: '[La morte di Bessarione] ha lasciato ciò che rimane del nostro popolo ora realmente orfano'. Il motivo del popolo orfano, concessione alla retorica e, insieme, metafora efficace per esprimere il sentimento di smarrimento seguito alla morte del cardinale greco, ricorre anche in alcuni componimenti sulla caduta di Costantinopoli, come la *Monodia sulla sventurata Costantinopoli* di Callisto, dove si legge, al v. 71: Ὦ πικρᾶς ὀρφανίας, 'O amara orfanezza'[21].

Altrettanto reale è il riferimento al *threnos* ('Dunque io levo un canto di dolore, come è naturale, per la perdita di quell'uomo divino, e non smetterò di piangere', Riemann 44-46), parola che non solo sta a indicare il canto funebre greco sin dall'età arcaica, ma che, come si è già detto, costituiva anche il genere letterario atto a rappresentare le lamentazioni sulla caduta di Costantinopoli, largamente attestato in età tardo-bizantina.

---

[18] La bibliografia su Bessarione è sconfinata. Resta fondamentale l'opera di Mohler 1923-1942. Si vedano poi gli studi di Labowsky 1961; Labowksy 1966; Zorzi 2002; Bianca 1986; Bianca 1999; Bianca 2000; di Ronchey 1994; Ronchey 2002; Ronchey 2008; Ronchey 2013. Tra i numerosi volumi miscellanei a lui dedicati si veda in particolare Fiaccadori 1994, oltre ai contributi raccolti in Maltezou-Schreiner-Losacco 2008.

[19] Cf. Bianca 1986, 62.

[20] Cf. Viti 1997.

[21] Pertusi 1976, II, 360.

Lo stesso tema della morte di Bessarione non è estraneo alle composizioni letterarie legate alla caduta di Bisanzio. Viene affrontato, per esempio, dall'umanista veronese Leonardo Montagna in un epigramma dal titolo *De obitu Bessarionis cardinali niceni*, in cui viene sostanzialmente ribadito che, dopo la morte del Bessarione, nessuna speranza rimaneva ormai all'*infelix Graecia*[22]. Bessarione rappresenta, dunque, quella Chiesa illuminata che lavorava per la rinascita della Grecia in Occidente, il cui piano politico prevedeva il raduno di una nuova spedizione militare nel Peloponneso con l'appoggio del papa Pio II, ultima speranza di restituire alla Grecia la libertà perduta. La presenza della Chiesa in questo documento non si limita, peraltro, alla figura di Bessarione, ma vi compare il riferimento a un altro ecclesiastico, il vescovo di Parma, da identificare in tutta probabilità con Giacomo Antonio della Torre, vescovo di Parma dal 24 settembre 1463 al 14 gennaio 1476. Nonostante il suo incarico presso la sede episcopale, egli risiedeva perlopiù a Milano, dove era al servizio di Francesco Sforza, e non è da escludere che proprio a Milano abbia conosciuto il Castreno[23].

4. L'epistola di Demetrio Castreno come manifesto della crisi greca

Demetrio Raul, esule bizantino originario del Peloponneso e rifugiatosi a Roma, trascrisse sul foglio di guardia di un codice da lui posseduto la lettera indirizzatagli dall'amico Demetrio Castreno, in cui questi compiange l'amara sorte della Grecia intera, e in particolare proprio dell'amico, che in pochi anni aveva visto cadere l'ultima roccaforte del mondo greco, nonché sua terra natale, e morire il suo vecchio compagno di studi, guida e amico, il cardinale Bessarione. Non era un fatto inusuale che il possessore di un codice utilizzasse i fogli accessori del volume per trascrivervi informazioni, note o testi di vario genere; anzi, molti manoscritti greci vergati in area orientale contengono annotazioni sulla caduta di Costantinopoli, seppure piuttosto brevi e spesso un po' formali, talvolta con accenti sentiti di sconforto[24]. Ma le circostanze, insieme alla forza evocativa della lettera di Castreno, così diversa dal resto del suo epistolario, indirizzato principalmente al suo protettore Francesco Filelfo e spesso di natura eminentemente pratica, fanno pensare che dietro la trascrizione di Raul si celasse un intento preciso: rendere questo breve testo un manifesto della crisi greca vissuta dai dotti bizantini dopo il 1453.

Un'ultima riflessione può essere legata alla modalità di diffusione delle notizie nel mondo medievale: le informazioni si muovevano, allora, attraverso processi lenti, che necessitavano di buoni circuiti, pena la mancanza di circola-

[22] Il componimento è citato da Bianca 2013, 161. L'epigramma di Leonardo Montagna è edito in Montagna 2010, 42 sg.

[23] Su Giacomo Antonio Della Torre si vedano Eubel 1914, 139, 197, 213, 222 e Di Zio 1989.

[24] Cf. Pertusi 1976, I, XXIX.

zione delle notizie, a prescindere dalla loro importanza politico-militare. In quest'ottica Demetrio Castreno, e dopo di lui Demetrio Raul, hanno cercato di inserire questa lettera in un circuito efficiente, quello del commercio librario nel Quattro-Cinquecento. Come spesso accade, la lettera di Castreno ha seguito un percorso, legato alla storia del codice che la contiene, che non ci è possibile ricostruire nel dettaglio: dalle mani del copista, l'*Anonymus* 31 Harlfinger, passò in quelle di Demetrio Raul, il quale non è da escludere che potesse averlo addirittura commissionato. È poi confluito nella raccolta di Francesco Maturanzio, che lo acquistò, con ogni probabilità, sul mercato librario veneziano. La lettera è rimasta da allora, in Occidente, testimonianza di una realtà ancora poco indagata e che meriterebbe di essere approfondita in studi futuri, alla ricerca di documenti analoghi che possano restituirci i dettagli della ricezione della crisi bizantina da parte di chi, in quegli anni, la stava vivendo.

APPENDICE. TESTO E TRADUZIONE

Testo (Perus. E 65, f. 2v)

Μετὰ τὴν τῆς Πελοποννήσου συμφορὰν, ταὐτὸν δ' εἰπεῖν, μετὰ τὴν τοῦ γένους πανωλεθρίαν, πολλοὺς πολλάκις ἐρωτήσας τὰ περὶ σοῦ - πῶς γὰρ οὐκ ἔμελλον ὑπὲρ ἀνδρὸς ἀρίστου καὶ ἐμοὶ διαφερόντως φιλτάτου τοῦτο ποιεῖν; - ἄλλοι ἄλλως ἐκεῖνά μοι διηγοῦντο, καὶ τελευτῶν ἐπυθόμην σε τὴν Ῥώμην οἰκεῖν, πᾶσαν βαρβαρικὴν ἀποσεισάμενος δίαιταν, ὡς οὐ μόνον τοῖς τῶν Ἑλλήνων ἔθεσι μηδ'ὁπωσοῦν προσήκουσα, ἀλλὰ καὶ τῶν ὑπ'ἐκείνῃ τελούντων ἐνίοις, ἅτε βέλτιον λογιζομένοις, περιφανῶς ἀπαρέσκουσαν. Ἐπήνεσα γοῦν σε τῆς εὐβολίας καὶ τοῦ μὴ παρ'ἐκείνοις χρονίσαι οἱ τὸ ἀλόγιστον θαυμάζονται λόγου παντὸς, καὶ τὸ δίκαιον ἐν ταῖς χερσὶ τῷ ἑαυτῶν τιθέμενοι νόμῳ, ὅθεν καὶ ἡμᾶς τοὺς ἀθλίους μηδὲν ἠδικηκότας μετὰ τῶν ὄντων καὶ τῆς ἐλευθερίας ἀφείλοντο καὶ τὸ ἐκείνοις προσῆκον ἀπένειμαν, ἁπανταχοῦ πλανάσθαι καὶ δουλεύειν αἰσχρῶς, ταῖς τῆς ἐναντίας τύχης ἀνάγκαις · δι'ἃς καὶ τῶν ἡμετέρων ἕκαστος οὐ τὸν φυσικὸν μόνον, ἀλλὰ καὶ τὸν Θεμιστοκλέους θάνατον αἱρετώτερον οἴεται. «Ὅστις γὰρ» - κατὰ τὸν σοφὸν Εὐριπίδην - «οὐκ εἴωτε γεύεσθαι κακῶν φέρει μὲν, ἀλγεῖ δ' αὐκέν' ἐντιθεὶς ζυγῷ. Θανὼν δ' ἂν εἴη μᾶλλον εὐτυχέστερος ἢ ζῶν. Τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος». Ἀλλὰ τί ταῦτα διέξειμι; οὐ γὰρ αὐξήσων ἥκω τὸ πάθος φλεγμαῖνον ἔτι καθ'αὑτὸ καὶ ὀδύνας οὐ μικρὰς ἡμῖν τοῖς αἰσθανομένοις παρέχον, ἀλλὰ καταψήξων καὶ λόγοις, ἵν'οὕτως εἴπω, λαθικηδέσι τὸ οἰδαῖνον καταστορέσων. Ὅθεν σου δέομαι πρὸς Θεοῦ καὶ τῆς φιλίας αὐτῆς ὅπως τὴν παροῦσαν τύχην γενναίως φέρῃς, προβόλου δίκην πρὸς τὰς ἀπ' αὐτῆς ἐπιθέσεις τὸν λογισμὸν ἀντιτάξας, ὥσπερ οἱ ἐν σταδίῳ πυκτεύοντες τὰς χεῖρας προτίθενται, φυλαττόμενοι τὰς τῶν ἐναντίων ἐπιφοράς. Πρὸς γὰρ τῇ ἄλλῃ ἀρετῇ ᾗ σαυτὸν παιδόθεν κεκόσμηκας καὶ δύο τὰ μάλιστα πρὸς τοῦτο συντείνοντα κέκτησαι, δύναμίν τε λόγων καὶ φρόνησιν, εἴπερ τις, ἱκανωτάτην. Δι'ὧν δύνασαι καὶ σαυτὸν καὶ τοὺς ταὐτά σοι πάσχοντας ἀρκούντως ῥαμυθήσασθαι · ὡς οὐκ ἔστιν ἐν ᾧ μᾶλλον ἄν τις ἀρμοδιέστερον ἐκεῖν' ἐπιδείξαιτο, εἰ μὴ ἐν τῇ τῶν δυσχερῶν παρουσίᾳ, ὥσπερ που καὶ κυβερνήτης οὐκ ἐν ἄλλῳ ἢ ἐν τῷ τοῦ χειμῶνος τὴν ἑαυτοῦ δήπουθεν τέχνην, δι' ἧς αὐτόν τε καὶ τὴν ναῦν καταποντίζεσθαι μέλλουσαν περισώσας ἐπαίνου τ' ἂν δικαίως ἀξιοῖτο καὶ τῶν ἐν Ὀλυμπίᾳ στεφάνων οὐχήκιστα.

Εἶεν. Περὶ δὲ τοῦ κυρίου ἡμῶν καρδιναλίου τοῦ Βησσαρίωνος ἔναγχος ἐπυθόμην ὅπερ μοι καὶ μέχρι ψυχῆς καθήψατο · εἶπον γάρ τινες εκεῖνον βαρέως (φεῦ!) νοήσαντα

ἀποθανεῖν καὶ τὰ τοῦ ἡμετέρου γένους λείψανα ωῦω ἀτεχνῶς ὀρφανὰ καταλιπεῖν. Ἐπὶ τίνι γὰρ ἄλλῳ οἱ τὰ ἔσχατα παθόντες ἡμεῖς ἢ θαρρῆσαι ἢ καὶ ἄλλως αὐχῆσαι εἴχομεν, εἰ μὴ ἐπ᾽ἐκείνῳ, τὴν κοινὴν τοῦ γένους ἄγκυραν καὶ, ἔτι μᾶλλον εἰπεῖν, μάλα σωτήριον ; Ἐθρήνησα γοῦν αὑτὸς οἷα εἰκὸς ἐπὶ τῇ τοῦ θείου ἀνδρὸς ἐκείνου ἀποβολῇ καὶ θρηνῶν οὐ παύσομαι. Λελύπενται δ᾽ἔτι λίαν καὶ πολλοὶ τῶν ἐνταῦθα, μάλιστα δέ τις ἀνὴρ σοφός τε καὶ ἀγαθὸς, ὁ τῆς Πάρμας ἐπίσκοπος · ὃς τῆς ἐκείνου καλοκἀγαθίας πειραθεὶς οὐ μόνον τῶν Ἑλλήνων κλέος, ἀλλὰ καὶ ὀφθαλμὸν τῆς Ῥομαικῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς Ἰταλίας ἀπάσης ἀστέρα λαμπρότατον ἀπεκάλει, ὃν ἔναγχος δύσαντα (ὅπερ ἀπείη!) πάντα μηδὲν εἶναι οἴεται · οὕτω τῆς ἐκείνου σοφίας καὶ ἀρετῆς ἑάλω. Ἐμὲ δ᾽ἐπὶ τούτοις πῶς οἴει διαικεῖσθαι, ὅταν οἱ τῷ γένει μηδ᾽ὀπωσοῦν ἐκείνῳ προσήκοντες οὕτω πενθοῦσιν; Ὅθεν δέομαί σου, χρυσῆ κεφαλὴ, ὅπως μοι περὶ τούτου γράψῃς, καὶ διὰ ταχέων · οὔπω γὰρ δύναμαι πιστεύειν τὴν πάλαι ἡμῖν πολεμοῦσαν τύχην τὸν κολοφῶνα νῦν τῶν κακῶν ἐπιθεῖναι. Εὖ ἔρρωσο. Ἀπὸ τοῦ Μεδιολάνου, τῇ τοῦ μαρτίου κθ᾽, μετὰ σπουδῆς. Δημήτριος ὁ Καστρηνός.

Traduzione (Perus. E 65, f. 2v)[**]

Dopo la sciagura del Peloponneso, cioè dire, dopo la distruzione completa del popolo, quando chiedevo con insistenza di te – come infatti non doveva accadere che facessi questo riguardo a un uomo virtuoso e da me specialmente il più amato? - chi raccontava in un modo, chi in un altro, e alla fine sono venuto a sapere che tu vivi a Roma, e che ti sei scrollato di dosso ogni modo di vita barbaro, visto che esso non solo non si adatta per niente ai costumi dei greci, ma è sgradito anche ad alcuni tra quelli che vi sono iniziati, quando ragionano meglio.

Dunque lodo te per la saggezza e perché non indugi presso quelli ai quali piace l'irrazionale in ogni discorso, e ripongono la giustizia in mano alla loro legge, a causa della quale a noi infelici, che non avevamo commesso nessuna ingiustizia fuorché il fatto di esistere, hanno tolto anche la libertà e hanno assegnato ciò che a loro conveniva: vagare in ogni luogo e assoggettarci miseramente alle necessità del fato avverso.

Per queste necessità, anche ciascuno di noi ritiene migliore non solo la morte naturale, ma anche quella di Temistocle; «chi infatti» secondo il sapiente Euripide, «non è abituato a provare le sventure, sopporta, ma soffre quando porge il collo al giogo. Sarebbe più felice da morto che da vivo: vivere non decorosamente è un grande peso» (*Hecuba* 375-378).

Ma perché parlo di questo? Infatti non vengo ad accrescere il dolore infiammato già da solo e che provoca sofferenze non piccole a noi che lo proviamo, ma a lenire e calmare il gonfiore con parole, per così dire, rasserenanti. Perciò ti chiedo, in nome di Dio e dell'amicizia stessa, di sopportare questo destino con coraggio, opponendo il ragionamento, a mo' di difesa, contro gli attacchi provenienti da quello, come i lottatori nello stadio mettono avanti le mani per prevenire gli attacchi avversari. Oltre all'altro valore, infatti, al quale sei stato educato dall'infanzia, possiedi anche i due che tendono soprattutto verso questo, la forza dei discorsi e il pensiero, il più necessario. Per questi motivi puoi incoraggiare pienamente sia te stesso, sia coloro che sopportano queste cose insieme a te; perché non c'è situazione più opportuna in cui uno possa mostrarli, se non nella circostanza delle difficoltà, come anche un timoniere mostra la sua arte certo non in un'altra situazione che quella della tempesta, per la quale, dopo che abbia salvato se stesso e la nave che stava per essere sommersa, lo si ritenga giustamente degno di lode e nondimeno delle corone di Olimpia.

Bene! Riguardo al nostro signore cardinale Bessarione ho appena saputo qualcosa che mi ha assalito fin dentro l'anima; infatti alcuni mi hanno detto che quello, ammalatosi penosamente (ahimé!), è morto e ha lasciato ciò che rimane del nostro popolo ora realmente orfano. Infatti a chi altro, noi che sopportiamo le estreme sofferenze, ci rivolgevamo per avere coraggio e ancor

[**] Traduzione di Isabella Proietti.

più per avere fiducia, se non a lui, comune àncora del nostro popolo e, per dire di più, davvero mezzo di salvezza? Dunque io levo un canto di dolore, come è naturale, per la perdita di quell'uomo divino, e non smetterò di piangere. Soffrono molto anche molti di quelli che sono qui, soprattutto un uomo saggio e virtuoso, il vescovo di Parma[25], lui che ha sperimentato la sua grandezza, lo chiamava non solo gloria dei Greci, ma anche occhio della Chiesa Romana e stella più luminosa dell'Italia intera; e teme che se quella è tramontata or ora (quale mancanza!) non ce ne sia più nessuna. Così mi sono innamorato della sua saggezza e della sua virtù. Come credi che io mi trovi in queste circostanze, quando quelli che neanche appartengono a quel popolo si addolorano così? Per cui ti chiedo, testa d'oro, di scrivermi riguardo a questo, e quanto prima. Non posso credere che il fato a me da lungo tempo avverso abbia raggiunto ora il culmine dei mali. Sta' bene.

Da Milano, il 29 marzo, con stima. Demetrio Castreno

BIBLIOGRAFIA

Bianca 1986: C. Bianca, *L'Accademia del Bessarione tra Roma e Urbino*, in *Federico di Montefeltro: lo stato, le arti, la cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani, Bulzoni, Roma, pp. 61-79.

Bianca 1999, C. Bianca, *Da Bisanzio a Roma. Studi sul cardinale Bessarione*, Roma nel Rinascimento, Roma.

Bianca 2002: C. Bianca, *Il ritratto di un greco in Occidente: il cardinale Bessarione*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, a cura di G. Lazzi, P. Viti, Polistampa, Firenze, pp. 215-222.

Bianca 2013: C. Bianca, *Da Firenze a Grottaferrata: greci e latini all'ombra del Bessarione*, in *"Inter graecos latinissimus, inter latinos graecissimus". Bessarion zwischen den Kulturen*, a cura di C. Maertl, K. Keiser, T. Ricklin, De Gruyter, Berlin, pp. 151-166.

Bianconi 2008: D. Bianconi, *Umanesimi d'Oriente e d'Occidente. Massimo Planude e Francesco Petrarca*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» s. IX, 19/2, pp. 435-465.

Cappelli 1894: A. Cappelli, *Una lettera greca di Demetrio Castreno a Francesco Filelfo*, «Archivio Storico Lombardo», Serie 3, Volume 2, Fascicolo 3, pp. 160-165.

Carena-Manfredini-Piccirilli 1983: *Le vite di Temistocle e di Camillo*, a cura di C. Carena, M. Manfredini, L. Piccirilli, Fondazione Lorenzo Valla, Milano.

Ciccolella-Speranzi 2010: F. Ciccolella, D. Speranzi, *Le lingue orientali e la cultura greca nel Rinascimento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, *Vol. I: Dalle origini al Rinascimento* (a cura di A. De Vincentiis), Einaudi, Torino, pp. 438-447.

Codoñer 2003: J.S. Codoñer, Translatio studiorum: *la emigraciòn bizantina a Europa Occidental en las decada finales del Imperio (1353-1453)*, in *Constantinopla 1453. Mitos y realidades*, a cura di P. Bàdenas de la Peña, I. Pérez Martìn, CSIC, Madrid, pp. 187-246;

Cortesi-Maltese 1992: *Dotti Bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV.* Atti del convegno internazionale (Trento, 22-23 ottobre 1990), a cura di M. Cortesi, E.V. Maltese, M. D'Auria, Napoli.

Di Zio 1989: T. Di Zio, *Della Torre, Giacomo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 37, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Eubel 1914: C. Eubel, *Hierarchia Catholica Medii Aevi sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series. E documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita,* II. *Ab anno 1431 usque ad annum 1503*, Monasterii.

[25] Giovanni Antonio della Torre, vescovo di Parma dal 24 settembre 1463 al 14 gennaio 1476.

Falzone 2009: P. Falzone, *Maturanzio (Mataratius), Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 338-341.

Ficcadori 1994: *Bessarione e l'Umanesimo*, a cura di G. Fiaccadori, Vivarium, Napoli.

Förstel 2001: C. Förstel, *La transmission des manuscrits grecs de Byzance en Italie*, in *Des Alexandries, I. Du livre au texte*, sous la direction de L. Giard, C. Jacob, Bibliothèque nationale de France, Paris, pp. 411-424.

Geanakoplos 1976: D.J. Geanakoplos, *Interaction of the "Sibling" Byzantine and Western Cultures in the Middle Ages and Italian Renaissance (330-1600)*, Yale University Press, New Haven and London.

Geanakoplos 1967: D.J. Geanakoplos, *Bisanzio e il Rinascimento*: *umanisti greci a Venezia e la diffusione del greco in Occidente (1400-1535)*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1967 (traduzione italiana di *Greek Scholars in Venice. Studies in the Dissemination of Greek Learning from Byzantium to Western Europe*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1962).

Hausmann 1970: F.R. Hausmann, *Demetrio Calcondilla, Demetrio Castreno, Pietro Demetrio, Demetrio Guazzelli*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» 32, pp. 607-611.

Irace 2003: E. Irace, *Una prolusione inaugurale dell'anno accademico: la* Pro inchoandis studiis *di Francesco Maturanzio (circa 1474)*, in *Doctores Excellentissimi. Giuristi, medici, filosofi e teologi dell'Università di Perugia (secc. XIV-XIX)*, a cura di C. Frova, G. Giubbini, M. A. Panzanelli Fratoni, Edimond, Città di Castello, pp. 178-180.

Irace-Panzanelli Fratoni 2009: E. Irace, M.A. Panzanelli Fratoni, *Una completa espressione dell'Umanesimo: Francesco Maturanzio fra tradizione dei classici, insegnamento degli* studia humanitatis *e impegno nei pubblici uffici*, in *Maestri, insegnamenti e libri a Perugia. Contributi per la storia dell'Università 1308-2008*, a cura di C. Frova, F. Treggiari, M.A. Panzanelli Fratoni, Skira, Milano, p. 138.

Klette 1890: T. Klette, *Die griechischen Briefe des Fr. Philelphus*, Greifswald Julius Abel, Greifswald.

Labowsky 1961: L. Labowsky, *Bessarion Studies*, «Mediaeval and Renaissance Studies», V, pp. 108-162.

Labowsky 1966: L. Labowsky, *Il cardinale Bessarione e gli inizi della Biblioteca Marciana*, in *Venezia e l'Oriente fra tardo Medio Evo e Rinascimento*, a cura di A. Pertusi, Sansoni, Firenze, pp. 159-182.

Legrand 1894-1903: E. Legrand, *Bibliographie hellénique, ou Description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs au dix-septième siècle,* Culture et Civilisation, Paris.

Maltezou-Schreiner-Losacco 2008: *Philanagnostes. Studi in onore di Marino Zorzi*, a cura di C. Maltezou, P. Schreiner, M. Losacco, Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, Venezia.

Mohler 1923-1942: L. Mohler, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann*, I, *Darstellung*, Schöningh, Paderborn 1923; II, *Bessarionis in calumniatorem Platonis*, Schöningh, Paderborn 1927; III, *Aus Bessarions Gelehrtenkreis*, Schöningh, Paderborn 1942.

Monsfasani 2995: J. Monfasani, *Byzantine Scholars in Renaissance Italy: Cardinal Bessarion and Other Emigrés*, Variorum, Aldershot.

Montagna 2010: L. Montagna, *Epigrammatum liber III*, a cura di V. Sanzotta, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Motta 1893: E. Motta, *Demetrio Calcocondila, editore. Con altri documenti riguardanti Demetrio Castreno, Costantino Lascaris ed Andronico Callisto*, «Archivio Storico Lombardo», 20, pp. 143-166.

Pertusi 1976: A. Pertusi, *La caduta di Costantinopoli. I: Le testimonianze dei contemporanei; II: L'eco nel mondo*, Mondadori, Milano.

Pontani 1996: *Costantino Kavafis. Poesie*, a cura di F.M. Pontani, SE, Milano.

Proietti 2016a: *I manoscritti greci di Perugia*, a cura di I. Proietti, Fondazione CISAM, Spoleto.

Proietti 2016b: I. Proietti, *Per la scrittura greca di Francesco Maturanzio*, «Segno e testo», 14, pp. 603-627.

Riemann 1879: O. Riemann, *Une lettre d'un grec du quinzième siècle*, in *Annuaire de l'Association des Études grecques en France*, Maisonneuve, Paris, pp. 121-125.

Ronchey 1994: S. Ronchey, *Bessarione poeta e l'ultima corte di Bisanzio*, in *Bessarione e l'Umanesimo*, a cura di G. Fiaccadori, Vivarium, Napoli, pp. 47-65.

Ronchey 2002: S. Ronchey, *L'ultimo bizantino. Bessarione e gli ultimi regnanti di Bisanzio*, in *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano* (Atti del XL Corso Internazionale di Alta Cultura della Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 31 agosto-12 settembre 1998), a cura di G. Benzoni, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 75-92.

Ronchey 2006: S. Ronchey, *L'enigma di Piero*, Rizzoli, Milano.

Ronchey 2008: S. Ronchey, *Il volto giovanile di Bessarione*, in *Le Rotte dei Misteri – la cultura mediterranea da Dioniso al Crocifisso*, a cura di L. De Simone, Feeria Comunità di San Leolino, Panzano in Chianti (Firenze), pp. 255-288.

Ronchey 2013: S. Ronchey, *Volti di Bessarione*, in *Vie per Bisanzio. VII Congresso Nazionale dell'Associazione di Studi Bizantini, Venezia 25-28 novembre 2009*, a cura di A. Rigo, A. Babuin, M. Trizio, Edizioni di Pagina, Bari, pp. 539-551.

Speranzi 2016: D. Speranzi, *Omero, i cardinali e gli esuli. Copisti greci di un manoscritto di Stoccarda*, Dykinson, Madrid.

Viti 1997: P. Viti, *Filelfo, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* vol. 47, s.v., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.

Wilson 2000: N.G. Wilson, *Da Bisanzio all'Italia. Gli studi greci nell'Umanesimo italiano*, edizione italiana rivista e aggiornata, Edizioni dell'Orso, Alessandria (edizione originale N.G. Wilson, *From Byzantium to Italy. Greek studies in the Italian Renaissance*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1992).

Zappacosta 1970: G. Zappacosta, *Francesco Maturanzio umanista perugino*, Minerva, Bergamo.

Zorzi 2002: M. Zorzi, *Bessarione e i codici greci*, in L'eredità greca e l'ellenismo veneziano, a cura di G. Benzoni, Leo S. Olschki, Firenze, pp. 93-122.

SUMMARY – The manuscript Perus. E 65, now in the Biblioteca Comunale Augusta in Perugia, containing Xenophon's works, features on its front page a letter written by a Greek scholar, Demetrio Castreno, in the XV century, after Cardinal Bessarion's death. The letter is not autograph: it was copied by another Greek scholar, one of Castreno's peers, probably in order to preserve it as a record of the events in Greek culture during the fall of Byzantium. This paper aims to analyse, through the study of Demetrio Castreno's letter, the language and the main themes of the Greek crisis on the background of the complex relationship between the falling Byzantine Empire and Italian Humanism, and also to identify the classical texts that the author refers to.

Università degli studi di Perugia
donato.loscalzo@unipg.it

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
proietti.isabella@gmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 219-227
ISBN 9788894269710

Enrico Botta

RIP VAN WINKLE NON HA SOGNATO LA RIVOLUZIONE. GLI STATI UNITI E LA CRISI DI UN EROE IMPROBABILE

In un periodo remoto della storia americana,
cioè a dire una trentina d'anni fa
W. Irving, *La leggenda di Sleepy Hollow*

1. La ricerca eroica di un passato eroico

Quando alla fine del Settecento i padri fondatori iniziarono a considerare la guerra non più come un evento necessariamente tragico e immorale, ma come un possibile mezzo per raggiungere la pace universale, la nuova nazione americana si trovò di fronte a una profonda contraddizione ideologica: sebbene si fossero formati attraverso una rivoluzione e una guerra di portata internazionale, gli Stati Uniti cercarono di definire la loro identità secondo i valori di pace, progresso e libertà espressi nella Dichiarazione d'Indipendenza del 1776. Alla luce del sostrato illuminista dei padri fondatori e di quello biblico dei padri pellegrini, il ricorso alla guerra come strumento necessario al raggiungimento della libertà e della pace nel nuovo mondo appariva assolutamente contraddittorio.

Come spiega l'americanista Giorgio Mariani, sin dal primo periodo repubblicano la cultura americana iniziò a trattare ambiguamente il paradosso dell'origine violenta della *city upon the hill*[1]. Su questa linea si colloca anche Robert Ferguson, uno dei massimi studiosi dell'Illuminismo americano, secondo il quale i padri fondatori ritenevano lo sviluppo progressivo che portò dalla colonia alla provincia, poi allo stato e quindi all'unione di stati federati, lo strumento per considerare la storia americana come un processo naturale che eludeva le violente fasi di passaggio[2].

In realtà, l'inconciliabilità tra formazione nazionale e violenza rivoluzionaria portò a una crisi ideologica e culturale che la letteratura della fine del XVIII secolo declinò in termini di censura o provò ad aggirare attraverso precise strategie narrative e stilistiche. È questo il caso di *The Columbiad*, il poema epico scritto da Joel Barlow nel 1807, che per l'autore e per l'*establishment* politico di Thomas Jefferson avrebbe dovuto rappresentare il mezzo letterario

[1] Cf. Mariani 2000.
[2] Cf. Ferguson 1989.

principale nel costruire l'identità nazionale del paese durante la Prima Repubblica: in particolare, quando narra la battaglia di Saratoga, momento decisivo per i coloni nella guerra contro gli inglesi, l'opera traccia un complesso parallelismo con lo scontro tra Leonida e Serse alle Termopili, per evitare di descrivere direttamente la violenza degli americani. Oltre a questo esempio tratto dal genere epico, un'importante direttrice della letteratura statunitense aggirò le fasi critiche della rivoluzione, presentando quest'ultima come un processo apparentemente naturale e pacifico.

La crisi poteva essere superata negando, o almeno aggirando il trauma, proprio come fa Rip Van Winkle, il protagonista del racconto omonimo di Washington Irving, il quale si addormenta alla vigilia della rivoluzione per svegliarsi dopo venti anni, quando la guerra con la Gran Bretagna è ormai un ricordo, ma l'identità del nuovo paese non è ancora definita. Da questa prospettiva, il presente intervento analizza come Irving abbia raccontato le fasi critiche della fondazione nazionale plasmando in termini eroicomici il suo *Rip Van Winkle*. Nel testo, numerose convenzioni del genere epico vengono riprese e ridicolizzate dall'irriverenza ideologica e retorica dell'ellissi temporale che caratterizza il racconto: l'ellissi, infatti, non solo determina un vuoto narrativo che si contorna di azioni e personaggi grotteschi, ma traccia una voragine diegetica in cui si cela la crisi di un intero popolo che si considera moralmente puro ed esemplare, ma che è ancora traumatizzato dalla barbarie rivoluzionaria.

2. Un eroe improbabile

Irving (1783-1859) inserì *Rip Van Winkle* nella raccolta intitolata *The Sketch Book of Geoffrey Crayon*, che pubblicò tra il 1819 e il 1820 mentre viveva in Inghilterra, e lo considerava il racconto che, insieme a *The Legend of Sleepy Hollow*, avrebbe rappresentato per la nuova letteratura americana un modello narrativo specificamente nazionale, sia da un punto di vista tematico che stilistico. Per l'autore, *Rip Van Winkle* mescolava la saggistica e la storiografia settecentesche con l'esotismo e le tradizioni popolari romantiche; lo stile rendeva il dinamismo del parlato quotidiano e delineava temi e motivi caratteristici degli Stati Uniti come la *wilderness*, la frontiera, la rivoluzione e le ambizioni espansionistiche della nuova nazione. Questi elementi caratterizzavano momenti chiave della storia degli Stati Uniti, e definivano quella «doppia origine, la fondazione della colonia e la rivoluzione»[3] – di cui parla Alessandro Portelli – che, in maniera significativa quanto provocatoria, Irving decise di far ruotare intorno all'ellissi temporale determinata nel testo dal sonno in cui cade il protagonista.

Il racconto ha come sfondo gli Stati Uniti nel periodo immediatamente precedente (intorno al 1770) e immediatamente successivo alla Rivoluzione

[3] Portelli 1992, 43.

americana (verso il 1790). Rip Van Winkle, affabile scansafatiche di origine olandese, vive in un pittoresco villaggio ai piedi delle Catskill Mountains, lungo lo Hudson River, nei pressi di New York. Stanco delle continue lamentele della moglie sulla sua incapacità di prendersi cura della famiglia e della fattoria, un giorno decide di andare a caccia di scoiattoli insieme al suo cane Wolf. Inoltratosi per un sentiero, Rip incontra degli uomini stranamente vestiti (che si riveleranno essere i fantasmi dell'equipaggio dell'esploratore Henry Hudson) intenti a giocare a bocce tra i boschi, i quali lo invitano a bere del liquore. Sedutosi all'ombra di un albero, dopo essersi dissetato, Rip si addormenta, per risvegliarsi dopo venti anni. Ritornato nel villaggio, senza avere la ben minima idea del tempo trascorso, Rip trova un ambiente completamente trasformato e non è in grado di riconoscere nessuno tra gli abitanti: il paese è più grande e più popolato, le persone indossano strani abiti e parlano di eventi e personaggi a lui ignoti. Scopre che sua moglie è morta – e questa, tutto sommato, sembra essere l'unica buona notizia per Rip –; anche i suoi amici sono morti in guerra o si sono trasferiti. Ignaro della conquistata indipendenza delle colonie, lo straniero Van Winkle viene accusato di essere un suddito di Re Giorgio III, fin quando Peter Vanderdonk, il più anziano del paese, lo riconosce e lo aiuta a ridefinire la propria identità. La guerra lo rende ormai cittadino dei neonati Stati Uniti e Rip, ospite a casa di sua figlia e ormai libero dall'oppressione della moglie, inizia a riprendere le sue abitudini e ritorna alla sua vita normale[4].

3. Il valore dell'epica

Se con *A History of New York: From The Beginnings of the World to the End of the Dutch Dynasty* (1809) Irving aveva creato una delle epiche parodiche più riuscite del panorama artistico del nuovo mondo secondo i modelli letterari del vecchio, in *Rip Van Winkle* l'autore riprese e parodiò in termini specificamente americani i tratti distintivi dell'*epos* europeo, attraverso il rapporto tra la forma narrativa della *short story* e il tema della rivoluzione. Ai tempi della pubblicazione dell'opera, il racconto si stava affermando come una delle modalità narrative caratteristiche della letteratura americana mentre, già da circa mezzo secolo, numerosi testi patriottici – i cosiddetti *Rising Glory Poems* ('Poemi sulla gloria nascente') e alcuni poemi epici come *The Conquest of Canaan* e la già citata *The Columbiad* – s'incentravano sulla Guerra d'Indipendenza. Tuttavia, il testo di Irving richiamò l'attenzione per l'ironia con cui affrontava il

[4] Alla luce dei rapporti tra la letteratura statunitense e quelle europee, il tema dell'uomo che si addormenta per trovare al risveglio un mondo diverso attiva una sorta di intertestualità circolare. *Rip Van Winkle*, infatti, prima assorbe e rielabora una serie di convenzioni del racconto folcloristico europeo e poi si presenta nel panorama letterario del vecchio mondo come un prodotto nuovo ed originale, a sua volta da riadattare. Come ha dimostrato Rolando Anzilotti, l'opera di Irving divenne il modello per il racconto *Mastro Domenico* che Narciso Feliciano Pelosini scrisse nel 1871. Cf. Anzilotti 1968, 8.

momento della fondazione del paese, e per la forma compressa ed ellittica con cui lo descriveva. Sulla scia delle epiche imitative delle convenzioni classiche, rinascimentali e neoclassiche europee, e di quelle parodiche degli stessi modelli che, tra il 1770 e il 1830, raccontarono la rivoluzione e la fondazione della nuova nazione, *Rip Van Winkle* si distinse per la sua irriverenza nei confronti dell'episodio chiave della storia del paese, e si definì – per usare una definizione di Mariani – come una sorta di «contro-epica americana»[5].

Da questo punto di vista, una serie di elementi testuali rimanda a narrazioni di carattere epico, ma ne altera completamente la funzione[6]. Il protagonista non solo non partecipa attivamente all'evento fondante del suo paese ma, addirittura, dorme. Eppure, la sua esperienza sembra rispecchiare quella degli eroi della tradizione e, soprattutto, quella di Odisseo, una delle figure classiche più riprese dalla nuova epica americana: come il personaggio omerico, per venti anni Rip Van Winkle si ritrova lontano da casa e dalla famiglia, in regioni sconosciute dove incontra esseri misteriosi e soprannaturali. Ogni elemento che richiama la storia di Ulisse, però, dispiega immediatamente la propria natura ironica e la propria funzione parodica: abbandonata la sua Itaca, il villaggio, soltanto per sottrarsi alle grinfie della moglie che lo accusa di essere un fannullone, Van Winkle incontra i fantasmi dell'equipaggio di Henry Hudson, si ubriaca e si addormenta; nel frattempo la figlia, a differenza di Telemaco, non lo cerca; la moglie, a differenza di Penelope, non lo aspetta e, al suo ritorno, è morta; il cane Wolf, a differenza di Argo, non solo non lo riconosce, ma lo abbandona nella *wilderness*; il fucile, arma priva di qualsiasi origine mitica o divina, dopo venti anni è completamente arrugginito e Rip non sembra neanche preoccuparsene particolarmente. Il fatto che alla fine Van Winkle sia reintegrato nella comunità solo dopo aver riconosciuto la nuova realtà politica parodia il rapporto che lega il personaggio epico con la sua civiltà e con il potere.

4. La crisi dell'epica

A differenza dei modelli della tradizione eroica, Van Winkle è una persona comune, priva di qualità straordinarie; non conosce né il mondo né gli uomini, non dimostra un particolare senso dell'onore e, se rispetta le regole della

[5] Applicando questa definizione a *The Columbiad*, Mariani definisce l'opera di Barlow come «un testo che vuole esaltare non i conflitti che hanno permesso o permetteranno in futuro il consolidamento di una particolare comunità nazionale, ma quei principi della ragione e della democrazia che soli potranno condurre a una "civiltà universale"», Mariani 2000, 73.

[6] Il fatto che Rip diventi, alla fine della vicenda, l'eroico cantastorie delle tradizioni del suo villaggio precedenti l'Indipendenza complica il rapporto tra i piani narrativi. Il racconto della propria vita e dell'avventura vissuta nei boschi, da un punto di vista intradiegetico, diventa un'anti-epica primaria, in quanto di carattere orale, rispetto al racconto di Irving, anti-epica di secondo grado, ovvero letteraria. In questo modo, il capovolgimento delle tematiche, dei *topoi* e degli stilemi avviene sia a livello diegetico, cioè nel racconto di Washington Irving, che a livello intradiegetico, vale a dire nel racconto dello stesso Rip.

società, sembra impermeabile a qualsiasi principio superiore. Il narratore ne enfatizza la semplicità e la bontà: «Ho già fatto notare che era un tipo semplice e di buon cuore; ed era un vicino servizievole e un marito sottomesso, tiranneggiato dalla moglie» (101)[7]. L'uomo non è forte fisicamente né giovane, non è in grado di superare ostacoli e nemici, ma è buono e disponibile: «Quando bighellonava per il villaggio, era sempre circondato da uno stuolo di bambini che lo tiravano per la giacca, gli si aggrappavano alla schiena, gli facevano continuamente scherzi in quantità» (101). Il fatto che Rip ami trascorrere parte del suo tempo con i bambini, cui racconta «lunghe storie piene di fantasmi, streghe e indiani» (101) – da notare, qui, come i nativi americani trovino un'emblematica collocazione tra spettri e fattucchiere –, oltre a confermare la sua purezza, anticipa le sue qualità di cantastorie[8]. Van Winkle non si cura del denaro e non è interessato a nessun tipo di guadagno: «preferiva morire di fame per un soldo piuttosto che faticare per una sterlina» (102). Non è un uomo d'azione, tanto meno di riflessione; ama svagarsi nella taverna del paese, ma l'ambiente a lui più consono è quello naturale: «per sfuggire al lavoro della fattoria e alle urla della moglie non aveva altra possibilità che imbracciare il fucile e andare a zonzo per i boschi» (105). Nella *wilderness* – termine quasi introducibile in italiano con cui si indica l'elemento naturale non ancora raggiunto dalla civililtà – Rip si sente libero, e può vivere secondo le sue disposizioni:

> Sarebbe rimasto seduto, senza lamentarsi, tutto il santo giorno su una roccia a pescare, reggendo una canna lunga e pesante come la lancia di un tartaro, anche senza l'incoraggiamento di un singolo pesciolino che abboccasse all'amo. Avrebbe portato il fucile in spalla per ore e ore, attraversando faticosamente boschi e paludi, su e giù per monti e per valli, per sparare a uno scoiattolo o a un piccione selvatico (101-02).

Per i tre quarti della sua lunghezza, il racconto si presenta come un testo umoristico e ironico, anche grazie alla sua capacità di riprendere e ridicolizzare – come si è già detto – alcune convenzioni dell'*epos* canonico. La comicità e la parodia sembrano sfumare, tuttavia, quando Van Winkle si ritrova nel paese ed è costretto a ricongiungere drammaticamente la sua dimensione individuale con quella collettiva della comunità.

Il riallacciamento dell'io e del noi riarticola un punto cardine della tradizione epica – non solo europea ma anche americana – mediante un progressivo riposizionamento del personaggio nello spazio e nel tempo della narrazione: l'iniziale centralità di Rip all'interno del sistema-villaggio, la sua momen-

---

[7] L'edizione utilizzata in questo saggio è quella contenuta in Irving 2010. Il numero di pagina delle citazioni da questo volume sarà d'ora in poi riportato tra parentesi tonde nel corpo del testo.

[8] Rip Van Winkle è uno di quei narrastorie che – per usare le parole di Alessandro Portelli – «raccontano e amplificano sempre la stessa storia», Portelli 1992, 91.

tanea decentralizzazione e ri-centralizzazione nel nuovo sistema-fantasma, la decentralizzazione al suo ritorno e, infine, la sua definitiva ri-centralizzazione nel sistema originale[9].

Il villaggio è il centro geografico del racconto e si trova nei pressi delle Catskill Mountains, che «[s]ono una propaggine isolata del grande gruppo degli Appalachiani» (100). Esso è «un piccolo villaggio molto antico, costruito dai coloni olandesi agli albori della provincia», ma è, di fatto, «una provincia della Gran Bretagna» (100). All'interno di un sistema esteso, che comprende il paesaggio Appalachiano, l'Olanda e l'Inghilterra, il villaggio di Rip si riposiziona progressivamente a livello simbolico, e i concetti di centro e periferia mutano radicalmente quando interagiscono con quelli temporali scanditi dal sonno del protagonista. Oltre a trasformare le cose e le persone, il trascorrere del tempo destabilizza e inverte gli ordini spaziali (e culturali) originari. All'inizio del racconto, il narratore puntualizza con ironia la posizione periferica di un villaggio, in cui «un uomo di stato avrebbe trovato grandissimo giovamento ascoltando le animate discussioni che si svolgevano a volte quando si ritrovavano per le mani un vecchio giornale dimenticato da un viandante di passaggio» (104). La rivoluzione, invece, ridefinisce il piccolo paese in una posizione centrale, perché lo include nell'insieme geografico rappresentato dalla nuova nazione statunitense.

Dal canto suo, Van Winkle è confuso dalle metamorfosi che hanno coinvolto il villaggio e i suoi abitanti:

> Al posto del grande albero che proteggeva la piccola e tranquilla locanda olandese di un tempo, vide un lungo palo nudo, con in cima qualcosa che sembrava una papalina da notte rossa, dal quale sventolava una bandiera su cui era raffigurato uno strano insieme di stelle e di strisce. Gli era tutto nuovo e incomprensibile (112).

Egli riesce a reintegrarsi completamente in un sistema centralizzato di valori e istituzioni quando comprende che esso non è più quello "originale" in cui ha vissuto la sua vita, ma quello "originario" di un nuovo stato: fin quando i discorsi «sui diritti dei cittadini, sulle elezioni, sui membri del Congresso, sulla libertà, su Bunker's Hill, sugli eroi del Settantasei [rappresentavano] tutte cose che per Rip Van Winkle erano puro gergo babelico» (112), egli è escluso dalla comunità e privo di una propria identità.

---

[9] Il villaggio in cui vive Rip e le montagne in cui si addormenta costituiscono i due poli geografici principali del testo e si definiscono per opposizione: mentre il primo rappresenta la centralità cittadina in cui gli esseri umani vivono e lavorano, il secondo è la *wilderness*, cioè la periferia naturale su cui l'uomo non ha il controllo assoluto. Questa dicotomia può essere interpretata attraverso la tesi di Liah Greenfeld, secondo la quale l'idea di centro indica sia 'un sistema di valori centralizzato' («central value system»), sia un 'sistema istituzionale centralizzato' («central institutional system»), Greenfeld 1988, X.

5. La contro-epica di una contro-storia

La rimozione tematica della Guerra d'Indipendenza dalla narrazione permette a Irving di rimettere in discussione e reinterpretare ogni rapporto, ogni ordine e ogni categoria ideologica attraverso l'unione tra individuale e collettivo, elemento essenziale per la letteratura epica occidentale. Irving smonta la relazione io-noi, ne enfatizza la frizione e la canzona quando sostiene che l'obiettivo del protagonista è sottrarsi al despotismo non dell'Inghilterra, ma di sua moglie: «Rip, in realtà, non era interessato alla politica; i cambiamenti negli stati e negli imperi gli facevano ben poca impressione; c'era un solo tipo di oppressione che lo aveva fatto lungamente penare: il governo delle sottane» (117). Ciononostante, nel momento in cui inizia a rivestire l'importante ruolo di cantore del passato pre-rivoluzionario – «Soleva raccontare la sua storia a ogni straniero che sostava all'albergo di Mr Doolittle» (117-18) –, Van Winkle ridefinisce la propria identità e può reinserirsi attivamente all'interno della comunità[10]: «riprese il proprio posto sulla panca accanto alla porta della locanda, riverito come uno dei patriarchi del villaggio perché conosceva tutti gli eventi dei vecchi tempi 'prima della guerra'» (117).

Alla fine del racconto, il passo in cui Rip non sembra distinguere l'icona di George Washington dal «colorito ritratto di sua maestà Giorgio III» (104) evidenzia non tanto lo straniamento di Van Winkle, quanto la critica politica e ideologica mossa da Irving rispetto alla confusa identità nazionale:

> Riconobbe tuttavia sull'insegna il viso rubicondo di Re Giorgio, sotto il quale aveva così spesso fumato pacificamente la pipa. Ma persino questo aveva subito una singolare trasformazione. La giacca rossa era stata sostituita con un'altra azzurra, guarnita di pelle; in mano, invece dello scettro, impugnava una spada, la testa era adorna di un cappello a tricorno; e sotto, a caratteri cubitali, era scritto "GENERALE WASHINGTON" (112).

Nonostante l'importanza della fondazione nazionale sia abbinata alla comicità dell'assenza e dell'indifferenza del protagonista, il testo racconta l'eroica storia di un americano che riesce comunque a costruirsi una nuova vita. In fondo, la storia di un uomo nuovo che si confronta con un mondo nuovo costituisce una delle trame portanti della letteratura epica statunitense del XIX secolo. Da questo punto di vista, la lettura di carattere mitico proposta da Philip Young rafforza l'interpretazione del protagonista e del racconto in termini epici: Van Winkle è 'un uomo che ha scrutato l'alba della civiltà, è stato testimone di antichi misteri, e ha esplorato l'essenza della sua natura; un uomo che ora, in città, guarda al futuro e realizza un sogno secolare'[11].

Di poco successivo alla pubblicazione dei primi poemi epici della Prima Repubblica che narrano in termini eroici la nascita e l'affermazione della civiltà statunitense secondo le convenzioni dell'*epos* classico, rinascimentale e neoclassico del vecchio mondo, *Rip Van Winkle* si presenta come un testo che da

[10] Cf. Rubin-Dorsky 1985, 400.

[11] Young 1960, 572. La traduzione dall'inglese è di chi scrive.

una parte schernisce gli elementi fondanti della letteratura epica occidentale, e dall'altra li riprende e rielabora, adattandoli al nuovo contesto d'oltreoceano. D'altronde Rip in inglese significa 'strappo', e l'ironia di Irving fa sì che ogni categoria, ogni rapporto, ogni ordine venga continuamente rimesso in discussione. Il racconto diventa, così, un filtro attraverso il quale è possibile interpretare la nuova realtà politica americana: se, come sostiene Puertas, 'quando i cittadini del primo periodo repubblicano osservavano entro lo specchio condiviso della loro letteratura nazionale, essi distinguevano un corpo politico frammentato e senza forma', per Ferguson, il "fallimento" di Rip Van Winkle permette agli statunitensi di affrontare un capitolo della loro storia in maniera trasversale[12]. Il testo di Irving, infatti, sembra suggerire come le vicende storiche avrebbero definito l'identità della nazione e gettato luce sulla crisi che investiva il neonato paese; nello stesso tempo, il passato avrebbe costituito un potente antidoto a quell'idea di eccezionalismo elaborata dall'*establishment* politico e culturale secondo il quale gli Stati Uniti sarebbero stati sempre diversi dalle altre nazioni, e quindi superiori a esse[13].

Il racconto richiama l'epica, ma descrive eroi anziani e distratti, eroine pettegole e tiranniche, armi inefficaci e compagni infedeli, e li inserisce in un avamposto isolato e periferico del paese; esso si propone come uno dei testi fondativi della civiltà americana, ma omette il momento critico della fondazione nazionale: attraverso queste antinomie ideologiche e formali, *Rip Van Winkle* diventa una contro-epica rispetto al canone letterario occidentale in grado di tracciare una contro-storia rispetto all'ideologia imperiale dei padri fondatori.

BIBLIOGRAFIA

Anzilotti 1968: R. Anzilotti, *Studi e ricerche di letteratura americana*, La Nuova Italia, Firenze.

Ferguson 1989: R. Ferguson, *What Is Enlightenment? Some American Answers*, «American Literary History», 1, pp. 245-72.

Ferguson 2005: R. Ferguson, *Rip Van Winkle and the Generational Divide in American Culture*, «Early American Literature», 40, 3, pp. 529-44.

Greenfeld 1988: L. Greenfeld, *Center: Ideas and Institutions*, University of Chicago Press, Chicago.

Irving 2010: W. Irving, *Il mistero di Sleepy Hollow e altri racconti*, Newton Compton, Roma.

Mariani 2000: G. Mariani, *Una contro-epica americana? Guerra e pace nella* Columbiad *di Joel Barlow*, «Acoma», 20, VII, pp. 69-78.

Pearce 1993: C.D. Pearce, *Changing Regimes: The Case of Rip Van Winkle*, «CLIO», 22, 2, pp. 115-128.

Portelli 1992: A. Portelli, *Il testo e la voce: oralità, letteratura e democrazia in*

[12] Puertas 2012, 27. La traduzione dall'inglese è di chi scrive; Ferguson 2005, 529.

[13] Cf. Pearce 1993, 115.

America, Manifesto libri, Roma.

Puertas 2012: M.H. Puertas, *"Pioneers for the Mind": Embodiment, Disability and the De-Hallucination of American Empire*, «Atlantis», 34, 1, pp. 27-45.

Rubin-Dorsky 1985: J. Rubin-Dorsky, *The Value of Storytelling: "Rip Van Winkle" and "the Legend of Sleepy Hollow" in the Context of "the Sketch Book"*, «Modern Philology», 82, 4, pp. 393-406.

Young 1960: P. Young, *Fallen from Time: The Mythic Rip Van Winkle*, «The Kenyon Review», 22, 4, pp. 547-73.

SUMMARY – The essay analyses how *Rip Van Winkle* represents the critical stages of the American national foundation by drawing on and mocking a number of epic conventions. While the narrative ellipsis masks the crisis of a nation which considered itself as morally pure, but which was still upset by the Revolution, the text is a counter-epic which draws a counter-history of the Founding Fathers' imperial ideology.

Università degli Studi dell'Aquila
enricobotta@hotmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 229-243
ISBN 9788894269710

Francesco Diaco

UNA CRISI AGLI ALBORI DELLA GUERRA. *RACCONTO FIORENTINO* DI FRANCO FORTINI

1. Introduzione

Questo intervento si propone di ricostruire la crisi vissuta da Franco Fortini tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta. Come è evidente, siamo di fronte a una crisi strettamente connessa al presentimento, e poi allo scoppio, della Seconda guerra mondiale, in cui le vicissitudini individuali si mescolano al piano degli eventi storici, secondo dinamiche condivise da un'intera generazione. Si tratta di quella che più tardi sarà battezzata come «la generazione degli anni difficili»[1], ossia di quei giovani che, cresciuti e formatisi durante il ventennio fascista, dovettero poi affrontare le dure prove imposte dal conflitto e le disillusioni del dopoguerra. Per ritrarre la complessità del periodo immediatamente pre-bellico, mi appoggerò a un'opera tanto significativa quanto trascurata: *Racconto fiorentino*[2]. Si tratta di una narrazione breve che, pur essendo stata scritta nel 1955 e pubblicata solo nel 1988, è ambientata a Firenze, tra l'autunno del 1939 e il 10 giugno 1940[3], data in cui Mussolini dichiara guerra alla Francia e all'Inghilterra. Nonostante qualche difetto costruttivo[4], quest'opera riveste particolare rilievo soprattutto per due ragioni. Anzitutto, insieme al romanzo *Giovanni e le mani*, costituisce uno dei rari esempi in cui uno scrittore come Fortini, avvezzo al monologismo della lirica

[1] Albertoni-Antonini-Palmieri 1962. «Siamo una generazione disgraziata», Fortini 1972, 132.

[2] Per le opere fortiniane citate con più frequenza, nelle note sono state usate le seguenti sigle: RF= Fortini 1988a; SE= Fortini 2003a; TP= Fortini 2014.

[3] Per essere più precisi, buona parte del racconto (capitoli 3-12) coincide con una lunga analessi, la cui *portata* oscilla intorno ai quindici-vent'anni.

[4] È possibile ipotizzare alcune inesattezze nella gestione del tempo (si considerino le possibili incongruenze tra RF, 130, 149 e 165), della voce e del modo. Il narratore, difatti, è allodiegetico (ossia extradiegetico e omodiegetico), in quanto coincide con un personaggio secondario; tuttavia, da p. 142 a metà p. 143, improvvisamente è il protagonista Carlo a parlare in prima persona. Anche riguardo la focalizzazione (che varia tra prospettiva interna e grado "zero"), d'altronde, non mancano le perplessità: non si capisce, soprattutto, come un narratore che inizialmente avanza delle semplici congetture sui personaggi (capitoli 1-2) possa poi trasformarsi in un narratore onnisciente. Vanno infine notati alcuni tentativi di monologo interiore e di discorso indiretto libero (a p. 131 le due tecniche sono addirittura confusamente mescidate), quasi subito ricondotti nei pressi della norma dalla comparsa di *verba dicendi* o epistemici.

e alla saggistica, sfrutta le potenzialità polifoniche insite nella forma narrativa. Secondariamente, a differenza di quanto si osserva in *Giovanni e le mani*, non è possibile rintracciare in queste pagine una prospettiva nemmeno latamente sovrapponibile a quella che Fortini sviluppò dopo l'esperienza resistenziale: non solo non esiste un personaggio che si faccia, *tout court*, portavoce dell'autore empirico, ma anzi viene dato spazio persino a opinioni molto lontane da quelle sostenute dall'intellettuale fiorentino negli anni Cinquanta. In altre parole, pur senza ridurre meccanicamente l'opera alla biografia, *Racconto fiorentino* può essere letto come un prezioso documento delle inquietudini che tormentavano il ventenne Franco Lattes, e molti suoi coetanei, in quel torno di anni così decisivo. In queste pagine, infatti, Fortini riesuma sì le «incertezze» e le «vigliaccherie»[5] in cui si dibatteva all'epoca, ma pure rielabora originalmente (e con sguardo retrospettivo) tale materiale, sfumando le proiezioni autobiografiche, disseminandole nei vari personaggi e contestualizzandole in un preciso momento storico.

2. Il sistema dei personaggi di *Racconto fiorentino*

Oltre al narratore e ad alcune comparse minori, il sistema dei personaggi di *Racconto fiorentino* è formato dagli studenti universitari Carlo Ricci e Raniero Nardi, dalla sorella di quest'ultimo, Debora, e da suo padre, Domenico Nardi. La figura di Debora – con cui Carlo, il protagonista, intrattiene una relazione non troppo vincolante – introduce subito uno degli argomenti più caratterizzanti della produzione giovanile di Lattes (successivamente quasi del tutto rimosso[6]), ossia quello dell'erotismo[7]. L'autore stesso, più tardi, si ritrarrà come «diviso tra amori meravigliosi o sordidi»[8], tra idealizzazione e morbosa sensualità, tra sublimazione ed estenuazione. Nonostante sia spesso filtrata attraverso il punto di vista di Carlo[9], Debora non si riduce del tutto al ruolo di oggetto del desiderio, conservando un certo margine di inafferrabilità

[5] Fortini 1948a.

[6] Cf. però SE 7-14.

[7] Cf. la sezione *Elegie* (soprattutto nella redazione del 1946) in *Foglio di via*, prima raccolta poetica fortiniana, e Daino 2013, 61-76.

[8] Fortini 1988b. «Le forme delle donne […] lo trapassavano come coltellate […]. Ma era troppo sfinito per i desideri, solo a notte gridava di incoscienza e miseria nei letti dai materassi di crino e invocava una sconosciuta immaginaria che scalza entrasse nel buio, dalle terrazze delle locande», Fortini 1988b.

[9] «Debora gli appariva […] come una ragazza piccolo borghese, di gusti semplici, di un buon senso ironico. Essa lo ascoltava, con il gomito appoggiato sul cuscino, la bretella […] tesa intorno all'avambraccio robusto, portando di tanto in tanto la sigaretta alle labbra [con modi] un po' infantili e rozzi. Ma, subito dopo, bastava che Debora gli sorridesse ironicamente ("quanto parli"!) e ruotasse la spalla bianchissima disseminata di efelidi […], perché essa tornasse a essere quella figura piccola, distante e incomprensibile, desiderabile e impenetrabile quanto più vicina e crudele di tenerezza, che era stata […] quando dinanzi a lui era rimasta nuda», RF, 154-5.

e autonomia. La sua saggezza pragmatica, il suo saper vivere sano e smaliziato[10], assumono così un valore demistificante rispetto agli alibi e alle esasperazioni psicologiche che connotano i personaggi maschili:

> Ripensava ai discorsi e alle fantasie di Carlo. Egli ne era tutto avvolto. Non sapeva vedere le buone cose di questo mondo. In questo non era diverso da suo padre, e da Raniero. Raniero era infelice e cercava di diventare uomo per una via sbagliata. Suo padre non usciva più da una tetra angoscia di vecchio […]. E i giovani come Carlo erano fuori della realtà[11].

È proprio la coppia formata da Carlo (antifascista) e Raniero (fascista) a dimostrare come l'inquietudine «impotente nella quale certi intellettuali italiani hanno vissuto gli anni fra il '30 e il '40»[12] potesse sfociare in esiti diametralmente opposti[13]. Entrambi i personaggi, infatti, sono attanagliati dal tormento e dal «doloroso senso di vuoto»[14] che assalivano i giovani di quella generazione. Tale incessante rovello interiore è scatenato innanzitutto da un'acuta insofferenza verso la viltà di quanti, durante il Ventennio, si votarono al gretto conformismo, all'intorpidimento etico, al pavido quieto vivere. A questo soffocante «delirio di immobilità» subentra – forse già a partire dalle guerre di Etiopia e di Spagna, ma sicuramente dopo l'*Anschluss* e l'accordo di Monaco – un senso di precarietà e insicurezza, un fatalismo plumbeo che oscuramente avverte l'avvicinarsi di un evento terribile e assurdo[15]. Essendo come immersi in un «incubo», in una «cupa, allucinante maledizione»[16], quei giovani temono e contemporaneamente bramano che la situazione precipiti in un'accelerazione apocalittica: «il passo atteso nella veglia era d'un distruttore-liberatore»[17]. Proprio a tale agitata sospensione, che mescola terrore e speranza, è da ricondurre il «confuso e falso stato d'animo» del Fortini di quegli anni, disorientato e oscillante «fra il desiderio di imboscar[s]i e quello di partir volontario per un fronte lontano». Basti pensare che la «chiamata alle armi», avvenuta nel '41, «rappresentò» per lui «un vero e proprio atto di liberazione» dalla solitudine patita in precedenza, sebbene il suo antifascismo lo inducesse

---

[10] Cf. TP 48, 121 e Fortini 1947a, 50.

[11] RF, 155-6; cf.: «Eppure mi chiedo, vi rendete conto, voi, voglio dire mio fratello, lei, i giovani che conoscete, così puri ed egoisti come siete, che la vita è molto, molto diversa, più brutta forse ma più semplice…», RF, 140.

[12] Fortini 1948a.

[13] Cf. Fortini 2003b, 606-16 (*A Firenze, il viluppo di fascismo e antifascismo*).

[14] RF, 160; cf. anche RF, 143.

[15] «Non era più l'immobilità grigia degli anni precedenti, perché ogni cosa si muoveva ormai; ma verso un vuoto», RF, 149.

[16] Zangrandi 1962, 223.

[17] TP 64. Cf.: «"credo che dovresti smettere di sognare quello che sta per avvenire come fosse una meravigliosa catastrofe" […] "Vedi che avevo ragione di dire che sei disperato e tranquillo?"», RF, 144.

ad augurarsi «fin dal primo giorno rovesci militari» per il proprio «paese»[18]. Nel *Racconto*, il personaggio di Raniero è diviso da Carlo da differenze di *milieu* e di destino; sceglie infatti di recitare «una parte più oscura»[19] rispetto a quella dell'amico, in ossequio a «un sentimento caro, e profondo, […] fatto di ostinazione, di dovere, e di morte»[20]. In risposta alle proprie incertezze, all'insensata monotonia dell'esistenza e delle abitudini familiari, ma anche in opposizione all'immobilismo socio-politico[21] e all'ipocrita codardia degli «eroi delle federazioni» – arditi nei proclami ma restii a «mettersi in grigioverde»[22] – , Raniero sacrifica la propria esistenza al fascismo, chiedendo di combattere in Africa e rimanendo coerente con la propria decisione fino all'ultimo.

La vocazione di Raniero a immolarsi «per una causa sbagliata»[23] e il suo martirio con sfumature suicide[24] ricordano molto da vicino la parabola di un compagno di scuola dell'autore, Sigieri Minocchi. La vicenda di questo «ragazzo povero, appartenente ad una famiglia colpita dal potere congiunto della Chiesa e dello Stato»[25], di questo «fascista di "sinistra" […] generoso e amareggiato»[26], «intelligente ed onesto»[27], ucciso dagli inglesi in Cirenaica, è rammentata anche da Ruggero Zangrandi, nel suo celebre volume *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*[28]. Nell'economia del saggio di Zangrandi, infatti, Minocchi rappresenta un esempio paradigmatico di quei giovani che, sebbene in precedenza avessero mosso dure critiche al regime, illudendosi di avviarne una riforma dall'interno, una volta scoppiata la guerra preferirono ripiegare «su se stessi, in una sorta di paradossale, mostruosa "coerenza", […] imponendosi il *credo quia absurdum*» di una fede cieca, nella convinzione «che ciò gli imponessero la carità di Patria», la fedeltà al popolo italiano «e, forse, anche le proprie "colpe"»[29]. Esattamente come Minocchi, anche Raniero cede a un volontarismo fatto di «semplicità, di devozione, di serietà e di combattimento»[30], rinunciando a se stesso e ai propri dubbi. Ciononostante, Raniero non si fa illusioni

[18] Fortini 2003b, 31. Cf.: «[dopo le Leggi razziali] ebbi il vuoto intorno. Mi ritrassi da tutto. Imparavo che cosa fossero inappartenenza e illegittimità. Dei versi di allora non mi è rimasto quasi nulla. E uno ne ricordo, che implorava: "*Non più sentirmi straniero e diverso*". Poi – ma quasi come una liberazione – la guerra», *Nota autobiografica* indirizzata a P. Lawton, Archivio Franco Fortini di Siena, scatola XX, *cart.* 56.

[19] RF, 146.

[20] RF, 147.

[21] Cf. RF, 142.

[22] RF, 142.

[23] Zangrandi 1962, 181.

[24] Cf. Zangrandi 1962, 224.

[25] Fortini 2003b, 611. Il padre, infatti, era «un ex sacerdote sospeso *a divinis* per modernismo e cui il Concordato del 1929 impediva di poter esercitare l'insegnamento», Fortini 2003b, 610.

[26] Fortini 1988b.

[27] Fortini 1948a.

[28] Su Zangrandi, cf. Fortini 1948a e Fortini 1948b.

[29] Zangrandi 1962, 180.

[30] RF, 133.

sulla condizione delle truppe[31], sull'esito finale del conflitto[32] e sull'ambiguità di un patriottismo del tutto dissimile da quello della Prima guerra mondiale:

> No, il fascismo no, ma l'Italia; sentendo avvicinarsi la guerra e sapendo […] che sarei partito volentieri; ha ritrovato almeno questo, almeno l'idea della patria da difendere… Ricordava di aver letto […] certe orazioni pronunciate da suo padre, al fronte, nel 1915 […]; ricordava una retorica sgradevole, classicheggiante, che lo aveva fatto sorridere […]. La patria… La patria, che lui pensava, come era diversa da quella di suo padre. Erano entrati in guerra con i discorsi di D'Annunzio e le pinze tagliafili, […] contro "il secolare nemico". Ora, sarebbe stato qualcosa di molto diverso; una guerra che avrebbe messo finalmente gli italiani a contatto di una realtà moderna, dura ma salutare, che li avrebbe costretti a rinunciare alla maggior parte dei loro vizi retorici…[33]

Come sarà costretto ad apprendere (con una sensibilità opposta a quella di Raniero) il tenente Vittorio Sereni nei Balcani, lo stato d'animo di chi fa parte di un esercito di invasori, di chi è arruolato nelle "schiere dei bruti", non risulta per nulla paragonabile al coraggio risorgimentale che muoveva i soldati sul fronte del Piave. Il passo del *Racconto* appena citato, inoltre, è spia di un altro problema che la generazione fortiniana dovette sormontare: quello del difficile rapporto con i propri genitori[34]. Il padre di Raniero, Domenico Nardi, è uno studioso, un vecchio antifascista che, sebbene non rinneghi il proprio passato[35], sembra comunque «recare in volto i segni della sconfitta e dell'impotenza»[36]. Se il distacco tra Domenico e il figlio è evidente, anzi lampante, Raniero «sentiva che in verità non c'era nulla di comune» nemmeno «fra Carlo e i rancori polverosi di suo padre»[37]. Detto altrimenti, le nuove leve dovettero svolgere la propria formazione in solitudine, senza un vero appoggio da parte dei vecchi antifascisti, i quali – spesso per non mettere a repentaglio l'incolumità dei propri cari[38] – celavano loro il ricordo del mondo liberale precedente alla Marcia su Roma, quando non li invitavano addirittura all'accettazione dello *status quo*.

---

[31] «La realtà era […] l'impreparazione delle truppe, la boria degli ufficiali, la speranza diffusa che l'avventura finisse presto, l'invidia per i tedeschi, l'ostilità per i fascisti… Questa era la realtà, lo sapeva. "Ma è proprio per questo, proprio per questo!", disse a voce alta. Gli parve di capire per la prima volta che proprio contro quella verità, aveva voluto lottare. Era per quella lotta, che si diceva fascista», RF, 132.

[32] «Se entriamo in guerra […] la perderemo», RF, 144.

[33] RF, 1312.

[34] Nel *corpus* fortiniano, si può cogliere qualche accenno alla questione sia nei testi dedicati al padre (TP, 44, 438, SE, 445-8, 1264-9), sia nella rappresentazione degli esuli socialisti (Fortini 1985, 10 e RF, 150). Cf.: «tu pensasti che potesse bastare, come a tanti, la tua obiezione di coscienza. Inferiore al peso dei doveri, la generazione tua; anche nei migliori», SE, 1266.

[35] «Lui non voltava gabbana come tanti e […] aveva una fedeltà da mantenere. A che cosa? so bene che non ha più nulla a cui sostenersi, fuor che me, si diceva Raniero», RF, 131.

[36] RF, 119.

[37] RF, 147-8.

[38] «Aveva iscritto suo figlio agli "avanguardisti", fin dal liceo», SE, 429.

Il personaggio più autobiografico, però, è ovviamente il protagonista, Carlo Ricci, studente di Lettere quasi al termine del proprio percorso accademico[39]. A dispetto delle proprie doti, Carlo diventa progressivamente insofferente verso la propria attività di ricerca, giudicandola vana e inadeguata alla crisi che sta per abbattersi sul mondo[40]. Proprio questa irrequietezza, quest'attesa tanto smaniosa quanto indefinita, è ciò che distingue Carlo dal narratore, docente universitario e suo correlatore: «Invidio la sua capacità di non lasciarsi distrarre dagli avvenimenti, di credere che tutto continuerà ad essere come sempre e che è un errore imperdonabile supporre che qualcosa debba mutare. E invece noialtri aspettiamo. Aspettiamo non si sa bene che cosa…»[41]. Per certi versi simile è la divergenza che emerge tra Carlo e la cultura a lui contemporanea, come desumibile dal seguente dialogo:

> «"La sola cosa che rimanga da fare è vivere decentemente, lasciare che gli avvenimenti siano appena l'occasione di un contatto più profondo con la realtà, e soprattutto non sperare". Queste parole sono di Renzo Nobili […]. Era un allievo di Pasquali […]. Poi è andato a Innsbruck, un letterato, credo. Ho saputo che si è tolta la vita, un mese fa». Carlo tacque. La folla che a quell'ora invade i portici […] di continuo li separava. «Ecco com'è», pensava «non c'è nessun rapporto fra la verità e questa gente che passa per la strada». Si fece di nuovo vicino a N.: «Lei vuol dire che non ci rimane che seguire il suo esempio?» «Nient'affatto», rispose N. «In fondo anche Nobili parlava di vivere decentemente, non di morire. Quello che intendo dire […] è che giovani come lei non debbono credere di saziare le loro esigenze con l'attivismo, con la volontà di modificare il mondo. E nemmeno credere di essere i soli ad avvertire certi problemi, certe angosce… Credo che si debba resistere alla bestialità e alla violenza nel solo modo concesso alle persone civili: con l'intelligenza». «Anche Sacchi e Vignoli e Ulivelli parlano sempre di intelligenza», cercò di replicare Carlo «eppure non so più che cosa quella parola significhi. L'intelligenza è per loro un modo di isolarsi e farsi superiori, una rivalsa psicologica…» […]. Quando si era avvicinato ai tavoli del loro caffè, si era dovuto accorgere che si trattava di una scienza segreta, dalla quale era escluso. Se cominciava a parlare con entusiasmo di questo o quell'argomento, i visi degli altri si chiudevano, e talvolta persino le sue domande più innocenti rimanevano senza risposta. In qualche momento, costoro accennavano, con brevissime allusioni e sorrisi a mezza bocca, ad episodi della loro vita, a libri, ad articoli […]. Ma aveva capito ben presto che gli conveniva star zitto ed ascoltare, nella speranza di poter impadronirsi, un giorno, di quella scienza segreta[42].

Questo passaggio è degno di attenzione per almeno due ragioni. La prima è l'emergere di quel «rancore fortissimo» verso l'«ambiente letterario fiorenti-

[39] Raniero, invece, è iscritto a Legge. Ricordo che Fortini si laureò sia Lettere che in Giurisprudenza.

[40] «Nei giorni che seguirono, il lavoro in archivio e in biblioteca mi divenne sempre più penoso […]. Le alte, grigie volte dell'Archivio di Stato […], tutta quell'aria desolata e austera che m'era tanto piaciuta, ora mi pareva quella d'una prigione», RF, 142-3. Cf. RF, 149.

[41] RF, 151; cf. SE, 887.

[42] RF, 158-60.

no»[43] che accompagnerà l'autore per tutta la vita. Non è difficile intuire che il «caffè» cui si fa cenno è quello delle Giubbe Rosse, verso i cui avventori (che rispondevano ai nomi di Montale, Contini, Gadda, De Robertis) Fortini fu sempre legato da un complesso meccanismo di attrazione e repulsione. Le origini della sua idiosincrasia verso le Giubbe, infatti, sono allo stesso tempo psicologiche e socio-politiche. Se, a quest'altezza cronologica, egli condivide con questo "circolo" alcune inclinazioni e alcuni limiti – soffrendo, anzi, per la propria non-accettazione e sviluppando un leggero senso di inferiorità –, d'altro canto inizia subito a sospettare della bontà di un'opposizione al regime così cifrata ed elitaria[44]. In altre parole, se in questi anni Franco Lattes partecipa inconsapevolmente dello "snobismo" con cui «Solaria» guardava al di là delle frontiere nazionali, interessandosi al modernismo e alle avanguardie, già nel 1944 egli capisce quanto quell'Europa fosse in realtà appiattita e sfuocata, «deformata dalla lontananza» in conseguenza dell'«isolamento» autarchico e della «quotidiana distruzione»[45] in cui versava la società civile italiana. Un'Europa, insomma, ridotta a un'«internazionale della cultura democratica», in cui

> anche la strage di Spagna e l'imminente "drôle de guerre" erano oggetto della misurata intelligenza di *spiriti non prevenuti.* Questo […] è il male apportato dalla segregazione del ventennio; non aver permesso la visione nitida delle varie patrie ideali dietro il velo di una dolce, perduta, e generica Europa[46].

Ancora più aspri, d'altronde, sono i toni della polemica anti-ermetica ingaggiata da Franco Lattes, evidenti per esempio in un articolo del 1941, intitolato *Non siamo disposti*. Con questo intervento, infatti, l'autore pronuncia un reciso «rifiuto» di una letteratura in cui l'eleganza verbale è svincolata dalla ricerca della verità e dalla condanna dell'errore, di una «convenzione» la cui raffinatezza stilistica finisce per tradire l'«illimitata superbia e la fredda indifferenza di una casta»[47]. Fortini, certo, comprende che quell'immersione nell'«interiorità» vale anzitutto come fuga dall'«eloquenza» del potere ufficiale; tuttavia, ciò non gli impedisce di stigmatizzare «il culto dell'ineffabile» praticato da poeti che si credono in «colloquio» con l'«Assoluto», né di biasimare la «gratuità lessicale» di una critica che ha abdicato alla «responsabilità di un giudizio» poiché viziata dall'«indifferenza alla teoria» e da una totale «rinuncia alla storia»[48]. Fortini, pertanto, avversa un ideale di purezza che è

---

[43] Fortini 2003b, 733.

[44] RF, 146-7: «E d'altronde nei loro discorsi solo un intenditore avrebbe potuto scorgere tracce di antifascismo», RF, 146-7.

[45] SE, 1219.

[46] SE, 1220. Sul tema dell'Europa sarebbe interessante un confronto con gli scritti coevi di Vittorio Sereni.

[47] SE, 1207.

[48] SE, 1207-9.

sinonimo di autosufficienza, di auto-reclusione nella «torre d'avorio» della lirica, di rinuncia a «intere provincie comuni […] di cultura»; egli osteggia l'egoistico «individualismo» implicito in una concezione dell'arte che «nega valore ad ogni altra attività umana» e «proibisce ogni lotta come concessione mondana». Ed è proprio l'incombere del conflitto a sollecitare con urgenza la necessità di un rivolgimento morale e di una verifica della letteratura al di là dei suoi confini: «il nostro "no" è di coloro che non vogliono deporre la propria coscienza […]. Sappiamo che dentro questa guerra, dove le nostre parole possono essere disperse e annientate, […] vi sono già delle voci che rispondono alle nostre»[49]. Anche grazie alla frequentazione di Giacomo Noventa[50] (e alla collaborazione con la sua rivista, «La riforma letteraria»), Fortini inizia a fondere quest'impulso etico con l'insegnamento proveniente dai grandi maestri della tradizione[51]. Dante, Masaccio e il Risorgimento si mescolano in un'unica aura di magnanimità, impegno e rettitudine:

> I nudi nomi di Alessandro Manzoni e di Francesco De Sanctis destano in chiunque pensieri di dignità umana, di integra coscienza morale e civile […]. Non è possibile pronunciare quei nomi senza rispetto e venerazione […]. Noi non abbiamo vergogna di quei nostri padri, né della loro verità, né della loro grandezza […]. *Non c'è tempo da perdere; ciascuno di noi ne ha già perduto fin troppo*[52].

Il brano di *Racconto fiorentino* in cui Carlo dialoga con N. è importante, però, anche per un altro aspetto, ovvero per l'accenno a due delle tentazioni a cui potevano cedere i giovani di quella generazione, nel tentativo di placare la propria ansia: da un lato l'attivismo febbrile e inconsulto, dall'altro il suicidio. Entrambe queste soluzioni, per quanto antitetiche, vengono probabilmente suggerite a Fortini dalla lettura di autori come Michelstaedter e i vociani (Jahier, Papini, Slataper, forse Rebora)[53]. Come accadeva per le Giubbe, anche nei confronti dell'*ethos* vociano è rintracciabile, in questi anni, un'iniziale adesione, a cui seguirà un graduale distacco (o meglio, in questo caso, un superamento dialettico). In particolare, durante il periodo fiorentino Fortini tende – come molti tra gli scrittori sopra ricordati – a non distinguere accuratamente tra morale e politica, lasciandosi trasportare dagli impeti di un volontarismo

---

[49] SE, 1208-9.

[50] La «compatta moralità ottocentesca» e la «capacità d'autocontrollo» di Noventa costituiscono per Fortini un «modello paterno» opposto a quello di Dino Lattes (che pure gli aveva trasmesso ideali giacobini e mazziniani), segnato viceversa dalla debolezza e dall'autocommiserazione (Luperini 2007, 18).

[51] «Ci conforta il pensiero di obbedire ad un severo dovere […]; di voler essere fedeli a quella missione civile di educazione che dal passato ci parla con non dimenticabili parole», SE, 1209.

[52] SE, 1205; cf. TP, 64.

[53] Per quanto riguarda la formazione culturale dell'autore, si rimanda a Fortini-Jachia 1993.

etico tanto generoso quanto pericoloso, data la netta prevalenza dell'intenzione soggettiva sulla definizione delle responsabilità oggettive.

Sebbene tentasse di «guardare verso la grande borghesia europea»[54] attraverso il proprio protestantesimo, è facile rintracciare in questa inquietudine fortiniana «le esaltazioni e la volontà di sublime di certa piccola gente fiorentina»[55]. Per quanto concerne la fascinazione suicida, si può ipotizzare che essa derivi dalla filosofia di Michelstaedter e dal «suggello *pratico*»[56] che egli volle porre alla propria riflessione. Per sfuggire all'inautenticità della "rettorica" e dall'insaziabilità dei falsi desideri, l'uomo "persuaso" cercherebbe di attingere al *menein*, all'essenza, identificandola prima in una sorta di eterno presente, poi nella morte stessa (almeno secondo l'interpretazione di Fortini). Il pensiero del goriziano si congiunge, così, idealmente ai testi della teologia della crisi (a partire da Karl Barth e dal suo commento alle epistole paoline), letti con rapimento dall'autore fiorentino durante quella fase di turbamenti religiosi (databile al '36-'37) che lo porta, nel maggio '39, a ricevere il battesimo valdese[57]. A suo avviso, infatti, la «frenesia lugubre» sottesa alla pagina michelstaedteriana «appare ai confini dell'esperienza religiosa» proprio perché essa postula «di continuo [...] una *trascendenza*»[58], anche se solo *via negationis*. Ci troveremmo, quindi, di fronte a un'istanza tragica e adolescenziale, a un approccio che non ammette compromessi e procede per dicotomie nette, reclamando un salto nel vuoto abissale, una *metanoia* tanto gravosa e vincolante quanto ristretta nell'ambito dell'individualità. Si tratta di un «motivo» sostanzialmente astorico, che «torna» immutato «di secolo in secolo»: fin dal libro di Giobbe, difatti, l'«amaro sapore della cenere», il «senso […] dello scacco, della disillusione e della vanità dell'uomo», hanno scatenato per reazione l'anelito a una dimensione ultramondana («Passi questa terra e venga il tuo regno»[59]), la tensione verso una divinità concepita come incommensurabile alterità.

D'altro canto, anche l'opzione apparentemente opposta, quella dell'abnegazione attivistica, dell'immersione totale nell'azione, suscita in Fortini ammirazione e perplessità. Ne siano prova le riserve precocemente espresse in una lettera a Zangrandi, con cui egli invita i suoi interlocutori a definire meglio le coordinate ideologiche delle iniziative sovversive che essi andavano organizzando: «Questo generico *embarquement pour Cythère* degli

---

[54] SE, 431.

[55] Fortini 1988b.

[56] Fortini 1939, 8. Per i rapporti tra Fortini e Michelstaedter e, più in generale, per la produzione giovanile dell'autore, cf. Fortini 1936, Fortini 1938a, Fortini 1938b, Palumbo 1998, Palumbo 1999, 112-5 e 200-6, Daino 2013, 62-4 e 122.

[57] Cf. SE, 431 e 434. A questo proposito occorre anche ricordare la frequentazione di personalità quali Giorgio Spini, Giampiero Carocci e Valentino Bucchi.

[58] Fortini 1939, 8 e 10.

[59] Fortini 1947b, 17. Cf.: «lèvami tu dall'inutile storia, | notte quasi svanita. || Fai che un altro uomo, ed in lui anch'io sia», TP, 787; «Nella Tua mano ferita | vincitore Gesù | levami tu dal tempo»), TP, 803.

scontenti non mi va […]. Ho bisogno di chiarezza: non chiedo molto: ma una base comune che non sia soltanto una satiriasi di azione […]. Datemi idee, idee, idee: è il mio mestiere cercare di capirle»[60].

3. Il giovane Franco Lattes

Prima di annodare i vari fili finora dipanati e abbozzare un ritratto complessivo del giovane Lattes, non rimane che citare l'*explicit* di *Racconto fiorentino*:

> Entrò nell'aria della piazza. Lo sfioravano fiati, corpi, una fraternità sordida, […] l'oscurità molle, lo scalpiccio […]. I quartieri e gli uomini, pensava, avevano perduto i confini, come se la città avesse atteso quelle notti per emettere il fosforo d'una corruzione fino ad allora celata nelle pietre. Oltrarno, la notte avrebbe liberato sui sagrati e per i vicoli tutta una gente che di giorno, con desiderio e ribrezzo, egli aveva sempre presentita. Così nella sua fronte la ripugnanza e il disordine si accumulavano e si combattevano. Ebbe voglia di passare il fiume e di perdersi per quelle strade, di salire qualche scala fetida. Non sapeva più distinguere fra il consenso torbido alla novità della guerra attesa e temuta che lo attirava come una rovina viziosa e la paura dell'avvenire. Con l'ansia in qualche modo violenta e il tremore che gli percorrevano le membra. Ma come fu vicino a Orsammichele intravvide nelle nicchie le statue colossali dei santi. Imprecise nell'oscurità, la loro immagine di calma era indifferenza alle vicende e purezza. Essa procedeva intatta attraverso la inquietudine della notte. Ne provò gratitudine e vergogna. Allora prese la via di casa […]. Le grida degli ubriachi, a ripensarle, lo facevano ancora rabbrividire. Ma gli duravano nella mente, come una promessa, le figure di Orsammichele […]. Passando sotto la casa di Raniero, pensò a Debora con asprezza di desiderio, come di chi umiliato non vuole rassegnarsi; e subito dopo, con stringimento di cuore, a lui. Raniero non sarebbe sopravvissuto […]. Gli chiese perdono, come si fa coi morti[61].

Nella narrazione qui presa in esame si trova condensato l'«agitarsi confuso» di un'intera generazione, «che si esprimeva ora nelle disperate risoluzioni di fuga nel fascismo, ora nelle evasioni psicologiche, artistiche e letterarie, ora nel suicidio»[62]. Negli anni di Università a Firenze, Franco Lattes si trova così ad attraversare una crisi profonda e sfaccettata, che coinvolge una pluralità di piani: dalla politica alla religione, dall'arte all'identità personale[63]. Quello rievocato nel *Racconto* è un tempo di inquietudini e contraddizioni:

---

[60] Zangrandi 1962, 177. Cf.: «Torniamo agli anni 1934-35 e alla oscura aura che sentivo intorno a Zangrandi e agli altri suoi amici. Io avvertivo in costoro manifesta la linea di un rinnovamento del fascismo dall'interno. Questo rinnovamento non si capiva bene in quale direzione andasse ma non mi sembrava certo coincidere con quell'elemento popolaresco, plebeo che invece sentivo vivo in alcuni settori dell'ambiente fiorentino. Era, diremmo oggi, una manovra di vertice, di aspiranti "quadri"», Fortini 2003b, 614.

[61] RF, 1635.

[62] Fortini 1948a.

[63] Si pensi al valore simbolico (oltre che pragmatico) del mutamento di cognome, databile al 1940.

> Era un tumulto furioso di speranza e vergogna, audacia e timidezza, il capo pieno di letteratura e paura […]. Scriveva e leggeva pazzamente. Si trascinava con l'affanno e l'angoscia di sapere chi fosse mai, che cosa avrebbe dovuto fare, senza una vocazione e con la rabbia di averne una, chiedendone in ansia agli amici, incapace di guardare in faccia i propri familiari[64].

In quanto figlio di un avvocato ebreo e antifascista[65], Franco Lattes si trova a patire un duro isolamento, che diventa quasi assoluto in seguito alla promulgazione delle Leggi razziali[66]; di conseguenza, egli sviluppa presto quei sentimenti di «disperazione personale» e di «ostilità»[67] che sono i tratti tipici dell'*outcast*. Anche a causa di questo senso di solitudine ed esclusione, Fortini si dibatte nevroticamente tra quelli che Kierkegaard definisce stadio estetico, stadio etico e stadio religioso. Come suggerito, nella conclusione del *Racconto*, dall'insistito indugio su un'umanità torbida e reietta[68], in quegli anni Fortini non è indenne da sfumature nichiliste e decadenti (filtrate, magari, attraverso il «languore» e l'«orrore»[69] del manierismo cinquecentesco), che si riverberano sui motivi della *vanitas vanitatum* e del *cupio dissolvi*, dell'indolenza e del sonno[70]. La sua psiche era costantemente scissa tra le ragioni dell'Es e quelle del Super-Io, tra erotismo carnale e rigore calvinista, tra fallo ed espiazione, con le lacerazioni e i processi interiori che ne discendono:

> Per autodifesa, drammatizzavo le scelte […]. L'instancabilità della mente […] si manifestava in accessi violenti di colpevolezza, in sogni di punizione. Nessuna via alla salute – mi dicevano le epistole paoline – fuor d'una umiliazione non finta e d'una conversione […]. La parola che più mi stava dinanzi, in quei tempi, era: decidere. Strappare da me l'occhio e la mano che davano scandalo, tagliare una parte infetta […] che era, nello stesso tempo, la sensualità e l'espressione artistica […]. Vivevo, senza saperlo, in un semidelirio estetico […] e credevo fosse colpa, peccato, condanna[71].

Anzi, nelle pagine di Michelstaedter egli scorge proprio la giustapposizione tra edonismo e disperazione, tra godimento delle gioie terrene e rinuncia alla loro fatua vacuità: «Bisognava davvero esser stati soffocati dalla snervante dolcezza delle cose, averle bevute fino in fondo, colando e *versandosi* nel piacere, averci creduto perdutamente e *crederci ancora*, per potervi inscrivere

---

[64] Fortini 1988b.

[65] Il padre di Fortini ebbe a subire un pestaggio, un processo e persino la reclusione.

[66] «Una condizione di non riconosciuto, di non accettato, di non integrato, che mi ha segnato […] di rimorso, o di negatività quegli anni», Fortini-Loi 1998, 23.

[67] Fortini-Loi 1998, 23.

[68] «Ci capitava d'imbatterci con gente strana, che la nostra fantasia, nutrita di letture russe […], coloriva subito di nichilismo», Zangrandi 1962, 202.

[69] Fortini 1999, 21.

[70] «Quel dormiveglia continuo che erano le sue giornate», Fortini 1988b. Cf. TP, 5 (oltre al frontespizio dell'edizione di *Foglio di via* del 1946, che raffigurava un dormiente).

[71] SE, 430-1.

così il proprio NO»[72]. Contemporaneamente, Fortini si getta alla spasmodica ricerca di un senso a cui ancorarsi e di un ideale per cui immolarsi[73], animato dal «sentimento […] della serietà della vita»[74] e da un pessimismo adolescenziale abbondantemente confermato dal procedere degli eventi storici[75]. Insomma, come suggerito anche dalla severa maestosità delle statue di Orsammichele che grandeggiano nelle ultime righe del *Racconto*, Franco Lattes non abbraccia l'«antifascismo per una visione politica, ma piuttosto per una rivolta morale o religiosa»[76]. Essendo quasi del tutto ignaro delle divisioni di classe e dei «reali termini del conflitto»[77] mondiale, «gli uomini» non potevano che apparirgli «divisi in vittime e carnefici, oppressori e oppressi […]. Si spartivano secondo il pregiudizio (e l'augurio) religioso che nei percossi scorge una elezione o dignità»[78].

Oltre ai «teologi», però, egli legge i «poeti»[79] e si occupa di arti figurative[80]. L'altra origine del suo antifascismo, quindi, è di natura estetica: a essa vanno ricondotte l'insofferenza verso la tronfia propaganda di regime e la repulsione per il virilismo di quella retorica tracotante e volgare[81]. Paradossalmente – o meglio, coerentemente alla contraddittorietà di quegli anni – è ai Littoriali di Napoli del '37, e soprattutto a quelli di Palermo del '38, che Lattes – «travestito con l'uniforme del Guf e gli stivali neri» – ha modo di incontrare alcuni dei coetanei con cui condivideva tale orientamento nelle questioni di gusto:

> Ma noi, gli oppositori, eravamo quasi tutti degli inconsapevoli snob, aspiranti privilegiati. Il fascismo dei gerarchi ci appariva, soprattutto, stupido e rozzo. Per le nostre

---

[72] Fortini 1939, 7; cf.: «la sensualità ricca di trionfo e di scherno, […] corrosa dal gusto di meditare», SE, 1267. Cf. anche Fortini 2006, 403-4. Sotto questo aspetto, sarebbe proficuo sviluppare una comparazione con *La morte del cherubino di stucco* (Fortini 1941). Per quanto sia ambientata nella Sicilia dell'epoca barocca, infatti, questa *short story* presenta molti tratti affini a *Racconto fiorentino*, a cominciare dal nesso tra trasgressione e punizione, tra estetismo dannunziano (in cui si mescolano arte, *eros* e *thanatos*) e sua sublimazione (emblematizzata dall'imperturbabile serenità di una statua classica). Cf. Lenzini 2013, 67-76 e TP, 323.

[73] «Giurava a se stesso, non sapeva bene che cosa, ma qualcosa sì, come una promessa spaventevole», Fortini 1988b.

[74] Fortini 2003b, 31.

[75] «Almeno al suo inizio, la guerra sembrò una conferma delle mie "idee" di allora. Fino al mio richiamo alle armi essa fu un "teatro tragico"», Fortini 2003b, 31. Cf.: «Le tendenze alla repressione e all'ascesi, prima o insieme alle nevrosi di adolescenza, ci pensava a fornirmele la società circostante», Fortini 1981, 106-7.

[76] Fortini 1948a.

[77] Fortini 2003b, 31.

[78] TP, 65.

[79] Fortini 1948a.

[80] Ricordo, infatti, che Fortini disegnava e dipingeva, recensiva mostre e teneva interventi sull'arte contemporanea (per il valore di quello su Modigliani, cf. Fortini 2003b, 608). La stessa tesi di laurea in Lettere verteva, in realtà, su Rosso Fiorentino. Molto spiccato, in quegli anni, era anche il suo interesse verso il teatro.

[81] Cf. RF, 126-7.

menti appassionate e inconsapevoli […], esaltare la modernità […] delle avanguardie europee […] voleva dire avversare […] i gerarchi. Essi non capivano quasi nulla. Noi, poco più di loro […]. Dire "Gide" o "Picasso" era un modo di insultare quelle grinte militaresche[82].

Come è noto, saranno l'incontro coi soldati, la cesura dell'8 settembre, l'esilio in Svizzera, la lotta nella Resistenza e l'impegno politico a completare la *Bildung* dell'autore, trasformandolo in un pensatore *engagé*, fedele alla propria funzione intellettuale e convinto dei propri ideali[83]. Si tratta di una svolta così rapida e definitiva da indurre Fortini ad allontanare, se non addirittura a rinnegare, i propri anni fiorentini: «quando veniva la guerra, mi moriva una

[82] Fortini 1988b. In un'intervista del 1990, Fortini arriverà a rivalutare il "fascismo di sinistra" per la sua componente "popolare" e avanguardistica, proprio in opposizione all'antifascismo "di destra" delle Giubbe e degli Ermetici; cf.: «l'antifascismo nostro di allora era un antifascismo che potremmo oggi chiamare di destra, cioè un antifascismo che trovava ridicolo ed insopportabile il fascismo per i suoi atteggiamenti plebei […]. Mi sono stati necessari alcuni anni perché mi liberassi definitivamente, così spero almeno, delle premesse ideologiche, in una qualche misura aristocratico-spiritualistiche, che erano state della Firenze anteguerra; perché potessi arrivare ([…] nel corso degli anni cinquanta) ad avere dei litigi violenti […] a proposito dell'antifascismo fiorentino e di Montale in particolare; antifascismo, appunto, da Partito d'azione, […] fondato quindi sul primato dell'intelligenza e della cultura e che voleva (crocianamente) vedere nel fascismo soltanto un fenomeno di pura barbarie e lo faceva in odio agli elementi plebei presenti nel fascismo e quindi agli elementi sostanzialmente di origine popolare. Solo dopo la guerra mi sono reso conto di che cosa potessero e volessero significare i goffi tentativi dei cosiddetti fascisti di sinistra e cioè dei Bilenchi, dei Pratolini, dei Vittorini o dei Rosai. Solo a poco a poco ho cominciato a capire cosa erano […] le Giubbe Rosse. Cioè un luogo dove maturava l'antifascismo filobritannico e filofrancese che era anche il mio negli anni della (relativa) incoscienza […]. Minocchi frequentava assiduamente taluni campi estivi di tipo premilitare non già perché fosse militarista […], ma perché riteneva importante avere un contatto con i soldati, cioè con i ceti meno favoriti, con quelli che erano latori di una cultura diversa da quella degli intellettuali urbani […]. Leggevo tra i diciotto e i diciannove anni un foglio politico, culturale e letterario che veniva pubblicato a Firenze e che si chiamava "L'Universale". […] Una pubblicazione come quella, non solo per la grafica, ma per il timbro, il piglio, somigliava (ora me ne rendo conto) molto di più a certe pubblicazioni sovietiche degli anni venti (o a quello che sarebbe stato "Il Politecnico" di Vittorini) che non alla cultura ufficiale fascista. Quei fascisti cosiddetti di sinistra avevano un atteggiamento nei confronti dell'avanguardia culturale (per esempio, francese) molto diverso da quello dell'opinione conservatrice […]. In questo senso, sebbene in modo oscuro, noi avvertivamo l'esistenza di un'area dell'avanguardia letteraria e artistica indigeribile per tutta una parte della opinione fascista ma che, d'altra parte, era anche indigeribile per i letterati e per gli uomini di cultura liberaldemocratica rappresentati dalla rivista "Solaria" prima e poi da "Letteratura" […]. Gli spiritualisti cattolici […] che ruotavano intorno a […] «Il Frontespizio» […] male andavano d'accordo con le tendenze di tipo populistico-laico dominanti nella Federazione fascista fiorentina e nel suo organo "Il Bargello", decorato dai disegni di Ottone Rosai», Fortini 2003b, 609-12.

[83] «Ricominciai a credere che anche un uomo come me, con tutte le sue fisime e […] la sua incertezza […], avesse diritto di stare in mezzo agli uomini di azione. Non dovevo considerarmi un essere inutile. Anche le mie parole potevano contare qualcosa. Da quel momento non ho avuto più paura», Fortini 1985, 198.

prima giovinezza, tanto sbagliata che nessuna intermittenza del cuore riesce a restituirla alla memoria»[84]. Certo, alla purezza degli asceti subentrerà la combattiva incarnazione di Cristo[85], al sonno si sostituirà il risveglio, alla distruzione seguirà la palingenesi, a Michelstaedter si preferirà Lukács; l'individualismo verrà superato dai destini generali[86], la verticalità della trascendenza si ribalterà nell'orizzontalità della collaborazione e la teodicea scivolerà dal piano ontologico a quello storico[87]. Eppure, il marxismo critico di Fortini – capace di articolare poesia, morale e politica, utopismo e concretezza, soggettività e collettività – affonda le proprie radici nella «difficilissima condizione» della Firenze degli anni Trenta-Quaranta, «in cui convivevano tendenze e valori contraddittori», ossia nella crisi che Franco Lattes ha dovuto attraversare e nelle soluzioni che vi ha saputo trovare: «se non si capisce quella confusione non si capisce quanta difficoltà tutti noi abbiamo incontrata per uscirne»[88].

BIBLIOGRAFIA

Albertoni-Antonini-Palmieri 1962: *La generazione degli anni difficili*, a cura di E. A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Laterza, Bari.

Daino 2013: L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano.

Fortini 1936: F. Fortini [Lattes], *Spiaggia di settembre*, «La Gazzetta di Messina», 7 dicembre.

Fortini 1938a: F. Fortini [Lattes], *Primi versi*, «La Riforma letteraria», 16-19, aprile-luglio, p. 166-72.

Fortini 1938b: F. Fortini [Lattes], *Fine di un racconto*, «La Riforma letteraria», 20, agosto, pp. 36-40.

Fortini 1939: F. Fortini, *Solitudine di Michelstaedter*, «La Riforma Letteraria», 28, aprile, pp. 6-11.

[84] Fortini, [*Nota autobiografica*], in Spagnoletti 1959, 821. «Non furono che pochi giorni: ma definitivi per tutti noi. E se ci volgiamo a guardare prima di quelli, quasi non ci riconosciamo», SE, 1240. Sulla Resistenza, cf. Pavone 1994.

[85] Cf. SE, 1201-2 e 1227-31.

[86] Cf.: «Se nell'inverno 1941-42, discutendo con Pietro Ingrao, ero ancora ben lontano dall'intendere il pensiero marxista, nella primavera del 1943 ero già, senza nemmeno saperlo, al di là delle posizioni che sarebbero state della maggior parte dei miei amici», Fortini 2003b, 31-2; «"Quel che mi importa è questo: che le affermazioni morali e quelle religiose mi si presentino come istanze indipendenti dalla storia". "Ma nulla è fuori della storia […]" replica Pietro. "Te lo concedo, eppure quella esigenza di universalità e di eternità sussiste […]. Se non sapessi che la mia vita ha un valore che si proietta al di là della storia, allora non potrei lavorare per quel che più mi importa […]. Te lo dirò con una parola che forse, per voi, è incomprensibile: per la mia salvezza". "[…] È l'attuazione di sé, vero? La concordia con se essi, e l'espressione?". "Anche: e il riscatto dalle debolezze e dai vizi […]". "Per noi, vedi – riprende Pietro – l'unica salvezza è quella degli altri. Liberando gli altri liberiamo noi stessi"», Fortini 1985, 50-1.

[87] Cf. SE, 329-37.

[88] Fortini 2003b, 612.

Fortini 1941: F. Fortini, *La morte del cherubino di stucco,* «La Ruota», II, 1, gennaio, pp. 10-23.
Fortini 1947a: F. Fortini, *Lettere alla Tati*, «Il Politecnico», 35, gennaio-marzo, pp. 50-1.
Fortini 1947b: F. Fortini, *Capoversi su Kafka*, «Il Politecnico», 37, ottobre, pp. 14-9.
Fortini 1948a: F. Fortini, *Un viaggio non finito*, «Avanti!», 11 gennaio, p. 3.
Fortini 1948b: F. Fortini, *In viaggio ancora*, «Avanti!», 7 marzo, p. 3.
Fortini 1972: F. Fortini, *Giovanni e le mani* [1948], Einaudi, Torino.
Fortini 1981: F. Fortini, *Metrica e biografia*, «Quaderni piacentini», 2 n.s., pp. 105-21.
Fortini 1985: F. Fortini, *Sere in Valdossola*, Marsilio, Venezia.
Fortini 1988a: F. Fortini, *La cena delle ceneri & Racconto fiorentino*, Claudio Lombardi Editore, Milano.
Fortini 1988b: F. Fortini, *I miei vent'anni ai Littoriali di Palermo*, «Corriere della Sera», 15 maggio, p. 3.
Fortini 1999: F. Fortini, *Dialoghi col Tasso*, Bollati Boringhieri, Torino.
Fortini 2003a: F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano.
Fortini 2003b: F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Bollati Boringhieri, Torino.
Fortini 2006: F: Fortini, *Un giorno o l'altro*, Quodlibet, Macerata.
Fortini 2014: F. Fortini, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.
Fortini-Jachia 1993: F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Marco Nardi, Firenze.
Fortini-Loi 1998: F. Fortini, F. Loi, *Franchi dialoghi,* Manni, Lecce.
Lenzini 2013: L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata.
Luperini 2007: R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce.
Palumbo 1998: S. Palumbo, *Franco Fortini esordiente. Poesie e prose sconosciute*, «Poesia», 118, giugno, pp. 24-8.
Palumbo 1999: S. Palumbo, *L'impetuosa giovinezza di antiborghesi senza rimedio. Fascismo e afascismo nella stampa messinese degli anni Trenta*, Edas, Messina.
Pavone 1994: C. Pavone, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino.
Spagnoletti 1959: G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, Guanda, Parma.
Zangrandi 1962: R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Feltrinelli, Milano.

SUMMARY – This paper accounts for the crisis undergone by Franco Fortini in the 1930s and 1940s through the analysis of one of his lesser-known works, *Racconto fiorentino*. Its main aim is to cast light on the anxiety experienced by an entire generation, divided between fascism and antifascism, desire for and fear of war, erotic sensuality and religious transcendence, nihilism and morality, literary debates and injunctions to action.

Università degli Studi di Siena
Université de Lausanne
fg.diaco@gmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 245-257
ISBN 9788894269710

Federica Rocchi

IN "COMPAGNIA DELL'ESILIO". CRISI IN FERENC MOLNÁR

1. La crisi nell'esilio

Le testimonianze raccontano che in sala operatoria, prima che gli venisse somministrata l'anestesia, Ferenc Molnár si rivolse all'*équipe* medica, che aveva appena salutato con riguardo il proprio medico coordinatore, esclamando: 'Qui sono io la star, non mi salutate?'[1]. Di lì a poco sarebbe morto sotto i ferri, presso il Mount Sinai Hospital di New York, in esilio. Poco prima aveva confessato alla moglie Lili Darvás di aver bisogno di un "rifacimento", proprio come il suo dramma del 1909 *Liliom*[2], che aveva visto innumerevoli trasposizioni.

Lo scrittore ungherese godette di grande successo sin dagli esordi, al punto che fu tra i pochi autori stranieri a veder pubblicata l'edizione completa dei suoi drammi in inglese. Negli Stati Uniti venivano trasposte in film diverse sue opere, ancor prima che egli vi approdasse in esilio[3]. Giacomo Puccini lo aveva pregato di poter ricavare un'opera dalla fortunatissima commedia *Liliom*, ma Molnár si rifiutò: 'Se metterete in musica la mia opera, allora tutto il mondo parlerà di un'opera di Puccini, così invece rimarrà un dramma di Molnár'[4]. In realtà non andò proprio come voleva lui, come dimostra il celebre *musical* di Broadway, *Carousel* (1945), di Richard Rodgers e Oscar Hammerstein, tratto da *Liliom*.

Le ragioni del successo di Ferenc Molnár sono varie. Il linguaggio delle sue commedie, che l'amico Friedrich Torberg ha definito 'lingua del mondo', ne ha sancito il valore universale[5], cosa che non stupisce se si pensa alla note-

---

[1] Kövary 1984, 122. Si fa presente che, laddove non espressamente indicato, tutte le traduzioni dei passi citati dal tedesco e dall'inglese sono da attribuirsi a chi scrive.

[2] Molnár 1921a; Molnár 1986. Le rappresentazioni all'estero dell'opera si susseguirono a pochi anni di distanza dall'originale ungherese, tra cui la prima di *Liliom* a Vienna nel 1913 e le due messinscene berlinesi del 1922 e del 1931 (Molnár 1986). Oltre alle rese teatrali, già diffuse anche negli Stati Uniti a partire dagli anni Quaranta, vi fu un notevole successo di questa vicenda nel campo cinematografico e del *musical*: dai film muti di Borzage nel 1930 e di Fritz Lang nel 1934 al musical del 1956 *Carousel* di Henry King.

[3] Tra cui: *Liliom* del 1930 e *No Greater Glory* (tratto da *I ragazzi della via Pál*) del 1934, entrambi di Frank Borzage.

[4] Kövary 1984, 49.

[5] Cf. Torberg 1975, 199.

vole diffusione delle sue opere in altri Paesi, già raggiunta attraverso traduzioni di poco successive alle opere dell'autore. Tuttavia, il successo di massa di Molnár è stato attribuito anche al suo distanziamento dalle questioni politiche e sociali a lui coeve, soprattutto per quanto riguarda le opere teatrali, spesso considerate teatro d'intrattenimento. Eppure, i *milieu* urbani hanno sempre costituito un punto di riferimento nelle sue opere e, a partire da essi, Molnár riusciva a ritrarre i conflitti umani in generale, mostrando come le restrizioni sociali influissero sulla natura stessa delle persone.

Per quanto riguarda l'etichetta di "letteratura d'intrattenimento", se si osserva ancora una volta la produzione teatrale di Molnár, diviene evidente come alcune caratteristiche, quali l'avvicinamento al genere comico-fiabesco, lo resero molto adatto a un pubblico come quello austriaco, per tradizione propenso alla ricezione della *pièce* fantastica. Era propria di Molnár, infatti, una certa tendenza all'impiego della dimensione immaginaria che giustifica diverse sue ambientazioni terrene giustapposte a quelle sovrannaturali, come nel caso di *Liliom* o de *L'amore divino e l'amore terreno* (*Égiésföldiszerelem*). Se si volge lo sguardo all'Italia, invece, la popolarità di Molnár sembra essere coerente con il grande impatto che la cultura ungherese ebbe in Italia tra le due Guerre, fenomeno che sfociò in una vera e propria moda durante il ventennio fascista[6]. Inoltre, l'autore seppe coniugare la sua ricettività nei confronti delle avanguardie – come dimostra lo sperimentalismo dei dialoghi ne *Il cigno* (*A hattyú*)[7] – con una tendenza all'osservazione dei fenomeni sociali e, soprattutto, delle relazioni umane.

Il rapporto di Ferenc Molnár con il successo, però, mostra non poche problematiche, in particolar modo laddove l'autore si trovò a fare i conti le conseguenze – spesso inevitabili – della sua ricezione all'estero. La maniera in cui venivano recepite (e soprattutto tradotte) le sue opere generava in lui una certa apprensione. Nella sua autobiografia, 'Compagna nell'esilio. Appunti per un'autobiografia' (*Útitárs a száműzetésben – Jegyzetekegyönéletrajzhoz*)[8], scritta in memoria della sua segretaria Wanda Bertha, nonché 'compagna di viaggio nelle peregrinazioni in terra straniera'[9], Molnár lamenta:

---

[6] Cf. Ottai 2010, *passim*.

[7] Molnár 1921b; Molnár 1922a; Molnár 1992b.

[8] Molnár 1953. Si farà riferimento alla versione in tedesco dell'autobiografia, della quale vengono riportati i passi direttamente in italiano.

[9] Traduzione dalla versione tedesca dell'opera: Molnár 1953, 40. La scelta di avvalersi delle traduzioni in tedesco e in inglese delle opere di Molnàr – fatta eccezione per *I ragazzi della via Pál* – è motivata da una maggior reperibilità delle stesse, rispetto a quelle in lingua italiana. Inoltre, per quanto riguarda i drammi presi in esame, si è scelto di citare dalle versioni in lingua inglese, in modo da agevolare la comprensibilità dei passi riportati e al fine di non appesantire eccessivamente il discorso con citazioni che avrebbero necessitato di traduzione, indiretta, in nota.

> 'Alcune delle battute che mi vengono attribuite corrispondono molto poco a quello che ho detto. Le mie battute, per non parlare dei giochi di parole, affondano le radici nelle particolarità della lingua ungherese, alla quale nessun'altra lingua d'Europa è eguagliabile. Alcune di esse sono state scovate da cacciatori di aneddoti, riadattate o completamente trasformate, per poterle adottare nel loro proprio stile'[10].

Ed è proprio quando l'autore avvertiva quel senso di tradimento scaturito dall'essere fraintesi, che Wanda interveniva in suo soccorso, esortandolo a sporgere lamentele con gli editori per tutto ciò che non corrispondesse al vero[11]. Mai come in Molnár vedere tradotte le proprie opere poteva significare sentirle tradite. Sono pochissime le traduzioni che l'autore salva, e tra esse figurano quelle in lingua italiana e tedesca. Ciò non risulta casuale, considerando il grande sodalizio che egli instaurò a Vienna con l'intellettuale e saggista Alfred Polgar, il quale tradusse per Molnár le *pièce Liliom* e *Il cigno*[12], adattandole per il pubblico viennese, come si evince dall'ambientazione nel Prater di *Liliom*[13].

Del resto, essere tradotto era una condizione obbligata per un autore che persino dopo il trasferimento a New York volle continuare a scrivere esclusivamente nella propria lingua madre, pur padroneggiando il tedesco e il francese, e pur avendo raggiunto una certa competenza nell'inglese. E, a discapito di questa nuova lingua che caratterizza il periodo dell'esilio, sono proprio le trasposizioni delle sue opere in inglese a generare in lui disapprovazione. Tali traduzioni vengono percepite da Molnár come 'falsificazioni dei suoi drammi'[14], ingiustamente sottoposti a tagli di scene esagerati.

Alla crisi linguistica legata al problema delle traduzioni, se ne aggiunge poi un'ulteriore, che derivò dal dislocamento. Nonostante si fosse già trovato a trascorrere lunghissimi periodi lontano da Budapest, l'approdo per esilio negli Stati Uniti costituisce per lui uno scontro frontale con la nuova condizione di straniero, pur se famoso. Negli incontri con l'amico Friedrich Torberg, anch'egli esiliato a New York e appartenente alla cerchia fin troppo poco americana di Molnár, l'autore aveva confessato che la discrepanza che si crea fra quello che si vuole e quello si riesce a dire lo tormentava: 'Nel bel mezzo di una frase ho dovuto cambiare la mia visione del mondo'[15], aveva riferito a Torberg. Ed è in questa fase che emerge il ruolo protettivo della segretaria Wanda, il cui inglese egli riteneva essere migliore del suo. Ogni qualvolta Molnár si trovava in situazioni di incomprensione, la segretaria interveniva

---

[10] Molnár 1953, 25.

[11] Cf. Molnár 1953, 28.

[12] Molnár 1986 e Molnár 1921.

[13] Grazie al rifacimento di *Liliom* nel *Volksstück* di Alfred Polgar, rimase a lungo nell'opinione pubblica l'idea che l'avventura del giostraio Liliom fosse indissociabile dal Prater, pur essendo Budapest la città in cui venne ambientata la *pièce*. Cf. Kövary 1984, 18.

[14] Molnár 1953, 29.

[15] Torberg 1975, 204

a difenderlo, rimproverando i suoi interlocutori: 'Non è sordo. Per favore, parli più lentamente, ma non più forte'[16].

Dopo la morte di Wanda, Molnár avvertì un forte senso di solitudine anche linguistica, essendo rimasto l'unico depositario di una lingua che non era l'ungherese, ma un gergo ungherese che si era andato creando tra lui e Wanda sin dai loro primi spostamenti in giro per l'Europa. Quel gergo caratterizzava i momenti in cui lo scrittore e la sua collaboratrice si esprimevano in una lingua privata, e a volte capitava loro persino di impiegarla in presenza di altre persone senza accorgersene.

L'effetto prodotto dal trasferimento all'estero non si ripercuote dunque soltanto sulla comunicazione o sullo spostamento fisico dell'autore, bensì viene a costituirsi come crisi. E in Molnár la crisi si manifesta nella scrittura stessa, che per tanti autori emigrati divenne il mezzo atto a fronteggiare il dislocamento:

> 'Ho sempre considerato il lavoro come il miglior narcotico e il miglior anestetico contro le preoccupazioni di ogni tipo. Ma sin dai primi anni dell'esilio, le preoccupazioni per le sorti dei miei cari, che avevo dovuto lasciare a causa dell'odio dei Paesi agitati, resero il mio lavoro – che purtroppo consiste nello scrivere commedie – sempre più difficoltoso e infine impossibile'[17].

Esiste in Molnár una dicotomia tra il tempo della memoria e il presente autobiografico, che lo induce col tempo a un mutare la sua visione del mondo, di cui parlava a Wanda. Dopo l'esilio, infatti, cambia il suo modo di approcciarsi a passioni come il teatro, verso il quale indirizza un atteggiamento critico e disincantato che non gli apparteneva in precedenza: 'Quando a Parigi sedevo a teatro, non trascorrevo un solo attimo a pensare da critico; rimanevo sempre uno spettatore, l'uomo in platea'[18].

Nella sua monografia, Georg Kövary ribadisce che dopo l'esilio, nonostante la fama legata al nome di Molnár continuasse a essere onnipresente, egli non conobbe più lo stesso tipo di successo. Molnár passò da ´cosmopolita a emigrante'[19], e tale mutamento può aver causato un certo scompenso nel rapporto dell'autore con la sua celebrità. Da qui la necessità non solo di un'autobiografia, ma anche di omaggiare colei che durante l'esilio funse da filo conduttore tra il periodo precedente e quello successivo al trasferimento negli Stati Uniti. 'Compagna nell'esilio' costituisce inoltre una testimonianza significativa di Ferenc Molnár e delle figure che lo attorniarono, un'occasione per raccontarsi, ma soprattutto per raccontare Wanda. Attorno a questa figura per lui salvifica, che cercava di alleviargli il dolore ogni qualvolta giungessero

[16] Molnár 1953, 32.
[17] Molnár 1953, 33.
[18] Molnár 1953,33.
[19] Kövary 1984, 115.

dal vecchio continente le notizie di nuove uccisioni dei loro congiunti ungheresi[20], Molnár compone in una notte insonne un nuovo dramma, 'L'infermiera di notte', il cui terzo atto verrà poi inserito nell'appendice dell'autobiografia stessa. Nel frammento teatrale vi è una triade di personaggi – medico, infermiera e paziente –, che interagisce sulla Terra durante gli ultimi istanti di vita del malato. Molnár non ci fa pervenire i primi due atti, che invece si svolgono in cielo, e che decide di cestinare. Ammette egli stesso la coincidenza della figura dell'infermiera con Wanda, che, proprio come il personaggio, aveva prestato servizio volontario con la Croce Rossa durante la Prima guerra mondiale. Curare è appunto quello che fa l'infermiera con il paziente nel dramma: 'Non ho pensato ad altro che a curarti […], dimentica quell'unico litigio che abbiamo avuto'[21]. Ma curare era anche quello che faceva Wanda con Molnár, adoperandosi continuamente per semplificargli la vita. E così come andò nella vita reale, anche nel finale del dramma non è il malato a morire per primo, ma è il cuore dell'infermiera ad arrestarsi improvvisamente, e lo stesso vale per Wanda, deceduta la notte tra il 27 e il 28 agosto del 1947.

Abituato a essere continuamente riadattato, riproposto, a volte incompreso, nel raccontare la genesi di questo frammento drammaturgico Molnár si pone per una volta al di sopra di questo suo rapporto conflittuale con la fama e con le traduzioni: 'In questo caso non mi importa se sono stato frainteso. Mi rende persino felice che tu possa esserti divertita, mia cara'[22], afferma rivolgendosi a lei in una storta di *dedicatio*. Del resto, l'autobiografia intera è una delle poche opere scritte in esilio, fase in cui la produttività artistica dell'autore si ridusse considerevolmente e durante la qual l'attività teatrale fu la prima a essere sospesa. Quest'ultima ripresa della scrittura, attraverso un tentativo di raccolta delle proprie memorie e il componimento che vi viene inserito, costituisce forse un espediente per reagire alla criticità del lutto. Si chiedeva infatti l'autore, dove potesse essere la soluzione per affrontare una tale crisi d'abbandono e la risposta fu presto trovata: 'Dove poteva stare quel mezzo? In realtà la risposta era semplice: scrivere un'opera teatrale'[23].

Ma è soprattutto l'autobiografia stessa, omaggio a Wanda, che offre a Molnár il mezzo per riflettere sull'esilio in sé, e sul ruolo che la sua collaboratrice gioca sin dall'ultimo allontanamento dall'Europa, avvenuto per questioni razziali. 'Siamo sfuggiti a torture e uccisioni – che invece hanno colto i nostri parenti a Budapest e nei campi di concentramento – attraverso la fuga all'estero, grazie alla quale la nostra vita è stata prolungata, tuttavia, solo di qualche anno'[24]. Come si evince da questo passo dell'autobiografia, per Molnár essere scampato all'olocausto non è un sollievo. Tra i suoi ricordi, co-

[20] La stessa famiglia di Wanda fu quasi interamente sterminata.
[21] Molnár 1953, 316.
[22] Molnár 1953, 310.
[23] Molnár 1953, 304.
[24] Molnár 1953, 18.

me egli stesso dirà, vi furono gli eventi sanguinosi di due guerre mondiali e di tre rivoluzioni ungheresi, un fardello che l'autore si portò dietro fino a New York[25]. La sua provenienza ebraica, poi, giocò di fatto un ruolo decisivo sia nell'ultimo spostamento per esilio, sia in quelli precedenti. A Budapest, infatti, non si dovette aspettare il regime nazista perché la vita delle minoranze ebraiche si rendesse difficoltosa. Una prima ondata di isterie antisemitiche si presentò sin dalla rivoluzione ungherese del 1919, durante la quale il Terrore bianco si accanì sia verso gli oppositori politici, sia verso gli ebrei. In quell'anno Molnár si rifugiò a Vienna, città che, fino all'avvento del nazionalsocialismo, non gli fu mai ostile. Ma la sua provenienza ebraica, che gli causò la confisca dei beni e l'esclusione delle sue *pièce* dalle scene, è solo uno degli aspetti che lo mise in difficoltà con il regime; paradossalmente, furono delle tematiche ritenute controcorrente a porlo in una situazione di scomodità.

Che egli potesse risultare un provocatore di vedute sovversive per riferimenti politici alle opere era cosa piuttosto inaspettata, se si considera il suo atteggiamento quasi mai schierato nella produzione fra le due guerre: 'Ritengo che per scopi propagandistici i discorsi delle adunate siano più appropriati, rispetto a una rappresentazione teatrale'[26], aveva riferito infatti nel 1928 in visita alla Columbia University. Ciò nonostante, nel 1932 la messa in scena di *Armonia*[27] presso l'Akademietheater di Vienna si rivelò un insuccesso, un *Theaterkrach in Wien*, come recitavano i titoli dei giornali[28]. Con la presa di potere di Hitler alle porte, Molnár mandò in scena le vicende di Béla Kornely, direttore di un coro amatoriale e, apparentemente, pilastro di una famiglia borghese per bene. Tuttavia, la sua doppia vita che oscilla tra relazioni extraconiugali e 'idillio famigliare' – come recita l'ironico sottotitolo dell'opera –, porta alla rottura dell'armonia. Tra sentimentalismi e una satira affidata soprattutto alle parti cantate e alla musica, per tutta l'opera l'armonia cerca sempre di placare gli scontri, poiché ira e passioni dovevano essere 'riaddomesticate'[29].

Sebbene manchino in *Armonia* riferimenti a contesti reali, quella che mirava a essere una derisione del finto perbenismo borghese venne accolta in maniera fin troppo referenziale. E fu così che diverse associazioni, tra cui quelle canore, che a Vienna erano ormai composte per lo più da filonazisti, si sentirono lese al punto che l'autore fu coperto di insulti durante la messa in scena viennese. Lo stesso accadde sotto la regia di Max Reinhardt sulla scena berlinese, dove il responso non migliorò, tantomeno per quanto riguardava

[25] Cf. Molnár 1953, 82.

[26] Kövary 1984, 11.

[27] Molnár 1994.

[28] Per di più, a causa dell'indisposizione dell'attore protagonista Richard Romanowsky, al suo posto fu ingaggiato l'ebreo-berlinese Otto Wallburg. Cf. Kövary 1984, 105.

[29] Molnár 1994, 27.

l'accoglienza da parte della critica[30]. Il *krach* di *Armonia* fu quindi una delle prime avvisaglie del fatto che la fama europea di Molnár stava entrando in crisi a causa della contingenza storica.

2. Patriottismo e rimpianto della monarchia: *Il Cigno e I ragazzi della via Pál*

Da orgoglioso membro dell'alta borghesia di Budapest, città che amava e in cui quasi tutte le sue opere sono ambientate[31], Molnár avvertì sensibilmente, così come i suoi colleghi austriaci, la crisi provocata dallo sgretolamento dell'Impero. Ma, pur avvertendo la scomparsa del "mondo di ieri" come un destabilizzante mutamento politico, la restituì con un certo distacco. Nel celebre dramma del 1920, *Il cigno* (*A hattyú*), composto durante il soggiorno a Vienna, Molnár affronta il comportamento di un'aristocrazia che tenta ancora di riaffermarsi, scontrandosi con i valori dei progressisti.

Da un lato vi è il Dr. Agi, istitutore di vedute aperte, dall'altro una famiglia nobile che tenta di preservare il proprio casato combinando un matrimonio tra la principessa Alexandra e il principe ereditario Albert. A essere impiegato come esca è proprio il Dr. Agi, spinto attraverso le macchinazioni della gelida principessa madre Beatrice verso le braccia di sua figlia Alexandra, per suscitare gelosia nel partito tanto agognato dalla famiglia. Il romantico e colto ungherese Agi e l'indifferente Alexandra vengono avvicinati con l'inganno e poi senza remore riallontanati. Tuttavia il Dr. Agi, pur prestandosi a tale gioco, non riesce a sottostarvi fino in fondo, dimostrando di differire da una famiglia senza scrupoli. Contrapposte, come ribadisce István Várkonyi[32], vediamo in questa *pièce* anche Ungheria e Austria, rappresentate rispettivamente da uno spirito libero anti-aristocratico e dai membri di una classe aristocratica che non vuole rinunciare alla reggenza. Sono immagini sofisticate quelle che usa Agi per difendersi dalla sua controparte conservatrice, a rendere l'idea di quanto risulti incompatibile il suo mondo sia con quello di Alexandra sia con quello del principe Albert, un rivale che, però, Agi non teme affatto per quanto concerne la superiorità culturale:

> Albert — Oh! Yes! Well! Little specks in the sky. Astronomy. Romance. Empty phrases.
> Agi — [Heatedly.]No, not empty phrases, your highness.
> Albert — Oh, yes, they are. Phrases for women. To impress them. Every star a world in itself!
> Agi — [Belligerently.] Not every star, your highness.
> Albert — No?
> Agi — No. The big white moon, for example, ... it makes a huge, pretentious, glittering show, yet it has no light of its own. It only reflects the light of the sun. On the other

[30] Cf. Kövary 1984, 106.

[31] È bene ribadire in questo caso che gran parte delle opere in lingua originale dell'autore sono ambientate a Budapest, ma ciò non vale per tutte le traduzioni in lingua straniera; si pensi alla versione tedesca di *Liliom*, che invece viene ambientata a Vienna.

[32] Cf. Várkonyi 1992, 46.

hand, there is the modest little star called Vega, which you seem to hold in such contempt ... its light is a thousand times stronger than the light of the sun. [Symfhorosa nudges Beatrice.]
Albert — Its modesty is charming, under the circumstances.
Agi — [Sharply,] It isn't modesty, your highness. It is only remoteness.
Albert — It is fitting for remote things to glimmer modestly.
Agi — [Openly truculent.] It only seems so to your highness. To me, because I know what it is[33].

Del resto, nonostante lo slancio verso il Dr. Agi abbia in un certo qual modo scosso la consapevolezza dei suoi sentimenti, Alexandra non può far altro che seguire il proprio destino, 'come un cigno, senza mai volare':

Dominica— [...] Think often of what it means to be a swan gliding proudly... majestically ... where the moon gleams on the mirror of the water... gliding always in that purple radiance... and never coming ashore. For when a swan walks, my daughter... when she waddles up the bank... then she painfully resembles another bird.
Alexandra — [Softly ironical at her own expense.] A goose?
Dominica — Almost, my girl. Natural history teaches that the swan is nothing but an aristocratic duck. That is why she must stay on the mirror of the water. She is a bird, but she may never fly. She knows a song, but she may never sing until she is about to die. Yes, dear, glide on the water... head high… stately silence... and the song — never[34]!

Il cigno viene dunque a configurarsi un'opera a metà tra il dramma sentimentale e le ragioni politiche, alle quali si fa in qualche modo riferimento, seppur attraverso un regno fittizio. Ciò pone Molnár ben al di fuori di quell'etichetta di lontananza dall'attualità che da sempre gli fu attribuita. Eppure, egli è stato a lungo considerato un autore che esponeva problematiche troppo umane e poco sociali e che non offriva soluzioni concrete negli epiloghi, se non quelle di personaggi che cercano di rimediare solo a cose fatte; proprio come fa il direttore Kornely in *Armonia*, quando si dichiara disposto a smettere di tradire la moglie.

A ben guardare però, vi era in Molnár un forte interesse per l'attualità, ereditato da una fervente attività giornalistica che, sin dallo scoppio della Prima guerra mondiale, lo impegnò per diversi anni. Fu quello un periodo indubbiamente essenziale per la formazione di una certa coscienza politica nell'autore, se si pensa anche all'esperienza sul fronte galiziano come corrispondente del quotidiano «Az Est». E proprio per quanto riguarda le sue opinioni politiche, emerge come l'attaccamento patriottico all'Ungheria, e in particolare a Budapest, si riverberi in una certa misura sia nelle opere teatrali, sia in quelle in prosa. Basti osservare lo stesso cambio di nome, reso ungherese in

[33] Citazione dalla versione inglese: Molnár 1922, II, 244. Per la versione in tedesco, cf. Molnár 1921b.

[34] Molnár 1922, II, 309.

Molnár, non tanto per celare quella provenienza ebraica che il vero cognome – Neumann – lasciava trasparire, quanto per ribadire il senso di appartenenza a un popolo, per il quale egli nutriva un sentimento che però non sfociò mai nel nazionalismo. Ad ogni modo, l'impatto sul pubblico del celebre romanzo del 1907, *I ragazzi della via Pál* (*A Pál-utcaiFiúk*), fu notevole proprio perché fece leva sull'amore per la patria.

Con una guerra tra due gruppi di ragazzini, i Rossi contro quelli di via Pál, Molnár ritrae in miniatura, restando però sempre in tensione tra gioco e realtà, una lotta territoriale per il possesso di un campo di gioco, quel *grund* così tanto agognato. Sentimentalismo patriottico e fedeltà alla propria fazione ci dimostrano come certi impeti si radichino sin dall'infanzia. Un lessico tutto militare, che spesso ci fa dimenticare che in ballo ci sia soltanto un campo da gioco, rende questa guerra tra piccoli *clan* alquanto paradossale, al punto che uno dei ragazzi, in arte soldato Nemcsék, arriva a immolarsi direttamente per la causa. Già cagionevole di salute, il ragazzo vuole riscattare la sua reputazione all'interno del *clan* andando ad affrontare i rivali della fazione opposta faccia a faccia. Tale gesto da temerario, però, gli costa un sacrificio di alto prezzo: subire l'immersione forzata della testa in una vasca da parte dei nemici Rossi, e solo una volta trovatosi a letto, febbricitante, si vede riconosciuti i meriti da quei compagni di lotta che prima lo avevano denigrato. Eppure, Nemcsék non può sopportare di non partecipare alla grande battaglia finale per il *grund* e, moribondo, raggiunge il campo, spegnendosi tra le braccia del suo capitano, in un ultimo eroico sforzo.

In quest'opera Molnár mette in luce gli effetti del patriottismo, presentandone al tempo stesso anche i limiti, uno dei quali è costituito dal suo sfociare nel nazionalismo[35]. Nella contemporaneità europea, erano i demagoghi nazionalisti, del resto, a sfruttare la rabbia e le frustrazioni delle classi sociali basse per sollevare sentimenti di xenofobia[36].

3. Crisi dei rapporti e redenzione: *Liliom*

Il contrasto tra i sessi, secondo Clara Györgyey, è una tematica estremamente cara a Molnár sin dalle prime opere, non solo teatrali. A partire dal romanzo d'esordio del 1901, 'La città affamata' (*Azéhesváros*), Molnár affronta tematiche come l'*eros* e le divergenze fra i sessi, sdoganando una serie di restrizioni dalle quali una società ancora in parte perbenista come quella di Budapest non era affatto pronta a sciogliersi[37].

Sono rintracciabili, soprattutto nella produzione drammatica, una serie di figure femminili che rientrano in una certa tipizzazione, e che agiscono

[35] Cf. Várkonyi 1992, 43.
[36] Cf. Várkonyi 1992, 30.
[37] Cf. Györgyey 1980, 65.

all'interno di relazioni sentimentali complesse[38]. Dalla *salon dame* alla *femme fragile*, forte sicuramente di una certa influenza del romanzo europeo, Molnár si rende interprete di un'apertura che per la letteratura ungherese fu fondamentale. Numericamente sono di gran lunga maggiori i casi in cui l'autore ritrae figure maschili soggiogate da quelle femminili, come accade in 'La guardia' (*A Testör*). *Liliom*, invece, sembrerebbe costituire un'eccezione: di gran lunga più fragile che fatale appare infatti Julie, la protagonista femminile della *pièce*. Ma bisogna andare forse alle radici della sua vita privata, per capire il passo computo da Molnár in quest'opera di successo internazionale.

È stato spesso ribadito dai critici e da coloro che lo conobbero come le profonde crisi di Molnár legate alla vita privata, durante la quale egli affrontò ben due fallimenti matrimoniali, ricompaiano in una certa misura in diverse opere drammatiche. 'Nel bel mezzo dei suoi drammi domestici, Molnár si poneva come uno spettatore non coinvolto che stava lì ad assaporare ogni minuto delle complicazioni della vita'[39]. Nel 1909 la notizia della separazione fra Molnár e la prima moglie, Margi Vészi, riecheggiava nel *gossip*. Un matrimonio che forse finiva anche per il carattere irruento e geloso dell'autore, la cui vita privata era al centro dei pettegolezzi mondani, sin dalla sua carriera giovanile.

Poco dopo la separazione da Margi Vészi comparve *Liliom*, quasi a mostrare come anche nel più turbolento carattere può celarsi una natura bonaria, spesso soggiogata dagli istinti. Si sparse subito la voce che Molnár si fosse identificato nel protagonista maschile, Liliom, e che avesse creato, ispirandosi alla compagna Julie, la figura di una donna mite capace di tollerare i comportamenti più impulsivi, perché spinta da amore incondizionato. 'Così come il suo personaggio Liliom, anche Molnár vacillava tra crudeltà e rimorso e, atteggiandosi ad amante romantico, infliggeva spesso dolore'[40]. Secondo alcuni critici, *Liliom* è anche la messa a nudo dell'autore stesso che si costituisce, reo di non aver gestito al meglio la propria relazione, al pubblico e alla sua ex moglie, sotto forma di un personaggio turbolento, ma in fondo puro.

La storia è quella di un'umile ragazza, Julie, che si innamora di un giostraio, del quale tutti diffidano. Ella si avvicina ugualmente a lui, pur consapevole del genere di persona poco raccomandabile e troppo incline al divertimento con cui sarebbe andata a relazionarsi. Liliom sembra inizialmente intenzionato a mandare avanti la relazione e, pago della notizia di una bambina in arrivo, vuole tentare di tutto per garantire un futuro sereno alla famiglia. Ma nell'osare si ritrova immischiato in affari loschi e, una volta appreso di essere sul punto di venir punito dalla legge, decide di pugnalarsi, compiendo un suicidio che costituisce solo un superficiale tentativo di fuga.

---

[38] Cf. Várkonyi 1992, 83.
[39] Györgyey 1980, 30.
[40] Györgyey 1980, 30.

Tuttavia, il tono tragico di questo apparente epilogo si smorza ben presto: Liliom si ritrova in un aldilà ben burocraticamente amministrato e in cui gli viene data la possibilità di effettuare un ritorno sulla Terra per riparare le cose, avvicinandosi in veste di mendicante a sua moglie e sua figlia. Nell'aldilà, Liliom comincia a riflettere sui suoi comportamenti, e al magi-strato che lo interroga confessa: «We argued with each other she said this and I said that and because she was right I couldn't answer her and I got mad and the anger rose up in me until it reached here [points to his throat] and then I beat her»[41].

Liliom torna così in vita per tentare di redimersi e, trascorsi sedici anni terrestri dalla sua morte, riappare alla sua famiglia sotto mentite spoglie. Tuttavia, non è nei confronti di Julie che commette gli stessi errori, bensì nei riguardi della figlia Louise. Al rifiuto di lei di farlo entrare in casa, poiché estraneo, Liliom perde le staffe e, a discapito di una buona intenzione iniziale, colpisce la ragazza con uno schiaffo, dimostrando così di non riuscire a domare la parte violenta di sé. Se da un lato Liliom non riesce a redimersi, dall'altro Julie continua anche dopo la morte del compagno a reagire con lo stesso spirito di sopportazione.

Nonostante le sofferenze causatele da un compagno che in vita si era rivelato inaffidabile, Julie riesce a non infangare la memoria di Liliom nei confronti della figlia Louise, la quale conserva un'immagine positiva del padre, pur non avendolo mai conosciuto. In questa seconda figura femminile legata a Liliom, ovvero la figlia, si rispecchia in parte proprio la vicenda della madre Julie. Ed è proprio per tale motivo che Louise, dopo aver ricevuto inconsapevolmente quello schiaffo da parte di un padre *redivivus*, riesce a non avvertirne il dolore: «LOUISE: Is it possible for someone to hit you – hard like that – real loud and hard and not hurt you at all? JULIE: It is possible, dear»[42]. La risposta della madre: «It is possible» è proprio quella di chi per amore ha raggiunto una certa immunità al dolore grazie allo spirito di sopportazione.

Quella che si tenderebbe a considerare come una storiella sentimentale, è invece una *pièce* che sonda i rapporti umani e si addentra anche in questioni come il rapporto con Dio e le possibilità di redenzione[43]. Tali tematiche al tempo non potevano che scuotere la Budapest di Molnár, così come il contemporaneo austriaco Arthur Schnitzler avrebbe scosso la Vienna perbene rappresentando le relazioni impari e il ruolo subalterno di alcune figure femminili dei bassi ceti. Del resto, nonostante il largo seguito internazionale di cui *Liliom* godette a partire dagli anni Venti del Novecento, la prima messa in scena di quest'opera a Budapest si rivelò un insuccesso. Probabilmente quella parte di società che aspettava come di consueto di identificarsi in una nuova

[41] Citazione dalla versione inglese: Molnár 1921a, VI, 159. Per la versione in Tedesco cf. Molnár 1986.

[42] Molnár 1921a, VII, 185.

[43] Cf. Györgyey 1980, 151.

pièce non era pronta a vedere in scena un *milieu* troppo proletario e che avrebbe disatteso le aspettative di un pubblico abituato alle allegre atmosfere dei salotti[44]. Più maturo era forse il pubblico della versione viennese di Alfred Polgar, che consentì al commediografo ungherese di guadagnarsi una posizione di rilievo nel panorama letterario austriaco.

Come si è già accennato, oltre all'osservazione di fenomeni di comportamento sociale e individuale, è stata ipotizzata a lungo dalla critica e dal pubblico la possibilità che le vicende personali dell'autore di quegli anni potessero essere congruenti con la materia rappresentata. Di certo Molnár non confermò mai l'esistenza di riferimenti autobiografici nella *pièce*. Eppure, secondo alcuni critici, dato il vissuto sentimentale così travagliato dell'autore e il suo temperamento alquanto eclettico, non era da escludere la possibilità che eventi personali come la rottura matrimoniale stessa con Margi Vészi si ripercuotessero in *Liliom*, ma anche in altre opere teatrali[45].

Bohémien e *viveur*, amante della raffinatezza, della cultura e dei caffè letterari, ma di fatto ipocondriaco, scaramantico e periodicamente in preda a crisi di nervi, Molnár era una personalità intellettuale che offriva con i suoi drammi un'apparente fuga in un mondo gaio e illusorio, l'unico in cui sembrava esserci una soluzione ai conflitti umani, come nel caso dell'opportunità di riscatto concessa a Liliom nell'aldilà. Ma se da un lato l'aspetto immaginario e fantastico dei suoi drammi poteva alleggerirne il tono, dall'altro la gravità dei dilemmi umani da lui narrati o rappresentati vi facevano da contrappeso. Definito 'l'ultimo grande spirito *boulevardier*'[46], termine al quale egli fu troppo spesso associato negativamente a causa dell'aspetto mondano della sua esistenza, Molnár andrebbe di fatto riconsiderato anche e soprattutto alla luce di una sua certa sensibilità per tante problematiche, come emerge costantemente, sia nella produzione antecedente all'esilio sia nell'opera autobiografica.

BIBLIOGRAFIA

Györgyey 1980: C. Györgyey, *Ferenc Molnár*, Twayne Publishers, Boston.

Kövary 1984: G. Kövary, *Der Dramatiker Franz Molnár*, Wagner, Innsbruck.

Molnár 1921a: F. Molnár, *Liliom. A Legend in Seven Scenes and a Prologue,* English Text and Introduction by B.F. Glazer, Boni and Liverlight, New York.

Molnár 1921b: F. Molnár, *Der Schwan*, deutsch von A. Polgar, M. Bárd, Wien.

Molnár 1922a: F. Molnár, *Il cigno*, tra. di B. Ventavoli, Tespi, Milano.

Molnár 1922b: F. Molnár, *The Swan and Fashion for men*, English text by B. Glazer, Liverlight, New York.

Molnár 1953: F. Molnár, *Gefährtin im Exil*, hrsg. v. W. Grünau, Kindler u. Schiermeyer, Bad Wörishofen.

Molnár 1955: F. Molnár, *I ragazzi della via Pál*, De Agostini, Novara.

[44] Cf. Kövary 1984, 46.

[45] Cf. Györgyey 1992, 148.

[46] Torberg 1975, 217.

Molnár 1986: F. Molnár, *Liliom*, deutsch von A. Polgar, Nachwort von Otto F. Beer, Reclam, Stuttgart.

Molnár 1994: F. Molnár, *Harmonie*, deutsch von A. Polgar, Staatstheater, Stuttgart.

Molnár Rajec 2000: E. Molnár Rajec, *Ferenc Molnár*, Böhlau, Wien.

Ottai 2010: A. Ottai, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre*, Bulzoni, Roma.

Polgar 1984: *Kleine Schriften*, hrsg. Von A. Polgar, M. Reich-Ranicki, U. Weinzierl, vol. IV, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg., Bd. 4.

Torberg 1975: F. Torberg, *Alles (oder fast alles) über Franz Molnar*, in *Die Tante Jolesch oder der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*, Albert Langen, Georg Müller Verlag, München-Wien, pp. 198-217.

Várkonyi 1992: I. Várkonyi, *Ferenc Molnár and the Austro-Hungarian "Fin de siècle"*, Lang, New York.

Ventavoli 2004: *Storia della letteratura ungherese*, a cura di B. Ventavoli, Lindau, Torino.

SITOGRAFIA

Sanders 2004 I. Sanders, *Two Ways Of Being a Jewish Writer: Ferenc Molnár and Arthur Schnitzler*, «European Cultural Review»,

http://www.c3.hu/~eufuzetek/en/eng/bookshelf/index.php?mit=12-sanders-twoways.

SUMMARY – The Jewish-Hungarian author Ferenc Molnàr arrived in New York in 1940 soon after being exiled from Budapest. As a Jewish writer leading an itinerant life, crises affected his writing and his fame since the First World War. This paper aims at underlining some of the critical phases Molnar himself underwent during his life, before and after the exile. I will point out either his privacy or the historical context in which he lived, by discussing both his autobiography and some of his plays and novels.

Università degli Studi di Perugia
federicarose@alice.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 259-269
ISBN 9788894269710

Luca Morganti

REM KOOLHAAS COME NARRATORE DELLA CRISI

1. Pericolo, una introduzione

Per una beffarda ironia della sorte, dieci anni prima dell'attentato alle torri gemelle Don DeLillo anticipava, con il romanzo *Mao II*, una sentenza di Karlheinz Stockhausen, e altri dopo di lui, destinata a diventare famosa, per cui la spettacolarizzazione dell'attacco al cuore dell'Impero avrebbe sottratto potenza alle immagini artistiche, presentandosi come opera d'arte totale o, più semplicemente, come un'arte *nuovamente* de-finitiva, vale a dire finale. Per Bill Gray, l'esausto scrittore protagonista del romanzo di DeLillo,

> quello che guadagnano i terroristi, lo perdono i romanzieri. Il potere di influenzare la coscienza di massa è la misura del nostro declino in quanto forgiatori della sensibilità e del pensiero. Il pericolo che essi rappresentano è pari alla nostra incapacità di essere pericolosi[1].

Verso il tono solo apparentemente arrendevole di questa voce, il cui sostrato contiene una carica critica che non si può adombrare e che affonda le proprie radici nel tema classico dell'estetica occidentale, si leva la macchina teoretica dell'architetto Rem Koolhaas, ma non per scongiurare nell'ora meridiana del tempo presente il rancoroso *tic* della lamentazione di scrittori e architetti come ultimo abbandono ad una marginalità vissuta tra la perdita di linguaggio da un lato e di gestualità progettante dall'altro, né tanto meno per redimere questo tempo consegnandolo ad un a-venire più glorioso, quanto per affermare con forza ciò che all'architetto olandese pare essere con immediata evidenza il ruolo che può ancora giocare un certo tipo d'architettura che sappia consegnare destinalmente il mestiere al pericolo. Per e con Koolhaas l'architettura torna ad essere per un istante «una professione pericolosa»[2].

Per capire in cosa consista questo pericolo occorre analizzare la controversa figura dell'architetto cercando di intravvedere, all'interno della sua opera più prettamente teorica, gli elementi essenziali di una qualità narrativa capace di descrivere la crisi, non semplicemente però la crisi in corso ma, soprattutto, la crisi intesa come struttura ricorrente del sistema capitalistico. Non prima, però, di aver arrischiato una sommaria incursione all'interno di un tratto spe-

[1] DeLillo 2003, 170.
[2] Koolhaas 2002a, 7.

cifico, e quindi non esaustivo, della biografia di questo autore. Un affondo che non vuole essere niente di più di una modesta mappa d'orientamento per facilitare l'ingresso nella curva della post-teoria architettonica; una curva che lo stesso Koolhaas prende alla larga, come colui che nell'incedere si allontana dall'obiettivo per posizionarsi esattamente sull'asse perpendicolare. Per misurare l'architettura al pericolo, infatti, questa deve cominciare a trasformare la propria natura e, uscendo da sé, allargando cioè la sua traiettoria, ricollocarsi sul tragitto più breve tra i due punti della distanza, aprendo tangibilmente le porte al reale[3].

2. Nulla di personale, una biografia nel postmoderno

Il fuori dell'architettura sembra essere individuato da Koolhaas proprio nella scrittura, quando fin dai primi anni Sessanta esordisce come giornalista lavorando per una testata olandese vicina alla destra liberale e, ancor prima di iscriversi all'*Architectural Association* di Londra, si dedica alla scrittura del testo filmico come sceneggiatore cinematografico[4].

Di scrittura occorre parlare anche a proposito di due progetti dei primi anni Settanta. Qui il linguaggio espressivo ha un luogo specifico che si riassume nel titolo e, come tale, pur essendo esterno al recinto della rappresentazione del disegno, tende a spiegarla collocandosi sul margine dell'opera. Due codici topologici rispondono, infatti, ad una titolazione che non inquadra ma favorisce la comprensione dei progetti dispensandoci da un'ulteriore visione: *The Berlin Wall as architecture* e *Exsodus, or the voluntary prisoners of Architecture*. Entrambi i progetti appartengono al genere del racconto, aprendo di fatto alla narrazione della storia di un «Automonumento»[5]. In *Exsodus* la trama parla di una sovrastruttura che è sovra-scrittura del tracciato della vera città di Londra, in cui i cittadini volontariamente si rinchiudono come prigionieri per sfuggire allo *shock* metropolitano. Non è un fattore distopico a prevalere nelle elaborazioni di questi progetti: la prigionia volontaria, con il suo riferimento esplicito al *Discorso sulla servitù volontaria* di Etienne de la Boëtie[6], ci parla piuttosto di un ricorso all'utopia che è mostrato per essere contestato. Emerge insomma una figura che, pur attingendo generosamente al carattere libertario della cultura in cui si forma, recuperandone persino le potenzialità emancipatorie, di quelle posizioni non condivide gli esiti più marcatamente ed eroicamente ideologici.

Un'attitudine all'elaborazione dei concetti con la scrittura, prima ancora che attraverso il disegno, è, quindi, il primo tratto distintivo per esplorare soluzioni realmente atipiche all'interno della disciplina architettonica. Ancora

---

[3] Sulla categoria di realismo contemporaneo si veda Perniola 2000.

[4] Cf. Rainò 2002, 83. Per un approfondimento bibliografico su Koolhaas, si rimanda inoltre a Celant 2013 e soprattutto a Mastrigli 2006.

[5] Koolhaas 2001a, 92.

[6] La Boëtie 2014.

all'inizio degli anni Novanta, tornando a riflettere su *Delirius New York*, il manifesto retroattivo di Manhattan, la sua grande e fortunata ricerca sistematica del 1978 sui processi di avvio di una sotterranea ma più concreta modernità, Koolhaas affermava perentoriamente: «volevo costruire – come scrittore – un territorio dove potessi eventualmente lavorare come architetto»[7]. Ha quindi perfettamente ragione Gabriele Mastrigli quanto afferma che: «la scrittura – in K. – è il suo cavallo di troia»[8], ossia l'espressione di un fuori che con astuzia si colloca dentro e da quel centro innesca una lotta senza quartiere al proprio nemico. Con Koolhaas l'architettura morta all'interno del sarcofago del romanzo ottocentesco ritorna, ma in forme spettrali e non per questo meno reali, attraverso un meccanismo-trappola capace di rovesciare i rapporti di forza – letteralmente una macchinazione[9] – a partire da quei caratteri a stampa che per Victor Hugo dovevano consegnare l'architettura all'oblio[10].

Con il progredire verso la definizione di una rappresentazione matura dell'opera, viene sempre più precisandosi una posizione eterodossa che permette al suo autore – che ora si presenta come l'alter ego dell'*Office for Metropolitan Architecture* (OMA), lo studio fondato nel 1975 – di superare una fase cruciale della nostra epoca presentandosi sulla scena degli anni Ottanta come uno degli architetti che, cavalcando il presente, sfugge alle mode nella misura in cui le precede[11].

Gli anni Ottanta vedono la luce nel segno di una politica insieme conservatrice e neoliberista. Questa politica, è stato detto, ha rappresentato la risposta – "politicissima" – alla crisi economica e sociale del regime d'accumulazione capitalistico così com'era stato pensato nell'epoca fordista. Possiamo oggi confermare che non si è trattato di un semplice ritorno al mercato, la «grande svolta»[12] è, a tutti gli effetti, una nuova razionalità politica di carattere generale che ha saputo indirizzare il cambio di marcia delle politiche di *welfare* attraverso un'azione disciplinare delle pratiche di governo tese alla regolamentazione delle norme giuridiche, monetarie e comportamentali[13]. La lotta ideologica è stata accompagnata da dispositivi disciplinari, al fine di indurre trasformazioni concrete nella vita degli individui attraverso i nuovi dogmi della concorrenza, della massimizzazione del profitto, del calcolo utilitaristico. L'architettura, e più in generale l'arte, e tutti i sistemi in cui s'intrecciano pro-

---

[7] Koolhaas 1993, citato in Biraghi 2001, 297.

[8] Mastrigli 2006, 110.

[9] Cf. Lyotard 1989.

[10] Mi riferisco al notissimo capitolo *Ceci tuera cela* di *Nôtre-Dame de Paris*. Per un'analisi del rapporto tra libro e architettura a partire dal testo di Hugo i contributi sono numerosi, per continuità mi permetto di rinviare a Morganti 2013.

[11] Cf. Aureli-Mastrigli 2004. Per un'analisi del lavoro di Koolhaas/OMA durante gli anni Ottanta è oggi imprescindibile Aureli 2015.

[12] Dardot-Laval 2013, 287-341.

[13] Cf. Dardot-Laval 2013, 287-341 e, ovviamente, Foucault 2005.

duttivamente le nuove comunicazioni con le nuove tecnologie, entrano allora in gioco in questo disegno generale rappresentando un'ulteriore quanto fondamentale tassello dell'accumulazione capitalistica: la produzione e il consumo di ciò che Pierre Bourdieu ha chiamato «capitale simbolico»[14].

Il postmoderno si muove dentro queste dinamiche in cui, come sempre è accaduto, la produzione continua di nuove verità simboliche distoglie lo sguardo dalla sfera "materialissima" della produzione immateriale e della circolazione delle merci: «il problema – scriverà David Harvey – è che il gusto è tutt'altro che una categoria statica. Il capitale simbolico rimane un capitale soltanto nella misura in cui i capricci della moda lo sostengono»[15]. Nei confronti della moda, che ha contagiato la quasi totalità degli architetti nella fase aurorale del postmodernismo, Koolhaas si procura una profilassi immunizzante accettando scopertamente le logiche della «nuova ragione del mondo»[16] e incuneandosi nella metropoli contemporanea, alla ricerca dei luoghi comuni che hanno generano i suoi codici espressivi[17]. Gli anticorpi dell'architetto sono pronti così a neutralizzare anticipatamente le conseguenze patogene di «tutte le mode culturali proprio perché annullate nell'adesione piena e senza remore alla logica stessa della moda: *cambiare sempre*»[18]. L'olandese sembra comprendere perfettamente, nonostante l'abisso che divide i due, l'insegnamento di uno dei filosofi allora più citati dagli architetti, Jean-Francois Lyotard[19]. Il postmoderno non è la citazione della colonna, come dimostrerà Koolhaas nel suo progetto per la Strada Novissima[20], ma l'avvento del disincanto sul mondo, un moderno disarcionato la cui versione *post* assomiglia ancora, dopo la Manhattan del delirio che, nell'interpretazione di Marco Biraghi, distesa sul letto era interrogata per far emergere il rimosso[21], ad una seduta psicanalitica, nelle parole di Lyotard ad una anamnesi dove, però, la rielaborazione del trauma che la modernità ha prodotto dissimula ancora, dietro il presunto «amore per l'antico» o dietro le fattezze del super modernismo, «un'incontenibile voglia di dissacrazione e violenza»[22]. Scriverà Koolhaas più tardi:

> lo stile prediletto è il postmoderno, e tale resterà. Il postmoderno è l'unico movimento che è riuscito a coniugare la pratica dell'architettura con la pratica del panico. Il postmoderno non è una dottrina fondata su una lettura profondamente civile della sto-

[14] Bourdieu 1995, 144.
[15] Harvey 1993, 106.
[16] Dardot-Laval 2013.
[17] Un'analisi sulla procedura "immunizzante" è contenuta in Damiani 2003.
[18] Aureli-Mastrigli 2004.

[19] Si considerino in particolare Lyotard 1981 e Lyotard 1985.
[20] Cf. Portoghesi 1980.
[21] Cf. Biraghi 2001, 292.
[22] Tafuri 1986, 227.

> ria dell'architettura, bensì un metodo, una mutazione della professione architettonica che dà risultati abbastanza rapidi da tenere il passo con lo sviluppo della Città Generica. Invece che una coscienza, come i suoi inventori all'origine possono aver sperato, crea un nuovo inconscio. È la modernizzazione dei poveri. Tutti posso farlo: un grattacielo basato sulla pagoda cinese e/o sulla città toscana in cima a un colle. Ogni resistenza al postmoderno è antidemocratica. Esso crea intorno all'architettura un involucro "surrettizio" che la rende irresistibile, come il regalo di Natale di una fondazione benefica[23].

Il regalo è consegnato da Koolhaas in persona, la sorpresa sta nel coniugare, ancora una volta, architettura e panico, terrore e pericolo. Il postmoderno è quindi la «logica culturale del tardo capitalismo»[24] in cui premono al contempo forze progressive e istanze reazionarie, i suoi caratteri presentano un volto austero ma divertito, apparentemente irreprensibile ma tutto sommato disinteressato, ovvero qualunquista[25]. I margini di manovra si rivelano allora ridottissimi, la capacità decisionale, e cioè di critica, ancora più costretta entro ambiti angusti. Cosa resta di un epoca che si definisce postuma[26]? O, detto altrimenti, cosa accade, dopo che il muro, quello di Berlino ovviamente, quello di *the Wall as Architecture*, non c'è più? Che né è della sua architettura? La gelida utopia del *Monumento continuo* delle neo-avanguardie degli anni Settanta[27] si dissolve nella realizzazione concreta dell'estensione globale del muro che cinge le sfera terrestre sotto un'unica rilassante serra, artificialmente ben climatizzata, dove gli individui volontariamente si assoggettano ai demoni del godimento consumistico: «la biopolitica – dice Peter Sloterdijk – comincia sotto forma di edificio-recinto»[28]. Insomma, che il muro non ci sia più, o che si trovi ovunque – che è lo stesso –, ora significa soltanto una cosa: che ormai non esiste più niente fuori dalla dimensione del capitale. Fuori dall'universo della merce non c'è più nulla. È ciò che Koolhaas intende quando parla della *Bigness*, l'architettura estrema della Grande Dimensione, esemplificata in un testo omonimo contenuto in un libro del 1996 intitolato *S,M,L,XL*[29]. Un libro assolutamente centrale nell'opera di Koolhaas e, più in generale, per il nostro presente, che affida il titolo ad una composizione di acronimi per raccontare l'architettura, la città, la moda attraverso le loro dimensioni, anzi, nello specifico, la loro taglia. È la dimensione quantitativa che assurge a dignità di signi-

---

[23] Koolhaas, *La Città Generica*, in Koolhaas 2006, 53-54.

[24] Jameson 2007.

[25] Cf. Harvey 1993 e Perniola 2000. Per un approfondimento di questi temi con una ricostruzione attenta al dibattito del secondo dopoguerra in architettura, ed un'ulteriore lettura di Koolhaas, l'ottimo Assenato 2011 e Negri 2008.

[26] Cf. Ronchi 2012.

[27] Il *Monumento Continuo* è il progetto del gruppo SuperStudio di Firenze del 1969, al quale il giovane Koolhaas guardava con sospettosa ammirazione.

[28] Sloterdijk 2006, 222.

[29] Koolhaas 1996.

ficato, contratta però nelle sue consonati iniziali scritte, è bene notarlo, rigorosamente con le lettere maiuscole.

La *Bigness* porta a compimento il progetto sorto con il *Crystal Palace*[30] che, a sua volta, estremizzava la strada del commercio descritta da Walter Benjamin nei *Passage* di Parigi, la quale, nella sua sensualità, poteva ancora collegare tra loro realtà urbane ben determinate, residui di luoghi che affioravano tra le maglie strette della nuova metropoli[31]. L'internamento di tutti i "fatti urbani" trasforma il Palazzo in un «Tempio del capitale», così come oggi la *Bigness* «è incapace di stabilire delle relazioni con la città classica – *al massimo può coesistere con essa* – ma nella quantità e complessità dei servizi che offre, è essa stessa urbana. La *Bigness* non ha più bisogno della città: […] è la città»[32]. La teoria della Grande Dimensione è, quindi, la cornice della dismisura della metropoli contemporanea. «Pare incredibile – dice Koolhaas – che il puro e semplice dimensionamento di un edificio possa dar vita ad un programma ideologico indipendente dalla volontà dei suoi progettisti»[33]. Cornice, perché non vi è un fuori taglia, le quattro misure, S,M,L,XL (Small; Medium; Large; eXtraLarge), rappresentano surrettiziamente tutte le taglie possibili, magari in forma generica, sicuramente testate su un nuovo *modulor* ideale – un nuovo corpo da laboratorio per l'architettura a venire – ma quand'anche esageratamente grandi sono tutte corrispondenti al reale. Tutte spendibili, acquistabili, comprabili, «tramite la sola dimensione – dice ancora Koolhaas – il loro impatto è indipendente dalla loro qualità»[34]. La *Bigness* stabilisce così i nuovi limiti della civiltà e, trascurando le qualità, s'impone come suo nuovo ordine, un ordine senza morale nella misura in cui non occorre più formulare giudizi.

Nella Grande Dimensione non esiste più la distinzione tra natura e cultura, il soggetto che qui ha preso dimora deve inevitabilmente affidarsi alle tecniche che gli permettono la sopravvivenza all'interno del sistema e, retroattivamente, riconquistare, attraverso un racconto del fantastico, il proprio modificato e artificiale ambiente/mondo. Dentro lo spazio plastico che Koolhaas chiama *Junkspace*, in cui il soggiornante ha già tutto ciò che gli occorre servitogli in più nel massimo del comfort, il soggetto è interamente addomesticato[35]. Giovanni Damiani suggerisce di pensare a questo *faux vivant* nelle forme plastiche dei piccoli soldatini che occupano gli ambienti dei modelli in scala dei

---

[30] Ci si riferisce alla nota metafora della civilizzazione occidentale come *Palazzo di Cristallo* che Fëdor Dostoevskij utilizza nel suo *Memorie del sottosuolo*, ripresa e "aggiornata" nella lettura di Peter Sloterdijk come «spazio mondano interno del capitale», Sloterdijk 2006, 220-228.

[31] Cf. Benjamin 2000. Per un confronto tra Benjamin e Koolhaas si vedano le belle pagine di Gentili 2009, 37-39 e Gentili 2010, 81-99.

[32] Koolhaas, *Bigness, ovvero il problema della Grande Dimensione*, in Koolhaas 2006, 23.

[33] Koolhaas, *Bigness*, in Koolhaas 2006, 13.

[34] Koolhaas, *Bigness*, in Koolhaas 2006, 15.

[35] Cf. Koolhaas 2006, 83-84.

progetti dell'OMA[36], discrete presenze mute ed immobili, tinte di rosso e fluorescenti e quindi impercettibilmente vitali, di una vitalità appunto falsamente viva. Come queste comparse, l'uomo della *Bigness* è il risultato del dispositivo architettonico che lo produce, un utente la cui occupazione lavorativa è consumare ciò che ha già precedentemente prodotto e dove, nel migliore dei casi, è sufficiente la sua presenza a riassumere in sé ogni tipo di attività.

3. Stratega

Stanti queste premesse, per chi oggi si assume il compito del pericolo è chiaro che un metodo non basta più, tanto meno un metodo di progettazione, ci vuole almeno una strategia. Ci vuole una razionalità che si faccia carico di scegliere, tra i mezzi per raggiungere un obiettivo, i più adatti ad ottenere soluzioni vincenti[37]. Il che non significa affatto che, una volta adottata una strategia, il raggiungimento del suo scopo si realizzi senza colpo ferire. Il processo di costituzione di una strategia è il sistema con cui Koolhaas coglie la distanza rispetto all'utopia, il suo implicito tentativo di costruire il proprio percorso come critica dell'ideologia. Non vi è un'algebra universale sotto la quale si dipani il funzionamento del mondo. Nessuna legge a eterno, il rapporto tra teoria e progetto è un rapporto dialettico per cui pensare è produrre. La strategia è la costruzione cioè di un impeccabile terreno, assolutamente artificiale, dove non possono funzionare né il semplice meccanicismo di causa ed effetto, né una teleologia della storia il cui effetto finale determinerebbe i principi delle cause. La tassonomia oppositiva del modernismo si dissolve ancora nella con-fusione postmoderna che, per Koolhaas, ha nella congestione dei fenomeni urbani il proprio modello. Non c'è alternativa all'immersione nelle visioni parziali, ogni strategia è sempre presa in una contingenza. L'architettura estrema che assume la figura dell'architetto come stratega non moralizza, non fa prediche, tanto meno annuncia qualcosa, non è più a tutti gli effetti una dottrina. È, piuttosto, ciò che si verifica, ciò che sempre accade: diventa un compito, un'azione. Prima di quest'azione la realtà presente è ancora dispersa; dopo il conseguimento dell'obiettivo, o la sua possibile mancanza, non ha più importanza cosa essa sia divenuta. Tutto accade nel presente attraverso una logica delle pratiche, l'ipotesi «è che l'obiettivo si sia costituito nel momento stesso dello scontro», sospendendo ogni legame con l'intenzionalità del soggetto[38]. La strategia è senza stratega, ma non per questo meno efficace, anzi, il suo orientamento si esprime nella cooperazione di individui atomizzati che collaborano unicamente in vista dei profitti, attraverso una costante e reciproca «inibizione»[39].

---

[36] Cf. Damiani 2001.

[37] Cf. M. Foucault 1989, 252-254.

[38] Cf. Dardot-Laval 2013, 290.

[39] Sloterdijk 2006, 230.

Strategica in questo senso è, allora, la scrittura che, prima evocata, è da intendersi come il mezzo che, organizzando il pensiero, permette di far evaporare «dal recipiente teocratico»[40] – è ancora Hugo – la materia architettonica fino a renderla «oggetto trascurabile»[41], ma per ciò stesso – è questo il punto – paradossalmente pericolosa. Proprio così, lavorare con i concetti serve a dissodare il terreno sul quale operare, serve a continuare con altri mezzi la conflittualità sempre latente del reale. La grandezza di Koolhaas si misura attraverso le dinamiche che le strategie e i dispositivi sanno instaurare per incidere e modificare concretamente la metropoli contemporanea. La sua miseria sta, invece, nel non aver voluto portare a compimento il processo destinale dell'architettura: non tanto perché non ha coniugato quel processo con una pratica di liberazione del soggetto, quanto nel non aver lasciato, a quest'ultimo, nessuno scampo. Non per questo però vi è una «libera contemplazione del destino», come Manfredo Tafuri osservava a proposito dell'imperativo etico dell'arte borghese, vi è al contrario un ribaltamento prospettico della questione dove, nel contempo, l'azione ha già occluso in una sorta di fine della storia ogni possibilità che non sia interna al puro sistema capitalistico. «La salvezza – dice Tafuri – non è più nella "rivolta", ma nella resa senza discrezione»[42], il fronte di lotta che si apre a partire dal Palazzo di cristallo rende «inutile assaltare il Palazzo d'inverno» e, ancor più, «sparare sul quartier generale»[43]: il possibile del consumatore è scoprire che dentro la *Bigness* e la *Città Generica* comprare è diventato un arricchirsi[44]. I due Palazzi hanno creato un formidabile intreccio che Guy Dedord ha chiamato «spettacolare integrato»[45]. La *Bigness*, il Palazzo integrato dell'architettura spettacolare non è una forma totalitaria, né soltanto una pura fascinazione astratta, ma, sorretta dallo statuto architettonico del *Junkspace* – la sua abbagliante matrice spaziale –, è «un fascismo senza dittatore»[46].

Perché quindi l'architettura è pericolosa rispetto a tutte quelle arti che hanno perso capacità di incidere direttamente sul reale? Per una potenza finora inespressa di modificare antropologicamente i soggetti a cui si riferisce tornando ad essere grande architettura, istanza di forma che riattiva sopite cariche utopiche, ribaltando quello che ad alcuni critici dei primi anni Settanta era sembrato il necrologio di Tafuri? Niente affatto, «l'architettura conta meno

---

[40] Hugo 2003, 209.

[41] Tafuri 1988, 91-116 e Benjamin 1991.

[42] Tafuri 1973, 69.

[43] Tronti 2013, 106.

[44] Cf. Koolhaas 2001b. Questi temi sono stati affrontati estensivamente e con lucidità dall'ottima recensione di Damiani 2001.

[45] Debord 2008. E si noti quanto sia simile la scrittura di Koolhaas a quella di Debord (cf. Mastrigli 2006, 118).

[46] Koolhaas 2006, 80. Su questi temi cf. anche Koolhaas 2010, uno dei testi che insieme a *Bigness* e *Città Generica* sono contenuti in S,M,L,XL.

che mai»[47]. La strategia ha dissolto la materia grezza della dura disciplina schiacciandola sull'esistente e creando un territorio solo apparentemente illimitato. Un territorio, in realtà, solcato dalla disseminazione dei confini che non rispondono più a logiche geometriche cartesiane, così come a un soggetto sovrano. È, cioè, nel suo marginalizzarsi che l'architettura, inizialmente rimossa, ritorna, ma in forma reificata e, per ciò stesso, pericolosa.

4. Tra godimento e austerità

Assumersi il compito di rappresentare il vuoto di senso della nostra epoca significa capire il funzionamento del mondo e come questo si concretizza nella ruvida realtà; aver cioè operato senza concedere nulla a pacificate soluzioni dialettiche ma, al contrario, aver lasciato che le contraddizioni dell'esistente si mostrassero in tutta la loro tragicità implica per Koolhaas non solo comprendere che la crisi è un processo tutto interno al sistema di produzione capitalistico e non una sua eccezione, ma che è anche occasione classica di riorganizzazione sistemica e regolamento dei conti contro ogni possibile opposizione[48]. Senza, però, nessuna apologia del reale, che sarebbe l'ennesima ricaduta nell'ambito di sempre nuovi mascheramenti, perché quel reale è oggetto spietato di una critica che non concede nulla. Per Koolhaas la crisi non è la fine di ogni progetto, essa è semmai sempre «un nuovo *inizio*», una condizione ontologica esistenziale[49]. Stare dentro sfruttando a proprio vantaggio la crisi e non allontanarla introiettandone le cause – si potrebbe parafrasare sull'*incipit* di *Progetto e Utopia* – pare essere l'atteggiamento di una ricerca il cui obiettivo è rivolto alla massimizzazione dei risultati possibili, poco importa se, alla fine, si dovrà riprodurre ciò che non si può distruggere[50].

Abitare la crisi sviluppa un punto di osservazione particolare che riesce a cogliere, ovviamente, le molte crisi molecolari di cui il capitalismo di volta in volta si alimenta. Nella nostra particolare contingenza, attraverso una semplice suggestione, sulla quale bisognerebbe continuare a riflettere, si può tentare un confronto tra due ultimi lavori realizzati dall'architetto in Italia: il primo è la nuova sede a Milano della Fondazione Prada, diventata famosa per via di una torre ricoperta d'oro; il secondo è la cura della 14. Biennale di Venezia nel 2014, dal titolo *Fundamentals*. È possibile istituire una continuità tra questi due diversi e lontani interventi, laddove la torre ricoperta d'oro della Fondazione Prada è il *recto* lucente dell'oscuro *verso* lagunare in cui Koolhaas pareva allentare il tasto dell'acceleratore per tornare a riflettere, appunto, sui *Fundamentals*. Lo specchio critico di Koolhaas riflette cioè il passaggio che, con la

[47] Koolhaas 2002b, 67.
[48] Cf. Tronti 2011, 162. (Citato in Simoncini 2012, 13-16)
[49] Cf. Biraghi 2005, 241-317.
[50] F. Negri 2008, 18 e 22.

crisi, ci è dato ora sopportare: da un'estetica del godimento, la torre d'oro, alla morale austera del pentimento, i fondamenti.

BIBLIOGRAFIA

Assenato 2011: M. Assenato, *Linee di fuga. Architettura, teoria, politica*, Duepunti Edizioni, Palermo.

Aureli 2015: P.V. Aureli, *Architettura e controrivoluzione. OMA, i Grand Projets e l'architettura della città postfordista*, in *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, a cura di E. Stimilli, D. Gentili, DeriveApprodi, Roma, pp. 320-334.

Benjamin 1991: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino.

Biraghi 2001: M. Biraghi, *Surfin' Manhattan*, postfazione a Koolhaas 2001a, pp. 291-302

Biraghi 2005: M. Biraghi, *Progetto di crisi. Manfredo Tafuri e l'architettura contemporanea*, Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Bourdieu 1995: Pierre Bourdieu, *Ragioni pratiche*, Il Mulino, Bologna.

Celant 2013: G. Celant, *Un'architettura filmica: Rem Koolhaas*, in *Rem Koolhaas OMA/AMO. L'architettura i protagonisti*, Gruppo Editoriale l'Espresso, Roma, pp. 25-39

Dardot-Laval 2013: P. Dardot, C. Laval, *La nuova ragione del mondo. Critica della razionalità neoliberale*, DeriveApprodi, Roma.

Debord 2008: G. Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo,* in *La società dello spettacolo*, Baldini&Castoldi, Milano, pp. 185-248.

DeLillo 2003: D. DeLillo, *Mao II*, 1991, traduzione italiana di D. Vezzoli, Einaudi, Torino.

Foucault 1989: M. Foucault, *Come si esercita il potere?*, in H. Dreyfus, P. Rabinow, *La ricerca di Michel Foucault. Analitica della verità e storia del presente*, Ponte alle Grazie, Firenze, pp. 252-254.

Foucault 2005: M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, Feltrinelli, Milano.

Gentili 2009: D. Gentili, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confini in Walter Benjamin e Jacques Derrida*, Quodlibet, Macerata.

Gentili 2010 D. Gentili, *Destruzione. Demolizione, vetro, deserto, spazzatura: Walter Benjamin e l'architettura*, in *Le vie della distruzione. A partire da Il carattere distruttivo di Walter Benjamin*, a cura del Seminario di studi benjaminiani, Quodlibet, Macerata, pp. 81-99.

Harvey 1993: D. Harvey, *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano.

Hugo 2003: V. Hugo, *Nôtre-Dame de Paris*, Gruppo editoriale l'Espresso, Roma.

Jameson 2007: F. Jameson, *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi, Roma.

Koolhaas 1993: R. Koolhaas, *Why I Wrote DNY and Other Textual Strategies*, «Any», maggio-giugno, pp. 42-43

Koolhaas 1996: R. Koolhaas, Bruce Mau, *S, M, L, XL*, Monacelli Press, New York.

Koolhaas 2001a: R. Koolhaas, *Delirius New York. Un Manifesto retroattivo per Manhattan*, traduzione italiana a cura di M. Biraghi, Electa, Milano.

R. Koolhaas 2001b, *Prada. Projects for Prada part 1*, Fondazione Prada Edizioni, Milano.

Koolhaas 2002a: R. Koolhaas, *Conferenza. Rice University, Huston*, in *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, a cura di S. Kwinter, M. Rainò, Postmedia Srl, Milano, pp. 7-18

Koolhaas 2002b: R. Koolhaas, *Punto e a Capo*, ivi, pp. 49-67

Koolhaas 2006: R. Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di G. Mastrigli, Quodlibet, Macerata.

La Boëtie 2014: E. de La Boëtie, *Discorso sulla servitù volontaria*, a cura di E. Donaggio, Feltrinelli, Milano.

Lyotard 1981: J.F. Lyotard, *la condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano.

Lyotard 1989: J.F. Lyotard, *Ripetizione, Complessità, Anamnesi*, «Casabella», 517, Milano, pp. 44-45.

Lyotard 1985: J. F. Lyotard, *In cui si considerano certe pareti come gli elementi potenzialmente celibi di alcune macchine semplici*, in H. Szeemann, *Le Macchine Celibi*, Electa, Milano, pp. 105-114.

Mastrigli 2006: G. Mastrigli, *Architettura: teoria e narrazione*, postfazione a Koolhaas 2006, pp. 107-123

Morganti 2013: L. Morganti, *Lo spazio del libro*, in *Lo spazio del libro*, a cura di L. Morganti, Scuola Superiore di Studi Storici di San Marino, AIEP editore, San Marino, pp. 190-198.

Negri 2008: A. Negri, *Dalla fabbrica alla metropoli. Saggi politici*, Datanews, Roma.

Perniola 2000: M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino.

Portoghesi 1980: *La presenza del passato. Prima mostra internazionale d'architettura,* a cura di P. Portoghesi, Electa/La Biennale, Venezia.

Rainò 2002: M. Rainò, *RK/OMA/AMO*, in *Rem Koolhaas. Verso un'architettura estrema*, cit., pp. 83-91

Ronchi 2012: R. Ronchi, *Come fare. Per una resistenza filosofica*, Feltrinelli, Milano.

Simoncini 2012: A. Simoncini, *Rivoluzione dall'alto. Crisi, neoliberalismo, governo*, introduzione a *Una Rivoluzione dall'alto. A partire dalla crisi globale*, a cura di A. Simoncini, Mimesis, Milano.

Sloterdijk 2006: P. Sloterdijk, *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma.

Tafuri 1973: M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari.

Tafuri 1986: M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino.

Tafuri 1988: M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari.

Tronti 2011: M. Tronti, *Berlinguer a Pomigliano*, postfazione in *Nuova Panda schiavi in mano*, a cura del Centro per la riforma dello Stato, Derive Approdi, Roma, pp. 151-164.

Tronti 2013: M. Tronti, *Per la critica del presente*, Ediesse, Roma.

SITOGRAFIA

Aureli-Mastrigli 2004: P.V. Aureli, G. Mastrigli, *Postmodern Oppositions*, «Arch'it», http://www.architettura.it/files/20040128.

Damiani 2001: G. Damiani, *Prada. Verso il secondo manifesto dopo l'epoca della fine dei manifesti: Projects for Prada Part 1*, «Arch'it», http://architettura.it/books/2002/200201007/.

Damiani 2003: G. Damiani, *La malattia come salute. Rem Koolhaas e la fine della crisi*, «Arch'it», http://architettura.it/books/2002/200212013/.

SUMMARY – This paper aims to analyse the controversial figure of Rem Koolhaas. It tries to find, within his more purely theoretical work, the essential elements of a refined narrative able to describe the crisis. Not solely the ongoing crisis but also, and especially, the crisis as a recurring structure of the capitalistic system. The objective is to show how this "inventor of spatial concepts" succeeded to reveal the spectral drift of the architectural thought from the postmodern turn that is to say from the beginning of our crisis.

DARCH (Istituto Sammarinese Diffusione Architettura)
lumorganti@omniway.sm

STRATEGIE I:

LA LETTURA E LA SCRITTURA

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 273-282
ISBN 9788894269710

Enrico Riccardo Orlando

EMILIO CECCHI E LA CRISI

Fin dall'esordio della propria carriera di critico letterario, avvenuta nei primissimi anni del Novecento, Emilio Cecchi è consapevole del cambio di prospettiva radicale subito dall'immagine dell'intellettuale in quegli anni. La crisi dell'accademismo ottocentesco genera la figura di un intellettuale ideo- logo e militante che inserisce la letteratura nel «quadro della cultura nel suo significato più vasto, ne fa lo specchio di una concezione del mondo», la rende «componente di un sistema»[1] che «mette in crisi l'ottimismo della scienza positiva di origine ottocentesca», ma che è incrinato a sua volta da linee di frattura profonde: «al tramonto delle vecchie certezze» non si riesce a sostituirne di nuove che siano «abbastanza solide per placare l'ansia di ricerca che invece caratterizza l'inquietudine»[2] della nuova generazione di intellettuali che si affaccia proprio in quel periodo sulla scena culturale italiana. Di fronte a questo scenario, Cecchi si trova a operare e a compiere delle scelte: preferisce non rivolgersi ad autori che gli garantiscano prodotti esteticamente raffinati ed evasivi, ma si interessa di scrittori che possano «essere interrogati su problemi più essenziali, legati al destino dell'uomo, di quell'uomo che è vittima, appunto, di una crisi totale»[3]. Scrive di Andreev (*Leonida Andréief*, «Il Regno», 7 febbraio 1903), autore inquieto in cui è vivo e pulsante «il conflitto morale e il dramma della coscienza»[4], di Dowson (*Ernest Dowson*, «Leonardo», aprile 1906) e di Swinburne (*A. C. Swinburne*, «Nuovo Giornale», 17 aprile 1906).

Nel giugno del 1909 il critico fiorentino approda a «La Voce»: ha quasi venticinque anni e ha già pubblicato una trentina di articoli tra il «Leonardo» di Papini e Prezzolini, il «Regno» di Enrico Corradini, «Hermes» e «Il Nuovo giornale». «La Voce» gli offre la possibilità di avere un pubblico di lettori più vasto, e lo accoglie da subito come uno dei collaboratori più influenti. L'esperienza vociana si rivela come «il momento della verifica di istanze già maturate, ed anche una possibilità di contatti e di sollecitazioni determinanti per la formazione culturale»[5] del critico, un tassello fondamentale di quella «ricerca di una identità non solo privata ma anche *pubblica* vissuta da Cecchi negli anni che precedono la guerra», una

> ricerca [...] caratterizzata da una continua e non pacata osmosi dei due elementi e che ha come sfondo una società culturale in profonda trasformazione, pari a quella civile e sociale. Un'età di transizioni, di scoperte, di nuovi ruoli emergenti, "mossa" da quello

[1] Macchioni Jodi 1974, 365.
[2] Macchioni Jodi 1974, 365.
[3] Macchioni Jodi 1974, 365-366.
[4] Leoncini 1974, 97.
[5] Leoncini 1976, 17.

> stimolo di *attività* e di *esperienza* […] che determina una sempre viva necessità di interrogativi e di ricerca di certezze[6].

La strada de «La Voce» appare sostenuta, in sintesi, da intenti di rinnovamento, dalla necessità di andare oltre alla crisi primonovecentesca e di offrire un'alternativa, con la «convinzione della necessità di elaborare ed opporre una nuova idea di letteratura, una nuova moralità letteraria alle degenerazioni dannunziane ed alle estreme retroguardie del naturalismo ottocentesco»[7]. Al momento dell'adesione al periodico fiorentino, Cecchi si presenta sulla scena «come uno della razza degli Slataper e dei Boine, con la medesima vivacità morale, il medesimo entusiasmo, la medesima ansia di apprendimento e di chiarezza, la medesima gonfiezza di passione e di eticità»[8].

Esordisce nelle pagine de «La Voce» l'8 luglio 1909 con *Preliminari a una rassegna di poesia*[9], contributo nel quale dichiara «apertamente il valore sperimentale della sua letteratura e di quella di tutto il gruppo vociano»[10]. Qui descrive la sua come un'epoca «priva di centro e tormentata, dibattuta tra il pessimismo e la fiducia, [...] un momento di passaggio»[11] nel quale si avverte, in modo distinto, «un riseccamento» nello «spirito poetico contemporaneo», prodotto da un periodo di crisi i cui «segni son palesi in tutte le opere [...] che vediamo intorno apparire»[12]. Dopo D'Annunzio e Pascoli, i due poeti che incarneranno le polarità fondamentali del discorso critico del Cecchi vociano, le forze dei giovani intellettuali si sono smarrite e «fanno gorgo intorno a sé medesime, s'intorbano, scavano e scavano e non riescono a rifecondarsi nello sterile conato di un penosissimo autoparassitismo»[13]: questi autori sono «spiriti irrequieti, appassionati e insieme sottili», vittime di un «vuoto tormento»[14] dal quale non hanno la forza di rialzarsi. Cecchi non punta il dito sulle capacità dei singoli, che anzi ritiene all'altezza di intravedere il «segreto vero, possente e necessario»[15] custodito al di sotto delle loro opere, ma focalizza l'analisi sulla concreta impossibilità di queste figure di fondare con piena autorevolezza una nuova letteratura, un'alternativa in grado di competere con i due grandi maestri:

> Non soddisfatti dei valori immediatamente passati nell'arte e nel pensiero non possono foggiarne di pianta di nuovi; perché? perché son deboli? non serii? disonesti? tutt'altro; ma perché, per dir così, la storia ancora non vuole. Son troppo artisti per poter non credere alla poesia e vivere senza di lei; troppo poco artisti per saper ridestarla, dopo una più profonda elaborazione intima, in una forma che esprima un nuovo equilibrio nativo. Sono spiriti che stanno sul discrimine pel quale dalla grande arte solare, omerica, tutta sbalzata nella effettuale realtà delle cose, si passa all'arte scavata tutta nell'anima,

---

[6] Petrocchi D'Auria 1984, 75-76.
[7] Leoncini 1976, 88, nota 36.
[8] Lugnani 1966, 40.
[9] In Leoncini 1976, 167-171.
[10] Luti 1968, 2368.
[11] Lugnani 1966, 38.
[12] Leoncini 1976, 167.
[13] Leoncini 1976, 167.
[14] Leoncini 1976, 170.
[15] Leoncini 1976, 170.

> e, mentre non posson più disciogliersi in ciò che era l'equilibrio di ieri, s'immaginano, più che non veggano, quello che sarà l'equilibrio di domani[16].

Non c'è pessimismo in Cecchi, che anzi valuta probabile e concreta la possibilità di una rinascita culturale e letteraria, ma un acuto realismo fondato su una lettura attenta dei contemporanei.

Nell'articolo *Arte provvisoria*, pubblicato sempre su «La Voce» il 7 aprile del 1911[17], il critico fiorentino ribadisce la precarietà del momento letterario che si trova a vivere. Al lettore «educato sui testi classici alla scuola del Vitelli e poi sui classici italiani nella pratica quotidiana, l'immediato raffronto coi contemporanei [...] fornisce i dati di una crisi in atto»[18]: il presente gli appare come «un'età approssimativa, provvisoria […], un'età di transizione»[19] che «non poteva avere che un'arte approssimativa, provvisoria; […] un'arte immaginata e sognata più che vissuta, disposta più che necessitata»[20]. Mentre nei classici, tra i quali Cecchi annovera Foscolo e Leopardi, «anche la più lieve delle [...] liriche ha un nodo intimo, necessario, fatale, insostituibile»[21] in grado di fecondare le coscienze dei lettori; la poesia contemporanea «privata d'un suo frammento o d'un altro […] continua ad esser completa, indifferente, […] multanime»[22]. Questa letteratura, manifestazione di un periodo di crisi, è costituita da ciò che il critico nomina «molteplicità di anime fittizie»: è un'arte dal «carattere accidentale» e ha «mille centri» che non possono formare in alcun modo «una intensità vitale»[23] autonoma.

Le critiche nei confronti dei contemporanei divengono autocritica nel momento in cui Cecchi si rende lucidamente conto di far parte anch'egli di quella nuova civiltà letteraria in cui l'unico contenuto «è la coscienza dell'acerbità presente di ogni contenuto»[24], come rivela efficacemente una lettera di Prezzo-lini a Papini del 24 ottobre 1909:

> Ieri sera venne Cecchi mentre si pranzava con Slataper. Non ti posso ripetere quel che ci ha detto. Non sono soltanto argomenti. Era il modo come parlava, la sua convinzione morale, il suo atteggiamento così serio e grande da tanto tempo. Tutto *ci fece sentire* che malgrado la difesa tentata eravamo d'accordo con lui. Non è possibile mettere cose artistiche nella *Voce* perché non ci sono. Non ci sono tali da giustificarsi con la maniera critica con la quale trattiamo gente come Pascoli d'Annunzio Beltramelli ecc. Siamo, siete ancora immaturi o altro, ma non avete ancora un'opera *grande*, tale da poter sopportare la critica che movete agli altri. Né la *Voce* ci guadagnerebbe, perché il pubblico tirerebbe cavoli e direbbe che siamo della gente che vede la paglia nell'occhio altrui e non la trave nel nostro, e ci sentiremmo in un disagio morale. Insomma il Cecchi mi

[16] Leoncini 1976, 170.
[17] In Cecchi 1972, 1305-1309.
[18] Lugnani 1966, 46.
[19] Cecchi 1972, 1309.
[20] Cecchi 1972, 1309.
[21] Cecchi 1972, 1307.
[22] Cecchi 1972, 1309.
[23] Cecchi 1972, 1309.
[24] Leoncini 1976, 169.

scoprì a me stesso, mi obbligò a andare in fondo del mio pensiero e riconobbi che aveva ragione[25].

L'immaturità diffusa, ostacolo al nascere di una nuova letteratura, sarà il filo conduttore dei primi articoli vociani: proiettato all'analisi di autori recentissimi e spinto da un'«assidua preoccupazione storicistica», Cecchi cerca di enucleare, nel «panorama letterario del passaggio dall'Italia carducciana a quella dannunziana e novecentesca», alcune «linee direttive e caratterizzanti» da leggersi «come un abbozzo di storia delle poetiche o della tensione artistica»[26]. Il critico ha la necessità di scovare ciò che è meritevole di essere salvato nel *caos* della crisi culturale di allora. Per comprendere i contemporanei, e per scorgere all'interno delle loro opere un germe di rinascita, è necessario un cambio repentino del punto di vista: è il lettore, o meglio, è il critico che deve cambiare.

Nella recensione al saggio *Gabriele d'Annunzio* (Ricciardi, Napoli 1909) di Borgese, pubblicata nel novembre 1909 su «La Critica» di Benedetto Croce[27], Cecchi scrive che la critica tradizionale è abituata a lavorare su artisti compiuti come Leopardi e Foscolo, autori per i quali «ogni poesia rappresentò una risolutiva battaglia, meditata a lungo e combattuta nell'improvvisa luminosità del momento geniale»[28]. Questa stessa critica si trova ora di fronte a «un pensiero poetico» che «si esprime [...] in un libro d'odi a preferenza che in un'ode, in una serie di figurazioni cooperanti e parallele piuttosto che in una figurazione complessiva»[29]. Nello studio dei contemporanei, una critica di puro godimento estetico è totalmente inefficace: come Cecchi appunta in un taccuino nel gennaio del 1912, ci vuole una critica che sia «più grammaticale, non per essere meno filosofica, ma per mostrare, nella grammatica, nella ritmica, nella sintassi, la riprova delle sue interpretazioni, delle spiegazioni»[30].

Nell'approccio agli scrittori contemporanei è necessaria una critica più concreta e meno ideologica, più attenta al messaggio dei testi che alla loro semplice riuscita formale. È necessario progettare una critica intesa come «storia dinamica di rapporti vitali, ricostruzione in continuo sviluppo di una realtà in movimento, e non godimento estetico, riecheggiamento impressionistico o commozione, né psicologismo e tecnicismo filologico fini a sé stessi»[31].

Nel primo articolo dannunziano di Cecchi, *Forse che sì forse che no*, pubblicato a puntate su «La Voce» il 3, il 10 e il 14 marzo 1910 in risposta a una recensione di Borgese all'opera di D'Annunzio[32], il critico scrive che il «comodo canone stroncatorio», che ritiene che «un'opera nella quale sien mischiati il bello e il brutto» sia «esteticamente negativa», è un «principio di critica»[33] che avrebbe stroncato sul nascere autori del calibro di Hugo, Balzac, Browning e Zola. Un tale modo di procedere avrebbe dato un peso eccessivo e distorto al concetto di «capolavoro», una grande opera che in sé

[25] Papini-Prezzolini 1966, 245 (ora anche in Papini-Prezzolini 2008, 300-301).
[26] Lugnani 1966, 41.
[27] Poi, con il titolo *Gabriele D'Annunzio*, in Cecchi 1912, 37-53.
[28] Cecchi 1912, 42-43.
[29] Cecchi 1912, 43.
[30] Cecchi 1976, 12.
[31] Lugnani 1966, 60.
[32] Borgese 1910.
[33] Cecchi 1910, 276.

«non rivela forse mai la vita intiera, il compiuto modo d'essere d'un temperamento, che è ciò che più importa conoscere e studiare»[34]. L'accusa è rivolta in maniera inequivocabile alla «distinzione estetica di poesia e non-poesia come canone di giudizio» e con essa a una metodica «di tipo frammentistico ed antologico» che non permette la «lettura critica di un'opera nella sua complessità evolutiva e nella sua totalità»[35]. Il bersaglio polemico, oltre a Borgese, è Benedetto Croce.

Il 14 luglio 1911 il critico inizia a lavorare su un saggio che uscirà con il titolo *Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio* nell'autunno 1913 sulla rivista «Aprutium»[36], dopo varie stesure che ne rallentano la pubblicazione. Il filosofo abruzzese, secondo Cecchi, rimane colpito solamente dal «quadretto di genere, davanti al particolare colorito esattamente»[37] ma, di fronte ai contemporanei, un tale approccio interpretativo non è per nulla efficace, in quanto di prodotti letterari compiuti e formalmente definiti, in quegli anni, non vi è traccia. Nell'interpretazione critica crociana, vengono «sacrificati i poeti districatisi dalla scoria elementare, quelli che non son fatti di luce elementare soltanto, ma nei quali il giorno combatte con l'ombra, il senso combatte con la coscienza: nei quali la natura diventa umanità»[38]. Non possono trovare alcuno spazio i giovani contemporanei, ovvero quegli autori che costituiscono il polo d'attrazione maggiore per il Cecchi vociano: tra le pieghe nascoste di queste anime tormentate si nascondono sì le insufficienze palesi di un periodo di crisi letteraria, ma anche quei semi in grado di far germogliare le future generazioni di autori. Questi giovani scrittori, con le parole di Cecchi, sono un «brulichio oscuro e disordinato» che si rifugia spaventato nelle «cantine del mondo»[39], sono una massa pullulante di «speranze incompiute», di «sogni oscuri», di «inquietudini», di «insoddisfazioni», di «sentimenti germinali» che non vengono «a patti» con la «necessità di assoluta chiarezza» della critica crociana[40]. Cecchi ritrae così un'intera generazione di scrittori che, scoperti «nella loro caverna, si sono carbonizzati sotto un sole troppo rovente […]. Sono morti di inoculata vergogna: vergogna del dolore, vergogna del pianto, vergogna dell'ansietà […], mille volte più atroce del più atroce dolore, della più atroce ansietà»[41]. La nuova critica non deve, come fa puntualmente Croce, «uccidere queste creature della propria carne, queste oscure vite, espresse dal nostro io più profondo, dalla nostra ragione d'essere», ma nemmeno «murare una vòlta di definizioni sopra un mormorio irrefrenabile di parole ansiose» o «aver vergogna del dolore e dell'ansietà, dell'insuccesso e dei disastri»[42]. Al contrario, deve avere il coraggio di affrontare le insidie del presente: da questa consapevolezza deriva la coerenza di Cecchi nel rilevare, in un periodo di crisi letteraria come quello postcarducciano, alcuni elementi validi in grado di far intravedere una nuova età poetica. Di queste luci il critico andrà instancabilmente a caccia, maturando «uno spirito di

[34] Lugnani 1966, 44.
[35] Lugnani 1966, 44.
[36] In Cecchi 1957, 220-247, e in Cecchi 1965, 12-41.
[37] Cecchi 1965, 25.
[38] Cecchi 1965, 28.
[39] Cecchi 1965, 21.
[40] Cecchi 1965, 33-34.
[41] Cecchi 1965, 34-35.
[42] Cecchi 1965, 37.

ricerca nei confronti delle esperienze letterarie di quegli anni che si presentassero meno condizionate dalla situazione di crisi o che costituissero un'alternativa radicale»[43]. E se le letterature straniere, già in un articolo di qualche anno dopo, gli «appaiono più ricche di interiorità della nostra»[44], tanto che di lì a poco il critico si affermerà come autorevole anglista, anche tra i giovani italiani gli spunti interessanti non mancano.

Recensendo *Un figlio dei tempi* di Sem Benelli (Casa Editrice Nazionale, Torino-Roma 1905), Cecchi non nasconde le manchevolezze di un'opera che viene descritta come «rozza materia incandescente, che non trova modo di appastarsi e modellarsi»[45], «bagliore incerto, sfavillio senza fiamma e senza calore»[46] realizzato con uno stile «ondeggiante», «strano», «malsicuro»[47]. L'opera diviene così emblema di un'intera generazione di artisti che, «immatura per imparare dal troppo recente e troppo duro vigor delle "Laudi", si scalducciava alla fiamma artificiale della prima morale eroica dannunziana»[48]. Cecchi però non si ferma in superficie ed esplora la questione più in profondità, fino a individuare alcuni pregi di un'opera che gli appare come prodotto di «uno spirito che cerca di cavar poesia da materia inconsueta», e che piace per quel «selvatico ardore a cercar fondo alle cose, a voler cogliere e dissidi e contraddizioni nella loro essenza più nuda»[49]. L'essenza del testo sfugge continuamente, è «qualche cosa di ambiguo, di obliquo, folle, stridulo, inumano, ma pur vivo»[50] che manifesta la propria forza, con sincera onestà, «in una poesia consapevolmente triste di tutta la gravezza e stanchezza del tempo nostro, in una poesia di meditata passione, di inaudita profondità interiore»[51]. Cecchi individua nel vuoto interiore dei protagonisti benelliani, segno di «un tenace senso di sordità, di oppressione, d'inane», quel «dolore segreto»[52] che ben si inserisce in «un'epoca di eccezione»[53] come quella contemporanea.

Anche il giudizio su Gozzano appare a prima vista come una stroncatura. Il poeta torinese è descritto come un esteta «che disgrazie di famiglia abbian privato delle rendite cospicue, […] vedovato dalle amanti, derubato delle maioliche delle rilegature preziose dei cammei e degli scarabei, e messo, quanto a viaggi, in una quarantena definitiva»[54]. Malato «quel tanto che basta a non sentirsi perfettamente sano», non è altro che «un Werther che posa la pistola, si attona con un bicchierino, apre la finestra e si mette a contemplare il paesaggio sotto il chiaro di luna»[55]. È un'anima poetica che

---

[43] Leoncini 1974, 90.

[44] Cecchi 1965, 14.

[45] Cecchi 1912, 129. L'articolo era originariamente uscito ne «La Voce»: E. Cecchi, *Melpomene livida*, «La Voce», 15 luglio 1909, pp. 125-126.

[46] Cecchi 1912, 130.

[47] Cecchi 1912, 129.

[48] Cecchi 1912, 130.

[49] Cecchi 1912, 131.

[50] Cecchi 1912, 133.

[51] Cecchi 1912, 132.

[52] Cecchi 1912, 133.

[53] Cecchi 1912, 134.

[54] Masoero 2007, 53. L'articolo era originariamente uscito ne «La Voce»: E. Cecchi, *Guido Gozzano*, «La Voce», 12 agosto 1909, pp. 141-142.

[55] Masoero 2007, 55.

> sta con il cervello vuoto e i sensi dispersi, come uno, la mattina dopo un'orgia, colle spina rotta dalla crapula e la bocca amara dal rigurgito del vino. Ma, in realtà, è un'orgia che non egli godette e la sua stanchezza è vana e irrimediabile perché è una stanchezza ereditaria. I suoi padri hanno vuotato la coppa della poesia e non gli hanno lasciato che da sgocciolarne un rimazzuglio inacidito[56].

Torna l'immagine del «riseccamento» dello «spirito poetico contemporaneo»[57], e l'avversione di Cecchi pare netta. Il critico però preferisce Gozzano a Martini e Corazzini, e gli riconosce il merito di dirigere la sua ricerca in «una scoperta dei particolari» che permette di conferire consistenza a un contenuto «privo di ogni serietà ideale» e «ambiguo come l'odor dei cassetti dove son gettate alla rinfusa vecchie lettere profumate e fiori»[58]. «La sua via poetica è la *Via del Rifugio*», quel percorso che gli permette di «scostarsi dai padri, la cui esperienza artistica egli non vale a dominare, a rifugiarsi dai nonni e dai non-ni dei nonni», accanto ai quali «può lavorare e crear cose di esile ma vera poesia»[59]. La conclusione dell'articolo apre a un giudizio più equilibrato sull'opera di Gozzano, di cui tempo dopo Cecchi scriverà come «poeta straordinariamente tenue e delicato» che «ha avuto sempre misuratissimo senso nella scelta dei suoi motivi di lirica»[60], e che dispone di una «facoltà di umile oggettivismo con la quale egli si è dedicato a cogliere gli aspetti e la vita delle piccole cose e delle creature che egli predilige»[61].

Se Antonio Beltramelli, «nei peggiori momenti, rimane estenuato per una lutulenta diarrea di parole»[62], è anche vero che è in possesso di «un'esperienza letteraria che si sente presente e suggeritrice, quanto più vuol dissimularsi sotto una velleità di barbarie»[63]. Dell'autore Cecchi sottolinea sì l'essenza di «originale e persuaso *fumiste*» che «sparge a piene mani nelle sue pagine» tante proposizioni da diventare quasi «ridicolo»[64], e la «frenesia» a celare «il senso oscuro e inafferrato della coscienza»[65], ma anche una «rara gagliardia di scrittore» che lo rende interessante:

> Una vita singolare agita le sue creature. Come i pini della sua silvestre solitudine ravennate accolgono i riflessi delle più tremule dolcezze dell'alba, i più estenuati languori vesperali, e, un'ora dopo, la raffica li sbatte, sveglia nel loro folto il colubro che dormiva, esse, forti, solitarie, selvagge, sussultano di un amore e di un odio che non ha riposo; e un attimo dopo che la loro efferata selvatichezza ci ha percossi sul cuore come un pugno di ferro, il loro volto, ad un nulla, si intenerisce e si rasserena[66].

---

[56] Masoero 2007, 58-59.

[57] Vd. *supra*, nota 12.

[58] Masoero 2007, 56.

[59] Masoero 2007, 59.

[60] Cecchi 1912, 120-121. L'articolo era uscito ne «La Tribuna»: E. Cecchi, *«I colloqui» di Guido Gozzano*, «La Tribuna», 6 marzo 1911.

[61] Cecchi 1912, 121.

[62] Cecchi 1912, 97. L'articolo era uscito nell'ottobre 1909 su «La Voce»: E. Cecchi, *Antonio Beltramelli*, «La Voce», 21 ottobre 1909, pp. 187-188.

[63] Cecchi 1912, 97-98.

[64] Cecchi 1912, 97.

[65] Cecchi 1912, 99.

[66] Cecchi 1912, 101.

Alfredo Panzini, infine, è figlio di quel «momento di profonda tristezza storica» che è il primissimo Novecento, ma ha per Cecchi un «ingegno […] fatto per assorbire questa tristezza e quasi compiacersi di scavarla e approfondirla»[67]. Il giudizio è limitativo, ma teso a «salvare di un'opera non perfetta la sincerità e serietà dell'impegno e delle intenzioni»[68], caratteristica di grande importanza in un'epoca nella quale la tendenza è di offuscare, con artifici retorici e immagini ampollose, la lucida sincerità dell'ispirazione artistica:

> Posto sul confluente di due epoche molto diverse, rappresentate rispettivamente da Giosuè Carducci e da Gabriele D'Annunzio, nei suoi romanzi, nei suoi racconti, nella sua critica, etc., egli è venuto esprimendo, con una velata accoratezza da reazionario, il rammarico di non aver potuto fare ingenuamente squillare la sua poesia nei modi rudi e sereni del maremmano, e, insieme, di non aver superato in un audace e sicuro umorismo certi atteggiamenti odiernissimi, che non lo soddisfano[69].

La scrittura di Panzini ha caratteri di «imprevidibilità» e «irrequieta mutevolezza» che cerchia di «pulviscolo fantastico e sentimentale» ogni «pura idea logica», «è un impasto originale di grettezza vissuta e di grandezza sognata, di ironia espressa e di lirismo represso»[70].

L'8 maggio 1913, con l'articolo *Critica demolitrice*, uscito su «La Voce»[71], Cecchi di fatto conclude la propria esperienza vociana: se si escludono due bollettini bibliografici apparsi in quel medesimo torno di tempo[72], è questo il suo commiato alla rivista fiorentina. Qui Cecchi sintetizza la ricetta per affrontare la crisi presente, progetta nel concreto il proprio futuro e, con piglio deciso e risoluto, si scaglia contro la critica che si occupa solo del passato, «lasciando il presente in balía degli imbecilli e degli affaristi»[73]. È troppo semplice per un critico occuparsi solamente dei classici e dei grandi scrittori della tradizione, fuggire di fronte alle difficoltà di un presente in crisi e «isolarsi, dentro i fortilizi della erudizione, nei giardini di Siddhàrta, o di Pericle, o di Lorenzo de' Medici, o di Elisabetta, per restarsene là in eterno, come un monaco che mastica cardamomo, seduto immemorabilmente sotto la gronda erbosa di un chiostro del Tibet»[74]. Secondo Cecchi, non si può capire vera-mente il passato senza scontrarsi con il presente: la critica cui egli mira non si rifugia in un «quieto vivere», in un ricovero sicuro, non ha una «piana efficacia didattica e divulgativa», ma esprime «violenza vitale», manca di «agio e spazio» in quanto «le corre troppo vicino il romore della vita», è «passionale […] nell'imporre con ardore poetico ed eloquente, la necessità prima di imitazioni e reazioni, fantastiche, sentimentali, morali, che dovranno,

---

[67] Cecchi 1912, 82. L'articolo era uscito ne «La Voce» nel febbraio del 1910: E. Cecchi, *Alfredo Panzini*, «La Voce», 17 febbraio 1910, pp. 267-268.

[68] Lugnani 1966, 42.

[69] Cecchi 1912, 82.

[70] Cecchi 1912, 87.

[71] In Cecchi 1972, 1310-1313.

[72] Escono entrambi con il titolo *Bollettino bibliografico* nei numeri de «La Voce» del 24 aprile 1913 (anno 5, numero 17) e del 29 maggio 1913 (anno 5, numero 22).

[73] Cecchi 1972, 1311.

[74] Cecchi 1972, 1311.

certo, risolversi, presso i lettori ai quali giova leggere, in preoccupazioni d'ordine logico, storico cui gli stessi scrittori di critica risponderanno in sedi isolate e più tranquille»[75].

L'impegno militante è sentito da Cecchi «come un dovere di partecipazione e compromissione, di presenza al proprio tempo, anche se da quell'esercizio […] non possono venire giudizi definitivi e sintesi compiute»[76]: quella di Cecchi sarà «una critica interrogativa, che crea più domande di quel che dia risposte, e nega e distrugge più di quel che affermi», in quanto ciò che interessa al critico è di «eccitare l'istinto di orientamento» del pubblico e rendere tale partecipazione «un'abitudine irriducibile e silenziosa»[77] di ogni lettore. Sarà proprio su queste basi che Cecchi inizierà a collaborare a «La Tribuna» fin dal dicembre 1910. Con un pizzico di sarcasmo, scrive «che il mestiere di critico della letteratura contemporanea», in un'età come la sua, «è un mestiere da non consigliare nemmeno ai cani»[78]. Qualche anno dopo, siamo già nell'autunno del '21, con la consueta autoironia traccia un profilo impietoso del proprio lavoro: «Ci sono al mondo molti brutti mestieri, molti mestieracci: il tosatore di cani, il bambino in fasce, e il fattorino tranviario, verso mezzogiorno, quando tutti cercano di scendere senza pagare. Ma il mestiere più brutto di tutti, a quanto posso intendere, deve esser quello di estensore, di tenutario d'una rubrica»[79] di critica letteraria in un giornale: si finisce per essere letteralmente immersi in un mare di romanzi, «libri di versi, opuscoli, trattati, e migliaia e migliaia d'altri prodotti d'una letteratura inesauribile quanto mode-sta»[80], sulla quale si è chiamati a intervenire e a scrivere.

Cecchi rafforzerà il proprio ruolo all'interno della terza pagina del quoti-diano romano diretto da Olindo Malagodi: sonderà instancabilmente il pano-rama letterario italiano del tempo, alla ricerca di quei bagliori in grado di costruire un'alternativa valida per superare la crisi, ed è così che si affermerà tra le voci più autorevoli del Novecento italiano.

BIBLIOGRAFIA

Borgese 1910: G. A. Borgese, *Gabriele D'Annunzio. «Forse che sì forse che no»*, in *La vita e il libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanee*, Fratelli Bocca, Torino, pp. 130-146.

Cecchi 1910: E. Cecchi, *Forse che sì forse che no,* «La Voce», II, 12, pp. 275-276.

Cecchi 1912: E. Cecchi, *Studi Critici*, Giovanni Puccini e Figli, Ancona.

Cecchi 1913: E. Cecchi, *Critica demolitrice*, «La Voce», V, 19, p. 1071.

Cecchi 1957: E. Cecchi, *Ritratti e profili. Saggi e note di letteratura italiana*, Garzanti, Milano.

Cecchi 1965: E. Cecchi, *Ricordi crociani*, Ricciardi, Napoli.

Cecchi 1972: E. Cecchi, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Mondadori, Milano.

Cecchi 1976: E. Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo, P. Citati, Mondadori, Milano.

---

[75] Cecchi 1972, 1312.

[76] Lugnani 1966, 60.

[77] Cecchi 1972, 1312-1313.

[78] Cecchi 1913, 1071. La frase sarà poi cassata nell'edizione in volume dell'articolo.

[79] Si tratta dell'*incipit* di un articolo della rubrica di critica letteraria *Libri nuovi e usati*, uscito ne «La Tribuna» del 28 ottobre 1921. Ora in Cecchi 1999, 26-30.

[80] Cecchi 1999, 27.

Macchioni Jodi 1974: G. Macchioni Jodi, *L'esordio critico di Cecchi*, «Nuova Antologia», 2079, pp. 366-380.

Cecchi 1999: E. Cecchi, *I tarli*, a cura di S. Betocchi, Fazi, Roma.

Leoncini 1974: P. Leoncini, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, «Studi Novecenteschi», 7, pp. 75-105.

Leoncini 1976: P. Leoncini, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, prefazione di E. Giachery, Bulzoni, Roma.

Lugnani 1966: L. Lugnani, *Cecchi giovane e la «Voce»*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXX, pp. 37-64.

Luti 1968: G. Luti, *Cecchi critico*, in *I critici*, III, Marzorati, Milano, pp. 2363-2390.

Macchioni Jodi 1974: R. Macchioni Jodi, *L'esordio critico di Cecchi*, «Nuova Antologia», 2079, pp. 366-380.

Masoero 2007: M. Masoero, *Un nuovo astro che sorge: giudizi a caldo sulla «Via del Rifugio»*, Olschki, Firenze.

Papini-Prezzolini 1966: G. Papini, G. Prezzolini, *Storia di un'amicizia. 1900-1924*, Vallecchi, Firenze.

Papini-Prezzolini 2008: G. Papini, G. Prezzolini, *Carteggio. II: 1908-1915. Dalla nascita della «Voce» alla fine di «Lacerba»*, a cura di S. Gentili e G. Manghetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.

Petrocchi D'Auria 1984: F. Petrocchi D'auria, *Casati e Cecchi negli anni della «Voce»*, Bulzoni, Roma.

SUMMARY – This article examines the relationship between Emilio Cecchi and the crisis of Italian Literature in the early 20th century. Through the articles written by the critic in that period, with particular attention to those published on the Florentin journal «La Voce», the article explores criticalities but also positive aspects that Cecchi could find in books and authors of the time.

Università degli Studi di Venezia "Ca' Foscari di Venezia"
Université Paris Sorbonne
rikerik@unive.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 283-295
ISBN 9788894269710

Annalisa Volpone

«FINDING NEW WORDS AND CREATING NEW METHODS»: VIRGINIA WOOLF E LA CRISI DEL LINGUAGGIO

But I, whom thoughts which must remain untold
Had kept as wakeful as the stars that gem
The cone of night
(P. B. Shelley, *The Triumph of Life*)

Immaginando di rispondere a un'associazione pacifista sulle iniziative che le donne possono mettere in campo per scongiurare lo scoppio di una nuova guerra, Woolf elabora la sua argomentazione nel ben noto saggio *Three Guineas*[1]. È il defin1938 e siamo a ridosso del secondo conflitto mondiale, quando la scrittrice s'interroga su quali poteri abbiano realmente le donne di fronte a un fenomeno del tutto maschile com'è la guerra. Ella invita il suo ipotetico interlocutore a considerare la storia dall'inedita prospettiva femminile, fino a giungere all'età contemporanea, che molto efficacemente definisce «hybrid», poiché, nonostante per le donne si presentino maggiori opportunità rispetto al passato, permangono delle differenze significative.

In una società post-bellica, in cui a dover essere ricostruita non è solo una nazione sconquassata dai bombardamenti, ma anche la fiducia nell'altro e in una possibilità di futuro[2], è necessario azzerare un sistema che ha condotto a una simile tragedia. Per questa ragione Woolf chiude il saggio con l'auspicio di un rinnovamento che possa affondare le sue radici in un linguaggio nuovo, capace di produrre codici espressivi più adeguati a raccontare una realtà che si presenta sfuggente e a tratti incomprensibile[3]; un linguaggio finalmente affrancato da quello che Derrida ha definito il fallologocentrismo: «We can best

[1] Il testo si articola in tre risposte a tre differenti richieste di contribuire con il valore di una ghinea rispettivamente alla costruzione di un college femminile, a un fondo a sostegno delle donne disoccupate e infine alla ricerca di soluzioni utili per prevenire lo scoppio della guerra.

[2] Cf. Levenback 1999.

[3] L'aggettivo «new» di cui in *Three Guineas* Woolf fa largo impiego (oltre alle locuzioni «new methods» e «new words» citate più avanti, si vedano per es. «new improvements», «new combinations», «new plan», «new movements») sembra quasi voler richiamare l'espressione *Make it New* che Pound sceglie come titolo del celebre saggio pubblicato nel 1934.

help you to prevent war not by repeating your words and following your methods, but by finding new words and creating new methods»[4].

Sherry legge questa preoccupazione di rivedere gli strumenti del comunicare come una risposta a ciò che la guerra aveva tragicamente dimostrato, cioè il fallimento della ragione (facoltà tradizionalmente associata al maschile) e della sua capacità di regolare le azioni umane:

> The notion that the speech of superior reason could not only cogitate the logic of proper action but direct the development of events suffered the great casualty. The language of proper, internal, moral rationality was collapsing, in the terrified presentiment of one writer, into "the logic of events beyond our control", by which, day by day, country by country succumbed to the law of some primitive necessity. [...] the penmen registered the premonition that the world could slip the bond of the Word. Woolf reclaims this intimation as the condition of the language that the war leaves her most evidently and urgently in her representation of the onset of that event[5].

Questa urgenza di costruire un nuovo ordine delle cose per poter conoscere e abitare il mondo ricorda il titanico proposito di Los nel *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion* (1804-1820) di William Blake, quando il fabbricatore di immaginazione, e alter ego poetico di Blake stesso, annuncia: «I must Create a System. or be enslav'd by another Mans./I will not Reason & Compare: my business is to Create»[6]. Il Los di *Jerusalem* è alle prese con un mondo in frantumi e con il rischio di perdere il controllo della propria coscienza. Lo sfaldamento a cui deve porre fine agisce su due livelli: uno esteriore – e cioè della realtà come si presenta ai suoi occhi – e uno interiore, più complesso, che riguarda la dimensione psicologica del personaggio. Come si vedrà più avanti, Los ha molti tratti in comune con il reduce Septimus Warren Smith di *Mrs Dalloway* che più di altri personaggi può essere interpretato come proiezione finzionale della stessa Woolf[7].

Il confronto con il poeta "folle" William Blake non è solo confortato dal fruttuoso gioco di richiami all'estetica romantica, che costituisce uno degli ipotesti più raffinati del corpus woolfiano[8], ma anche e soprattutto dal fatto che la "follia sorvegliata" di Blake si configura come il modello intellettuale più adatto per ricostruire una società in macerie, utilizzando le armi di cui uno scrittore può avvalersi: pensiero e parole. Il processo di scomposizione e

---

[4] Woolf 1938, 143.

[5] Sherry 2003, 273.

[6] *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion*, in Blake 1988, tav.8, II.20-21.

[7] Cf. Thomson 2004.

[8] Nonostante al momento manchi uno studio sistematico sull'influenza dell'immaginario romantico nell'opera di Virginia Woolf, alcuni volumi e saggi apparsi negli ultimi anni mostrano quanto il periodo romantico sia stato cruciale per la scrittrice: si veda ad esempio Temper 1998; de Gay 2006; Baróthy 2015. Sull'interesse di Woolf per Blake, credo sia necessario partire dal saggio di Roger Fry (1981) che certamente ha contribuito a rendere, almeno dal punto di vista della storia dell'arte, Blake un autore canonico; cf. anche Larissy 2006.

ricomposizione del materiale poetico, la necessità di risalire all'origine del linguaggio, destituendolo di tutti gli orpelli retorici, che altro non sono se non la perpetrazione di una illusoria mistificazione della realtà, costituiscono per Woolf un approdo intellettuale imprescindibile.

La scrittrice rifiuta il ventriloquismo di una ragione precostituita, non vuole usare parole già date, non si adegua, reagisce e si oppone. Come avviene in Blake, la sua scrittura non scorre quieta di pagina in pagina, è fatta di arresti, brusche frenate, salti in avanti e silenzi. Ciò non è banalmente e semplicemente segno della sua appartenenza al modernismo, ma è anche e soprattutto sintomo di una scrittura che vuole raccontare la crisi del soggetto (come coscienza che abita il mondo); la crisi di una società come spazio che contiene, accoglie e però poi espelle i suoi membri; infine la crisi di una scrittura che dal trauma e dal disastro, per usare una categoria di Maurice Blanchot, deve riuscire a smarcarsi, con la rassegnata consapevolezza che il quadro della significazione è destinato a rimanere incompleto, un po' come la visione pittorica di Lily Briscoe, espressa nel tempo indecidibile del *present perfect*.

In Woolf l'esperienza biografica e poetica di William Blake si configura anche come l'esempio di una sofferenza psichica trasformata in creatività e progetto poetico: il paradigma di una soggettività dispersa e frastagliata in cerca di ricomposizione[9]. La follia come malattia, e per estensione come devianza dalla norma, rappresenta l'unica occasione di salvezza rispetto a un contesto socio-culturale asfittico e castrante che la guerra trasforma in un campo di battaglia, in un cimitero di corpi smembrati, nel luogo della non-significanza.

È una guerra nella guerra che Woolf combatte: non c'è tregua fuori, nella Londra sfigurata dai bombardamenti e non c'è tregua dentro, nella prostrazione e nel disagio mentale che sempre sopraggiungono quando la scrittura si è compiuta[10]. Ad esempio tra il 1915 e il 1917 l'autrice soffre ripetutamente di crolli nervosi, mentre al 1913 risale il primo tentativo di suicidio. La guerra, nelle sue molteplici significazioni, accompagna la scrittura di Woolf da *Voyage Out* (primo romanzo, pubblicato nel 1915) a *The Years* del 1937, l'ultimo a essere pubblicato quando lei è ancora in vita. La guerra svolge anche un ruolo centrale nella sezione «Time passes» di *To the Lightouse* (1927), nei cui *Notebooks* si legge: «Hopeless gulfs of miseries/Cruelty/The War./Change. Oblivion»[11].

---

[9] In Blake, questo movimento verso una nuova unità psichica è soprattutto ravvisabile nell'ultima parte della sua produzione poetica, mi riferisco in particolare al *Jerusalem*, quando il gigante Albion dovrebbe finalmente ricongiungersi con la sua emanazione Jerusalem. Per ulteriori approfondimenti sul tema della follia nella poetica di Blake si veda l'ormai classico Youngquist 1989.

[10] Sono note le crisi nervose che seguono la conclusione di un romanzo. Su scrittura e follia in Woolf si vedano Ferrer 1990; Muhlstein 1997.

[11] Citato Froula 2005, 153.

Gli «hopeless gulfs of miseries» evocano la disperazione generata dall'esperienza del fronte, dalla quale, se si torna, lo si fa radicalmente cambiati, condannati a uno stato che Coleridge avrebbe definito di Life-in-Death, e irriconoscibili persino ai propri cari, come succede a Rezia, la moglie di Septimus, che continua a pensare: «Septimus, who wasn't Septimus any longer»[12]. C'è poi la tensione verso un altrove in cui, direbbe Blanchot, il tempo finalmente cade; questa "caduta temporale" dovrebbe silenziare la coscienza, e con essa la memoria del trauma (leggo così il rimando all'*oblivion* finale).

Woolf scrive *Mrs Dalloway* mentre recensisce le poesie dei cosiddetti *war poets*, come Siegrifid Sasson e Wilfred Owen, lamentando un certo disinteresse da parte dei suoi colleghi scrittori nell'affrontare il tema della guerra: «We do not like the war in fiction. The vast events now shaping across the Channel are towering over us too closely and too tremendously to be worked into fiction without a painful jolt in the perspective»[13]. Questo «painful jolt in the perspective» (uno scatto doloroso nella prospettiva immediata e traumatica della guerra) è un atto necessario e doveroso che Woolf compie proprio quando decide di raccontare la storia di Septimus. Il giovane uomo si rivela incapace di accettare l'idea di essere sopravvissuto alla morte del proprio compagno, l'amico (e forse amante) Evans, per questo non può che darsi a sua volta la morte[14]. La rappresentazione drammatica del conflitto attraverso Septimus non è però per Woolf fine a sé stessa. È un accorato appello agli intellettuali del suo tempo, perché non ci sia assuefazione alla tragedia che l'Europa sta vivendo («This is going on, and we are sitting here watching it»)[15].

L'esperienza di guerra permette a Woolf di lavorare con un personaggio al limite dell'equilibrio psichico, in una condizione di fatale liminalità che molto si avvicina a quella sua personale. In questa prospettiva Clarissa Dalloway si oppone a Septimus, in quanto incarnazione della pulsione di vita in una dinamica psicologico-identitaria piuttosto complessa. Ora, che Clarissa sia l'*alterego* di Septimus e viceversa è cosa nota; è però sui termini di simile dinamica oppositiva e complementare dell'uno nei confronti dell'altra che vorrei avanzare la mia proposta di lettura. Per questo devo tornare a William Blake e alla poesia romantica. Ritengo che la relazione Clarissa-Septimus possa essere paragonata a quella che si instaura tra *Emanation* e *Spectre* nella cosmogonia blakeana.

---

[12] Woolf 2000a, 71. Tutte le citazioni dal testo si riferiscono alla presente edizione, d'ora innanzi il numero di pagina sarà indicato tra parentesi tonde di seguito alla citazione stessa.

[13] Woolf 1917.

[14] La questione del suicidio di Septimus è molto complessa, così come lo è il rapporto con Evans; per alcuni approfondimenti al riguardo, cf. Van Wert 2012.

[15] Cf. Lee 1996, 343.

Per Blake l'uomo che vive nel mondo (identificato come Ulro) è un uomo caduto, frammentato: la sua identità originaria, costituita da una componente maschile (*Spectre*) e da una femminile (*Emanation*), è irrimediabilmente compromessa[16]. Il paradigma di questa crisi dell'umanità è il gigante dormiente Albion: perché la sua coscienza possa ricomporsi, è necessario svelare la falsità di Ulro (il cui centro nevralgico è Londra, città simbolo della realtà ingannevole dei sensi) e tendere verso Beulah, un luogo della mente più che fisico, che coincide con la dimensione androgina della coscienza, in cui lo *Spectre* e l'*Emanation* potranno finalmente ricongiungersi. Inoltre, là dove lo *Spectre* tende a trascinare il soggetto nel sonno eterno della morte, in una follia non creativa e dunque fatale, l'*Emanation* tende a condurlo verso la vita, che però senza l'energia dello *Spectre* risulterà dolorosa e incomprensibile. Proprio perché separati, *Spectre* ed *Emanation* si evocano a vicenda, si cercano, manifestano la loro presenza attraverso pensieri di segno opposto. Fino a che i due non troveranno una riconciliazione, una possibilità di sintesi («without contraries there's no progression» osserva notoriamente Blake in *The Marriage of Heaven and Hell*)[17], il loro confronto sarà solo oppositivo. Questa dinamica di tensione/ricomposizione mai del tutto superata è messa in atto in *Mrs Dalloway*, e per certi versi si può dire che essa anticipi quella delle androgine coscienze senza corpo di *The Waves* (1931).

Analogamente alla *Emanation*, Clarissa è pulsione di vita, è un'energia che però fatica a darsi un significato compiuto, più volte infatti nel discorso indiretto libero di lei si legge: «she would not say of herself, I am this, I am that» (9). Septimus, proprio come lo *Spectre*, vive nell'oscura dimensione della *Nonentity*, è ai margini del tempo fisico e disarticolato nello spazio, il suo corpo abita Ulro mentre la sua mente è rivolta verso Beulah. Il suo è uno stato oniroide, imputabile anche alla malattia mentale generata dallo *shell-shock*.

Clarissa incarna quella parte della coscienza che cerca di resistere, provando a recuperare frammenti di bellezza in una Londra che, ancora sfregiata dai bombardamenti, vuole tornare ad essere la metropoli pulsante e frenetica di sempre:

> In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June (4).

Il termine *triumph* e l'immagine dell'aeroplano rappresentano la chiave di volta interpretativa del passo, soprattutto alla luce del fatto che di qui a pochissimo, Londra e quel "particolare momento di giugno" saranno associati alla morte anziché alla vita. A fare da raccordo in questa dimensione indeci-

[16] S. Forster Damon parla addirittura di «bisexual male» (Forster Damon 1988, 120).

[17] *The Marriage of Heaven and Hell*, in Blake 1988, tav.3.6.

dibile tra vita e morte è proprio il sostantivo *triumph*, che qui rimanda al celebre frammento di P. B. Shelley, *The Triumph of Life* (1822), rimasto incompiuto in conseguenza della tragica scomparsa del poeta in un naufragio al largo di Viareggio. Proprio per il destino del suo autore e per il tema che esso affronta, *The Triumph of Life* è il segno ossimorico della vita nella morte e della morte nella vita[18].

Se Blake fornisce a Woolf le categorie concettuali entro le quali articolare la dinamica oppositiva rappresentata dalla diade Clarissa-Septimus (femminile/maschile; vita/morte), Shelley con il suo *Triumph* le mostra i rischi di questa articolazione. Il testo nella sua celebrazione della vita rinvia a Clarissa, mentre la sua sospensione rinvia alla morte dell'autore e "preannuncia" il suicidio di Septimus, che a sua volta "preannuncia" quello di Woolf. (Significativamente, la prima frase di senso compiuto che Septimus proferisce nel romanzo è «I will kill myself» (17), richiamata nei pensieri di sua moglie Rezia). A ciò si associ l'immagine dell'aeroplano, il cui rombo assordante, una volta foriero di morte e distruzione, nella prospettiva di Clarissa si trasforma in uno «strange high singing», in un inno alla bellezza della vita e della metropoli. Tuttavia, nell'evocare l'aeroplano Clarissa evoca anche Septimus, perché, come sempre accade in Woolf, ogni manifestazione della vita genera un legame con la morte.

Nella sua ambivalenza semantica, l'aeroplano si trasforma nel correlativo oggettivo della pulsione di vita e di morte. In una delle scene in assoluto più cinematiche del romanzo, esso è avvistato contemporaneamente da Clarissa, da una folla a Buckingham Palace e da Lucrezia e Septimus a Regeants' Park:

> The sound of an aeroplane bored ominously into the ears of the crowd. There it was coming over the trees, letting out white smoke from behind, which curled and twisted, actually writing something! making letters in the sky! Every one looked up (21-22).

Il canto che sente Clarissa si trasforma per Septimus in un suono sinistro e lugubre, nonostante la funzione dell'aeroplano non sia più quella di bombardiere, ma di aereo pubblicitario. Anche il modo in cui volteggia nel cielo non sembra essere rassicurante:

> Dropping dead down the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, wherever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters. But what letters? A C was it? an E, then an L? Only for a moment did they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps? (22)

[18] Notoriamente Jacques Derrida dedica un saggio all'argomento, proprio a partire dal testo incompiuto di Shelley. Cf. *Living On/Borderlines*, in Bloom-De Man-Derrid-Hartman-Hillis 1979, 75-176.

L'espressione «dropping dead down», che qui indica la discesa in picchiata dell'apparecchio, inevitabilmente rimanda alla guerra e alla morte[19]. Solo che questa volta il suo carico si dissolve in un fumo bianco, in una nuvola di lettere imperfette, proteiformi e pulsanti come stelle che si stagliano dal fondale del cielo: «A», «C», «E», «L», «K» di nuovo «E» e forse una «Y»? Qual è la parola che si nasconde dietro questo messaggio "in codice"? Mentre tutti simultaneamente, ma da luoghi diversi, si interrogano sul senso di quelle lettere in movimento, esse da instabili significanti, per un attimo, si cristallizzano in una forma, in una posa da fermo immagine («they lie still»). Come nelle macchie di Hermann Rorschach, ciascuno riconosce un proprio senso in quelle forme cangianti. Non si può naturalmente non cogliere la suggestione delle nuove lettere che si formano nello "spazio fresco" del cielo, che se lette in sequenza indicano la parola «key», chiave, la soluzione (?) di un enigma che resta ignoto a partire dalla sua formulazione iniziale. È così che quelle lettere fermate nell'istante sembrano giacere prive di vita e di significato, segni incomprensibili in un cielo che hanno reso plumbeo e minaccioso:

> So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. No in deed in actual words; that is, he could not read the language yet; but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and bestowing upon him in their inexhaustible charity and laughing goodness one shape after another of unimaginable beauty and signalling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks (23).

---

[19] Pur non avendo mai volato, l'ossessione di Woolf per gli areoplani è nota (cf. Beer 1990), nel suo immaginario essi si trasformano in un potentissimo simbolo di guerra e per estensione di morte. A tale proposito si pensi a quando, dopo aver visto partire proprio in areoplano la sorella Vanessa Bell con il figlio Quentin diretti in Svizzera per curare la tubercolosi del piccolo, Woolf appunta nel suo diario: «I ought to have made a note on Nessa & the aeroplane – last Friday – no Friday week – at Croydon. We took them there at 7 ... We stood on the top of the roof; saw the aeroplane whirl, till the propellors were lost sight – simply evaporated: then the aeroplane takes a slow run, circles & rises. This is death I said, feeling how the human contact was completely severed. Up they went with a sublime air & disappeared like a person dying, the soul going. And we remained.» (*Diary*, IV, 12 November 1933, p.187), cf. S. McNichol, *Introduction* to Woolf 1991, 131-132. Si vedano anche i due articoli che Woolf scrive tra il 1928 e il 1940 sulla guerra e l'areoplano, in cui questi ultimi sono presentati come l'arma più micidiale e al contempo più tecnologicamente avanzata impiegata nel conflitto. In «Flying over London» (1928), l'aeroplano è raccontato come un oggetto ambiguo, presago di morte, che mostra il mondo da una prospettiva inedita. Immaginando di provare l'esperienza del volo, Woolf descrive le sue sensazioni come segue: «the tide of the soul and its desires rolled this way and that, carrying consciousness like a feather on the top, marking the direction, not controlling it. And so we swept on now up to death.» (Woolf K. E., pos. 59585); poi ancora nel suo ultimo articolo sull'argomento «Thoughts on Peace in an Air Raid» (1940), l'aeroplano è al contempo minaccia di morte e strumento di libertà e pace: «Every day they tell us that we are a free people, fighting to defend freedom. That is the current that has whirled the young airman up in the sky and keeps him circling there among the clouds.» (Woolf K. E., pos.53318).

La bellezza sublime di quelle oscure combinazioni di segni sembra condurre a una possibilità di senso. Agganciando mentalmente le lettere in modo da comporre delle parole, Septimus accetta di decrittare il messaggio – «they are signalling to me» riflette – e sembra quasi di sentire la coscienza di Stephen Dedalus
che, meditando sull'esperienza fenomenica del mondo, epifanicamente intuisce il proprio senso nel tempo: «signatures of all things I'm here to read»[20].

In entrambi i casi il processo di significazione e di comprensione del segno è disgiunto dalla lingua. Proprio come nell'episodio di «Proteus» in *Ulysses*, le lettere sono portatrici di una pluralità semantica indecidibile. È necessario trovare un nuovo ordine, individuare nuove categorie di significato, Septimus le trova nella diade bellezza/verità, che Woolf recupera seguendo la difficile lezione di Keats. In *The Hours* (la prima stesura di quello che poi sarebbe diventato *Mrs Dalloway*), Septimus s'innamora di una certa Isabel Pole, sua insegnante al «working men's college», la quale rimane a sua volta affascinata dalla somiglianza del giovane al poeta John Keats. Questo raffronto Septimus/Keats permane anche nella versione finale del romanzo («Was he not like Keats? She [Isabel Pole] asked», 93), in cui il reduce si fa per Woolf l'ultimo autentico latore di quella «negative capability» che il poeta romantico riconosce solo ai grandi poeti, a coloro cioè che hanno il coraggio di confrontarsi, pur sapendosi perdenti, con l'inconoscibilità dell'esistenza[21].

Il messaggio di Keats è per Septimus l'unico possibile: la bellezza è la sola forma intelligibile del mondo. La «unimaginable beauty» che egli si sorprende ad ammirare è quella che riaffiora dal disastro, dalle macerie di una realtà che si è fatta ancora più estranea e straniante. La «negative capability» alla maniera di Septimus richiama alla mente la scrittura del disastro di Blanchot, per cui «la parola è guerra e follia per lo sguardo», quell'infinito intrattenimento sulla catastrofe cui non segue alcuna redenzione, se non quella offerta dal suicidio, l'estremo «passo al di là», qui da intendersi non tanto come congedo dalla vita, quanto come ritorno alla morte[22].

---

[20] Joyce 1986, 32.

[21] Keats elabora il concetto di «negative capability» nel dicembre del 1817, quando tornando a casa dopo aver assistito a uno spettacolo natalizio tratta la questione della conoscenza e appercezione del reale con i suoi amici Charles Wentoworth Dilke e Charles Brown. In seguito, in una ben nota lettera (scritta tra il 21 e il 27 dicembre 1817, ma datata 22 dicembre 1818), il poeta riporterà i contenuti di questa conversazione ai fratelli George e Tom: «several things dovetailed in my mind, & at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in Literature & which Shakespeare possessed so enormously – I mean Negative Capability, that is when a man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason – Coleridge, for instance, would let go by a fine isolated verisimilitude caught from the Penetralium of mystery, from being incapable of remaining content with half knowledge» Cf. Rollins 1958, 193-4.

[22] Blanchot 1977, 39.

Secondo Keats la bellezza conduce alla verità, anzi diventa tutt'uno con essa, come egli dichiara nei versi conclusivi di *Ode to a Grecian Urn* (1819): «Beauty is truth, truth beauty, – that is all/Ye know on earth, and all ye need to know».

Proprio per il suo estremo tentativo di decifrare il mondo e di penetrare il reale, Woolf affida al personaggio più problematico e deviante del romanzo la propria visione estetica, che non è mai offerta come un dato definitivo, ma sempre, invece, come un incessante interrogarsi sul senso delle cose. Nel cercare di dare ordine alle lettere dell'areoplano Septimus assume, con riluttanza e in ogni caso senza riuscirci veramente, il difficile ruolo del poeta *a là* Keats e si prepara a "comporre" la sua prima ode.

Così van Wert:

> Septimus's "ode" [...] is constituted "without making it"; he wants no responsibility for the arrangement of words and the potential to fail as an artist. [...] Not only can he not "cure himself through displacement" as Clarissa can, but he also does not recognize the power of displacement that words have as their most fundamental property. He encounters them as sheer material, devoid of symbolic function – "hard" and "white" like "shell" or "shavings"[23].

Proprio perché affrancate dalla loro funzione simbolica, quelle lettere diventano l'unità minima di un nuovo codice linguistico, di cui la diade bellezza/verità ne costituisce la sostanza. L'utopistico, eppure necessario, desiderio di significazione di Septimus riecheggia nell'interrogativo che l'autrice pone a sé stessa, quando il 12 novembre del 1933 annota nel suo diario: «How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth?»[24].

Lo sforzo di Septimus si può paragonare a quello di Albion, quando cerca di rimuovere il velo di Ulro per scoprire la realtà (vera) che c'è al di là di esso:

> He was alone, exposed on this bleak eminence, stretched out — but not on a hill-top; not on a crag; on Mrs. Filmer's sitting-room sofa. As for the visions, the faces, the voices of the dead, where were they? There was a screen in front of him, with black bulrushes and blue swallows. Where he had once seen mountains, where he had seen faces, where he has seen beauty, there was a screen. (159).

I pensieri del giovane reduce sono confusi, come ostacolati da uno schermo, che impedisce di oltrepassare il fenomeno e giungere al noumeno. La condizione emotivamente indecidibile – un misto di disperazione ed euforia – in cui versa Septimus è analoga a quella di Albion quando, intrappolato nella «London darkness»,[25] non comprende le esortazioni di Los, che continua a ri-

[23] Van Wert 2012, «The Early life of Septimus Smith», cit., p. 82.

[24] *Diary*, IV, 12 November 1933, p.187, citato in S. McNichol, *Introduction* to Woolf 2000b, ix-xxxv, xvi.

[25] *Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion*, in Blake 1988, tav. 5.36

petergli «wake», «expand»[26], e non riesce a squarciare il velo di Vala che, proprio come uno schermo, si frappone alla visione.

Vale la pena soffermarsi sul termine «expand», che indica l'atto di "espandere/si" e di "dispiegare/si". Questo ultimo significato si lega a un concetto chiave della poetica blakeana, quello relativo alle forme in cui si può scegliere di stare al mondo: si possono seguire pedissequamente i dettami di una ragione sterile e ingannatrice, e quindi rimanere in Ulro, o abbracciare la visione e giungere a Beulah. Blake raffigura queste modalità attraverso l'immagine del corpo contratto nel primo caso o steso, in una posa simile all'uomo vitruviano di Leonardo, nel secondo[27]. Questa è anche l'ultima posa di Septimus, che è descritto appunto come «stretched out», poco prima di finire trafitto dall'inferriata del cancello di Mrs. Filmer. Solo così la sua coscienza si potrà liberare dal flusso del tempo fisico, con un gesto a metà tra il volo di un uccello e la caduta in picchiata di un aeroplano («dropping dead down», appunto). Egli riserva le sue ultime parole di sfida ai medici incompetenti che non lo hanno guarito dal dolore, né lo hanno saputo richiamare, come Los con Albion, dall'abisso in cui stava sprofondando: «"ll give it you!" he cried, and flung himself vigorously» (164)[28].

Dunque nel caso di Septimus la diade bellezza/verità produce un melanconico e sublime elogio funebre, nel caso di Clarissa si materializza nella geografia urbana di una Londra caotica e assordante che cerca di cancellare le tracce della guerra, opponendo la pulsione di vita a quella di morte. La narrazione di una bellezza lontana che riaffiora tra le rovine del presente si confonde con la narrazione finzionale e autoassolutoria che Clarissa crea per sé stessa e che la allontana dalla tentazione di cedere al richiamo seducente della morte. È solo quando Woolf trasfigura Londra in simbolo di vita e del suo inarrestabile movimento che la sorte di questo personaggio cambia. Destinata inizialmente al suicidio, come rivelano i *Notebooks*, Clarissa si salva perché crede a questa narrazione della rinascita e della consolazione.

Solo per un attimo, nell'apprendere del suicidio di Septimus, la sua fiducia nella realtà/finzione in cui ha scelto di vivere sembra vacillare. Se la prende dapprima con i Bradshaw, colpevoli di aver introdotto l'argomento in un contesto inappropriato («to talk of death at her party», 201), poi con l'evento in sé,

---

[26] Ivi, tav.4.6.

[27] Si veda la raffigurazione della ragione nel personaggio di Urizen, completamente ripiegato su sé stesso, nella tavola di «The Human Abstract», per i *Songs of Innocence and Songs of Experience*; mentre la tavola *Glad Day* rappresenta Albion finalmente liberato, con braccia e gambe stese, pronto ad accogliere la visione.

[28] Come ha osservato Beer, in *Mrs Dalloway* la sequenza dell'areoplano è strettamente legata a quella in cui il canto di un uccello si confonde con il rombo delle macchine che sfrecciano per le trafficate vie del centro di Londra: «Here the aircraft, still mingled in imagery with natural forms and with happiness, also presage the future: a future that may not exist» (Beer 1990, 284).

che percepisce come una punizione, beffardo memento della sua precarietà esistenziale e dell'insensatezza del mondo: «Somehow it was her disaster — her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness, and she forced to stand here in her evening dress. She had schemed; she had pilfered» (203).

Clarissa non può non riconoscere il disastro rimosso, l'inganno in cui è vissuta («She had schemed; she had pilfered»); sente su di sé il peso di tutti coloro che sono stati risucchiati nella profonda oscurità dalla quale lei si è tenuta accuratamente lontano, aggrappandosi agli oggetti e alle categorie che danno forma alla "sua" realtà. Da qui lo sforzo titanico di restare distaccata di fronte alla tragedia, immobile nel suo vestito da sera che si trasforma in un formidabile correlativo oggettivo del mondo al quale non può rinunciare. Il vestito la richiama a uno spazio ben preciso, così come i rintocchi del Big Ben la riportano al momento della festa, al flusso del tempo al quale Septimus è sfuggito, quel qui ed ora che rende possibile l'incombenza di esistere: «The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on» (204).

Per continuare a vivere Clarissa deve rinunciare a qualsiasi commozione, all'empatia e alla pietà che la morte violenta di un giovane possono suscitare. Blake considera la pietà uno degli attributi del divino, che si realizza quando lo *Spectre* ritrova la propria *Emanation*. È chiaro a questo punto che Septimus e Clarissa non si ritroveranno, non c'è redenzione per loro, cristallizzati come sono nell'eterna tensione di una coscienza irrisolta.

Nell'articolo *Thoughts on Peace in an Air Raid* (1940) Woolf affronta per l'ultima volta l'argomento degli aeroplani (il simbolo tecnologicamente più avanzato della volontà di potenza maschile) in relazione alla guerra. Come era già avvenuto in *Three Guineas*, la guerra sollecita una riflessione sul ruolo delle donne in un contesto così drammatico. Proprio in questa articolazione del discorso Woolf torna a Blake. Le donne non hanno armi per combattere né strumenti per difendersi, se non la loro mente: «we can fight with the mind. We can make ideas that will help the young Englishman who is fighting up in the sky to defeat the enemy»[29]. Le donne possono generare idee e parole in grado di cambiare il corso della storia, un compito pericoloso e difficile: «"I will not cease from mental fight," Blake wrote. Mental fight means thinking against the current, not with it»[30]. Il pensiero che si oppone a un mondo ingiusto è quello che nasce dalla riflessione personale, è un pensiero che non si allinea, che scava negli abissi della coscienza senza timore di ciò che troverà. Non è il pensiero di Clarissa, che sconfitta dalla storia si accontenta di una narrazione esistenziale fatta di parole consumate, è invece il pensiero di Septimus,

[29] Woolf K. E., pos. 53317.
[30] Woolf K. E., pos.53318.

che più di lei incarna le istanze del femminile, in un complesso gioco di contaminazioni di genere; ed è infine il pensiero che libera Albion dalle catene della mente e gli indica la strada verso la nuova Gerusalemme.

BIBLIOGRAFIA

Baróthy 2015: J. Baróthy, *The Romantic Tradition and the (Re)Interpretation of the Romantic Self in Boris Pasternak's and Virginia Woolf's Prose Writing*, «Elsevier», vol. 78, 3-4, 2015, pp. 561-585.

Beer 1990: G. Beer, *The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf*, in «Nation and Narration», Homi Bhaba, ed., Routledge, London, pp. 265-290.

Blake 1988: W. Blake, *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, David V. Erdman, ed., Anchor Books, New York.

Blanchot 1977: M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino.

Bloom-De Man-Derrida-Hartman-Hilllis Miller 1979: H. Bloom, P. De Man, J. Derrida, G. H. Hartman, J. Hillis Miller, *Deconstruction and Criticism*, Continuum Book, New York.

de Gay 2006: J. de Gay, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Ferrer 1990: D. Ferrer, *Virginia Woolf and the Language of Madness*, Routledge, New York and London.

Forest Damon 1988: S. Forster Damon, *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*, University Press of New England, Hanover and London, Rev. Ed.

Froula 2005: C. Froula, *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde: War, Civilization, Modernity*, Columbia University Press, New York.

Fry 1981: R. Fry, *Three Pictures in Tempera by William Blake*, in *Vision and Design* (1920), Oxford University Press, London and New York, pp. 149-153).

Lee 1996: H. Lee, *Virginia Woolf*, Vintage Books, London.

Joyce 1986: J. Joyce, *Ulysses* [1922], Vintage Books, New York.

Larissy 2006: E. Larissy, *Blake and Modern Literature*, Palgrave-Macmillan, Basingstoke.

Lee 1996: H. Lee, *Virginia Woolf*, Vintage Books, London.

Levenback 1999: K. Levenback, *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse University Press, Syracuse and New York.

Muhlstein 1997: C. J. Muhlstein, *Language and Madness in Virginia Woolf's* Mrs. Dalloway, California State University Press, Los Angeles.

Rollins 1958: H. E. Rollins, ed., *The Letters of John Keats*, 2 vols, Cambridge University Press, Cambridge.

Sherry 2003: V. Sherry, *The Great War and the Language of Modernism*, Oxford University Press, Oxford.

Temper 1998: E. Temper, *Who lived at Alfoxton? Virginia Woolf and English Romanticism*, Bucknell University Press - London, Associated University Presses, Lewisburg (Pa.).

Thomson 2004: J. Thomson, *Virginia Woolf and the Case of Septimus Warren Smith*, «The San Francisco Jung Institute Library Journal» 23 (3), pp. 55-71.

Van Wert 2012: K. Van Wert, *The Early life of Septimus Smith*, «Journal of Modern Literature», Vol. 33, number 1, pp. 71-89.

Woolf 1917: V. Woolf, *Before Midnight by Elinor Mordaunt*, «Times Literary Supplement», Mar 1, in Woolf K. E., pos. 135672.

Woolf 1938: V. Woolf, *Three Guineas*, Harcourt Brace Jovanovich, London; Quality Paper Bookclub, New York (ristampa).

Woolf 1991: V. Virginia Woolf, *Between the Acts* [1941], Penguin, London.

Woolf 2000a: V. Woolf, *Mrs Dalloway* [1927], Penguin, London.

Woolf 2000b: V. Virginia Woolf, *Between the Acts* [1941], Penguin, London.
Woolf K. E.: V. Woolf, *Complete Works*, Kindle Edition.
Youngquist 1989: P. Youngquist, *Madness & Blake's Myth*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London.

SUMMARY – This essay addresses the cultural, political and psychological impact that the Great War exerted on the modernist author Virginia Woolf both as an intellectual, an artist and a woman. In particular it focuses on the essay Three Guineas (1938) and Mrs Dalloway (1925) as two major examples of how a woman intellectual can actually be active against the tragedy of the war. Special attention is given to the treatment of Septimus Smith's psychological crisis which is read against the context of Clarissa's esprit vital. The Septimus and Clarissa opposing dyad, this essay contends, seems to echo that represented by the Spectre and the Emanation, which lies at the centre of the cosmogony the Romantic poet William Blake created for his prophetic books.

Università degli Studi di Perugia
annalisa.volpone@unipg.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 297-310
ISBN 9788894269710

Roberta Colombi

I SEGNI DEL TRAUMA. L'UMORISMO NELLE *SHORT STORIES* DI PIRANDELLO E PALAZZESCHI

1. Crisi e opportunità

La decisione di proporre un contributo che tenesse conto della produzione novellistica di questi due scrittori nasce dal desiderio di mostrare come le loro strategie umoristiche possano essere considerate una risposta alla crisi che, secondo la recente *short story theory*, trova particolarmente congeniale la scelta del genere breve.

Le diverse strategie umoristiche di Pirandello e Palazzeschi, di cui si rintraccia l'origine dolorosa, possono infatti essere considerate una forma di adattamento al trauma, nei confronti del quale viene messo in atto, secondo l'interpretazione freudiana, un meccanismo di difesa. La risposta alla crisi, traducendosi nello spazio letterario, non può che indicare nuove opportunità discorsive che, particolarmente evidenti nello spazio breve del genere narrativo della *short story*, definito appunto traumatico[1], sembrano testimoniare l'occasione che ogni crisi nasconde: la possibilità di una nuova consapevolezza e di uno straordinario cambiamento.

2. I segni del trauma

Se già Debenedetti, che dell'universo novellistico pirandelliano coglieva l'effetto come di una «frattura sismica», scorgeva nei personaggi dello scrittore siciliano «i segni di [una] nascita traumatica»[2], a proposito dell'umorismo di Palazzeschi, Tellini dichiara: «ricerche più recenti hanno messo in luce che si tratta di un dramma (un vero e proprio "trauma") non soltanto di matrice generazionale e intellettuale, bensì di genesi anche biografica», anche se sulla propria «giovinezza turbata e quasi disperata», «sulla propria diversità sessuale e sulle inquiete implicazioni che ne sono derivate, Palazzeschi ha steso una cortina di silenzio pressoché impenetrabile»[3].

---

[1] Si rimanda in proposito a «Moderna», XII, 2, 2010, numero dedicato al racconto dal titolo *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*.

[2] Debenedetti 1999, 225 e 226.

[3] Tellini 2006, 10. A proposito delle *Novelle* anche Ferrara parla di «uno spessore della materia viva» e di storie che rivelano «la presenza di un'autobiografia ideale» (*Prefazione* a Palazzeschi 1975, XXVI, XXVIII).

Al di là della connotazione più spiccatamente autobiografica del riso doloroso di Palazzeschi, resta indubbio che il tratto comune dell'umorismo tragicomico di entrambi gli scrittori sia quello di mettere in discussione e ribaltare alcune ridicole illusioni umane, non solo individuali, ma generazionali e storico-culturali.

La consapevolezza della crisi epocale, avvenuta in seguito a una vera rivoluzione di paradigma sul piano culturale, si traduce in Pirandello con diverse immagini tutte molto note: la perdita di centralità dovuta al maledetto capovolgimento di Copernico, il buio causato dai lanternoni spenti delle grandi ideologie, la vertigine del vuoto, le tavole traballanti di un palcoscenico dove niente è più stabile, la perplessità dell'uomo moderno di fronte al crollo delle proprie illusioni.

Sulla scìa di queste immagini, nella prosa *Equilibrio* (1958) troviamo quella palazzeschiana della vita come un gioco di bussolotti, in cui l'assenza di *ratio* viene così efficacemente tradotta:

> Scoperto che quello della creazione altro non era se non un giuoco di bussolotti, non rimane che tentare di sollevarci da tanto smarrimento, miei poveri bambocci. Nessuno meglio di me può comprendervi, il colpo è stato insopportabile, tremendo, ma come risparmiarvelo? E continuare a lasciarvi vivere nell'illusione? Credendo in un fantasma […]. Lo so, era una cosa dolcissima sapersi un pochino creatori, padreterni sia pure di seconda e terza mano […]. V'hanno chiuso l'uscio sul viso, vi sta bene e, assicuratevi, non riuscirete mai a tirarne il chiavistello. Infranto un tale giuoco vediamo se non fosse possibile costruircene un altro per passare meno peggio il nostro tristissimo tempo[4].

In questo passo, quanto mai chiaro e programmatico, che pur se rivisto nel 1958 resta nella sostanza identico alla sua prima stesura del 1915, emerge la percezione del tempo di crisi, le sue ragioni e l'intento reattivo di chi scrive.

L'uscio chiuso che non si riapre è un indizio da seguire, perché una delle figure che emblematicamente parlano di tale condizione di crisi è proprio quella della soglia, la quale può illuminare su una costellazione di immagini che rimandano allo stesso campo semantico. Fessure, spiragli, strappi, buchi, porte e finestre pericolosamente aperte su ciò che non si conosce, che attrae e insieme spaventa: sono tutte immagini di luoghi liminari che separano e aprono al contempo, e che possono essere indicate come «figure della crisi»[5].

Rientra in questa costellazione naturalmente lo strappo del cielo di carta del teatro di marionette da cui sembrano uscire «ogni sorta di mali influssi»[6],

---

[4] Palazzeschi 2004, 1289. Il testo qui citato è quello della seconda redazione in quanto, sebbene nei contenuti sia uniforme alla prima versione risalente al 1915, esso offre dei brani mancanti o più estesi, da cui si sono tratte le nostre citazioni.

[5] Il richiamo è ovviamente all'uso che di questo termine si fa in Rella 1993, nel quale viene indicata come «figura del moderno» proprio la soglia, la «frontiera che si fa fluida e frangiata; che si fa transito» (Rella 1993, 15). A spiragli e porte si riferisce anche Arrigo Stara nella lettura del racconto *Wakefield* di N. Hawthorne (Stara 2010).

[6] Pirandello 1973, 467.

così come le finestre e le porte de *La casa del Granella*, o la finestra del signor Florindo nel racconto palazzeschiano *Il signore solo*, dalla quale escono misteriose voci di presenze insospettate. Attraverso una porta pericolosamente aperta la maestrina Boccarmé, nell'omonimo racconto pirandelliano, lascia entrare un'antica conoscente e, con lei, l'imprevisto di una scoperta spiacevole che potrebbe far crollare il mondo delle sue illusioni; così come da una finestra aperta la moglie del protagonista di un altro racconto palazzeschiano, *Il punto nero*, aspetta angosciata il ritorno dell'irreprensibile marito che, inaspettatamente in ritardo, torna disinvolto vestito della sola camicia, segno di un segreto inquietante e inconfessabile fino al giorno della morte. In quella occasione la moglie, davanti a tutto il vicinato che intanto aveva aperto «altre finestre», usa nomignoli che «non avrebbero dovuto mai varcare la soglia dell'alcova per vedere la luce» e, nel tentativo di tirare «giù la camicia davanti, come si fa con i bambini col grembiule, perché non gli si vedessero troppo le gambe», viene definita dal narratore «la riparatrice» che invano «seguitava a stiracchiare quella camicia che non voleva cedere»[7].

L'appellativo di «riparatrice» fa luce sul fatto che qualcosa si è rotto, si è strappato, ha ceduto. Questa immagine della scucitura e del tentativo riparatore torna anche in un passo della novella *L'amico Galletti*, nel *Buffo Integrale*, in cui si legge:

> poco o nulla conosciamo di quell'atomo che si chiama uomo e per cui rimane nella sua zona essenziale sconosciuto non solo agli altri ma bensì a se stesso e, quasi generalmente, per il pochissimo che ne sappiamo, in gran parte falsato; e se talvolta gli capiti, […] di scoprire qualcosina in proprio o che gli si rivela come da una scucitura del vestito, impaurito di sé si affretta a ricucirlo, ponendo in azione ogni artifizio per sembrare un altro, falsandosi sempre più e meglio, e magari soddisfattissimo del fatto suo[8].

Strappi, fessure, finestre, aprono all'Oltre che inquieta e che si potrebbe contenere solo pagando il prezzo di rimanere attaccati alle proprie illusioni, perché intanto la vita si mostra, come nei racconti di entrambi gli scrittori, piena di contrasti e paradossi che contraddicono ogni presunto ordine e ogni armonia. Molto chiaramente nel racconto palazzeschiano *Bistino e il suo padrone* si afferma che «la logica non è sempre la legge del nostro vivere anzi, il più delle volte non c'entra nemmeno per il buco della chiave, giacché esso è caratterizzato dalle illogicità più assurde»[9].

Numerose sono le situazioni narrative che sottopongono casi paradossali in cui, insieme alla logica, crolla qualsiasi confine tra verità e menzogna, sogno e realtà, onestà e disonestà, ragione e follia. Anzi, ciò che viene teatralizzato e messo a dura prova è proprio la logica binaria che sottende la razionali-

[7] Palazzeschi 1975, 79.
[8] Palazzeschi 1975, 788-89.
[9] Palazzeschi 1975, 437.

tà classica. Si pensi alla confusione di realtà e sogno (o allucinazione) in *Una giornata* e in *Rimedio: la Geografia* di Pirandello, o in *Il giorno la notte* di Palazzeschi, a cui si aggiunge la confusione onestà/disonestà, o anche il binomio salute/pazzia in *Quand'ero matto* dell'autore siciliano, binomio complicato dalla paradossale confusione tra benefattore e ladro che esplode nel finale, analogamente a quanto avviene nella già citata novella *Bistino e il suo padrone*, in cui si scambiano le funzioni un servo ricco e un padrone povero.

Accanto a questa confusione che colpisce la realtà esterna, troviamo novelle che mettono in scena la contraddizione interna a uno stesso personaggio, il quale si scinde e si duplica perché non sente più di essere uno. Pirandello parla de «l'antro della bestia»[10] in *Non è una cosa seria*; Palazzeschi in *Adamo ed Eva* materializza i due impulsi che convivono dentro il suo personaggio, dando corpo a due soggetti-fantasma.

Come si può trasformare questa situazione di confusione e perdita in situazione comico-umoristica? Cos'è che rende possibile l'umorismo di questi testi? In entrambi gli autori, la consapevolezza della caduta di tutte le illusioni e il crollo delle certezze conoscitive sembrano manifestarsi insieme a un desiderio di superamento e trasformazione che avviene con modalità diverse, ma nel quale forse si possono rinvenire delle costanti sul piano della retorica narrativa, ben osservabile nello spazio breve delle *short stories* dei due autori.

3. Pirandello e il «cannocchiale rivoltato»

Volendo focalizzare l'attenzione su come il genere breve offra a Pirandello una forma congeniale per rappresentare non tanto l'evento traumatico ma, secondo quanto suggerisce Zatti, «l'adattamento» al trauma, si potrà cogliere come nei suoi testi avvenga proprio quel processo di «domesticazione»[11] del mostruoso con il quale il racconto del Novecento descrive il "come" più che il "perché" del trauma. Le modalità con le quali avviene questo processo di domesticazione e adattamento costituiscono la risposta di Pirandello al trauma, e in esse si può cogliere la specificità del suo umorismo inteso come strategia difensiva.

Se da un lato i racconti di Pirandello confermano una tendenza dell'evoluzione del genere, poiché la loro inconclusività e i destini incompiuti dei personaggi permettono solo di alludere alle motivazioni del trauma, lasciando divaricata la frattura tra fatti e loro spiegazione, la modalità con cui i personaggi in essi presenti reagiscono all'evento traumatico sembra invece riservare un maggiore interesse e l'individuazione di una specificità tutta pirandelliana.

Lo squarcio nel cielo di carta, così come altre analoghe immagini, produce come effetto uno stato di perplessità, di immobilità dell'azione, nota caratte

[10] Pirandello 1990, v. III, t. I, 124.

[11] Zatti 2010, 23, 24.

rizzante di molti personaggi pirandelliani. Di fronte alla presenza perturbante dell'imprevisto, questi personaggi vivono una situazione di smarrimento, oppure diventano degli instancabili ragionatori. In entrambi i casi vivono nella vita con un senso di alienazione da essa, di estraneità e lontananza, in una condizione vicina a quella dei morti-vivi o dei pazzi. La condizione post-traumatica sembra prevedere infatti solo questa sterile doppia possibilità, suggerita da Pirandello stesso, «di morire o d'impazzire»[12], oppure l'altrettanto sterile e vano atteggiamento rinunciatario che vediamo incarnarsi in personaggi sconfitti, i quali preferiscono tornare a illudersi e rassegnarsi alla vita di sempre, come se l'imprevisto non fosse accaduto[13].

In realtà rimozione o fuga, nevrosi o follia non sono le uniche vie di uscita con le quali rispondere a una situazione traumatica o di crisi. A queste possibilità, infatti, si aggiunge quella offerta dalla strategia umoristica, grazie alla quale si creano le condizioni per dar voce e trasformare quell'esperienza. Il personaggio umoristico grazie al dolore sopravvenuto al disinganno riesce, anche se amaramente, a ridere di sé e a far ridere[14].

L'origine e il carattere doloroso dell'umorismo, d'altronde, risulta dichiarato dallo stesso Pirandello nel suo noto saggio. In esso egli osserva che Cervantes crea nel carcere della Mancha la figura di Don Quijote, suo doppio, poiché in quel momento «si vede», vede le sue illusioni di «cavaliere della fede», e che questa visione è frutto della sua «tristissima esperienza della vita». Cervantes può sdoppiarsi e proiettare i suoi antichi inganni su quel personaggio e vederlo con gli occhi consapevoli del disinganno perché, «spassionandosi» dai suoi primi sentimenti, «si vede, e ride di se stesso. Ridono tutti i suoi dolori»[15].

Analogamente la prospettiva freudiana mette in luce il nesso tra l'umorismo e un'esperienza dolorosa, e arriva a interpretare i suoi meccanismi come messa in atto di una strategia difensiva[16].

Ne *Il Motto di spirito* (1905), l'umorismo è definito «un mezzo per profittare di piacere a dispetto degli affetti penosi che dovrebbero turbarlo»[17]; esso sembra consistere in una «capacità di staccarsi da tutto ciò che dovrebbe sconvolgere e spingere alla disperazione», un modo per distrarre dalla sofferenza, per trasformare quell'«eccitazione del sentimento» che si manifesta sotto forma di

---

[12] Pirandello 1995, 212. Una scelta in qualche modo di ribellione e fuga che compiono molti personaggi pirandelliani.

[13] Per rimanere tra gli esempi proposti, si pensi a *La maestrina Boccarmé*, oppure al personaggio de *La carriola*.

[14] Percorre un'ipotesi simile Piero Gibellini, il quale scorge nel confronto tra due personaggi pirandelliani una trasformazione in questa direzione (Gibellini 1997).

[15] Pirandello 1995, 135, 177, 177, 135.

[16] La relazione tra la riflessione estetica de *L'umorismo* di Pirandello e la concezione freudiana viene messa in evidenza in Dombroski 1982, 59-67.

[17] Freud 1975, 251.

«pietà, collera, dolore, simpatia». Escludendo anche parzialmente quello sviluppo affettivo, l'umorismo apparirà come «un processo di difesa» che prevede un piacere dovuto al «*dispendio affettivo* risparmiato». Nel far ciò l'umorista si sottrae al dispiacere, ride dei suoi «affetti penosi», come un adulto che sorride di un bambino, attraverso uno spostamento e un'«elevazione del suo Io» che nasce appunto «dal confronto tra il suo Io presente e il suo Io infantile»[18].

Dissociazione e presa di distanza è ciò che avviene quando, volendo difendersi da un sentimento penoso, si prova piacere nel guardarsi come da fuori. La distanza (fisica o culturale) del punto di osservazione consente di scorgere le illusioni e permette di conquistare la capacità di ridere di esse. Come suggerisce l'analisi del processo umoristico condotta da Plessner e Berger, spostando il punto di vista si osserva quella stessa realtà da lontano, da una postazione «eccentrica» o de-centrata, che ci permette «tanto di percepire l'umorismo quanto di esserne oggetto»[19].

Come ho potuto rilevare in altri casi di studio[20], l'altro sguardo che la prospettiva umoristica offre risponde dunque a un bisogno esistenziale di superare, esorcizzare l'esperienza dolorosa del disinganno e delle interne contraddizioni che essa suscita. Il codice umoristico riesce in sostanza a offrire un sistema per esprimere e oggettivare quest'esperienza attraverso un doppio processo di sdoppiamento o mascheramento e di distanziamento.

Alcune novelle pirandelliane mostrano bene come l'umorismo risponda alla necessità di difendersi dall'esperienza dolorosa grazie alla distanza della posizione assunta dallo scrittore umorista, la cui prospettiva riflessiva viene incarnata, a seconda dei casi, nel narratore o in un personaggio.

Il meccanismo sotteso alla scrittura umoristica è chiaramente spiegato nella novella *Tragedia di un personaggio*. Il protagonista, sebbene appaia «scrittore crudelissimo e spietato» per quella sua ostinazione a «penetrare in fondo […] con lunga e sottile indagine» l'animo dei suoi personaggi, ai quali sembra «provi gusto» a scomporre la serietà con cui essi si presentano, afferma di compatire in realtà la volontà «ridicola e vana» dei personaggi e le loro sventure «a patto che si rida». E in attesa che compaia «un critico di buona volontà che facesse vedere quanto compatimento sia sotto a quel riso», rivendica a sé la possibilità di questo riso compassionevole, che è in sostanza la via dell'umorismo pirandelliano. Anche Pirandello infatti, come lo scrittore protagonista di questa novella, prova a suscitare riso e compassione verso i suoi personaggi e, come suggerisce il Dottor Fileno, altro suo *alter ego* proiettato nel testo, adotta il metodo della «Filosofia del lontano», che dovrebbe rappresentare «il più efficace rimedio a ogni sorta di mali», «una ricetta infallibile

[18] Freud 1975, 252, 254, 255, 251, 256.

[19] Berger 1999, 85; cf. inoltre Plessner 2007, in particolare il capitolo *La posizione eccentrica*, 64-71.

[20] Rimando ai miei contributi: Colombi c.d.s. e, per l'area ottocentesca, Colombi 2012 e Colombi 2015.

per consolar se stesso e tutti gli uomini». Quel metodo suggerisce di guardare le cose come da un «cannocchiale rivoltato», in modo che appaiano «subito […] piccole e lontane». Un metodo che libera «d'ogni pena e d'ogni fastidio» se, ponendoci «idealmente nell'avvenire per guardare il presente»[21], ci permette di vedere quest'ultimo come fosse passato. Quello che avviene cioè nel processo creativo di carattere umoristico è l'oggettivazione di un'esperienza dolorosa nello spazio del racconto, da cui l'autore, prendendone le distanze, può ricavare occasione di compassionevole amara comicità per lui e per il lettore destinatario del testo.

Nelle novelle pirandelliane si può registrare una rilevante presenza di espedienti narrativi accomunabili a questa presa di distanza dal mondo. La posizione eccentrica o marginale con cui molti narratori e personaggi guardano sé stessi e il mondo ne è la prova[22]. In quei casi è evidente che gli occhi, come le voci dei personaggi, sono portatori di diverse prospettive ideologiche, e spesso la distanza evidenzia e comporta una collisione tra una prospettiva portatrice convinta delle proprie certezze e l'altra che da lontano sa vederne il lato ridicolo e ne scopre la natura illusoria, tra uno stadio infantile e uno adulto, tra un'istanza che incarna il principio di piacere anelante alla sua soddisfazione e una che incarna il principio di realtà.

La «diplopia dell'ottica umoristica»[23] presente in molti testi dunque, oltre a esprimere la moltiplicazione dei punti di vista, risulta essere anche il principio alla base di quelle strategie retorico-narrative dello straniamento e della distanza che, allontanando il dolore, permettono all'autore di esorcizzarlo col riso. Esempio emblematico che mostra tale meccanismo di funzionamento è la novella *Tu ridi*. In questo testo il protagonista, un uomo la cui esistenza sembra coincidere con un cumulo di frustrazioni, ogni notte ride inspiegabilmente durante il sonno. Alla fine del racconto il personaggio, ricordandosi il sogno, scopre stupito la causa di tanto riso: una scena di umiliante violenza tra un collega impiegato e il suo capoufficio, nella quale evidentemente il protagonista proietta, spostandola sul piano onirico, la propria triste realtà. L'umorismo in questo caso appare essere l'esito di una strategia difensiva che nella novella avviene grazie alla fantasia onirica del personaggio, in analogia a quanto suggeriva il Dottor Fileno con la sua «filosofia del lontano», e che vorrebbe mettere al riparo dal dolore ridendo, ma riesce a produrre solo un riso compassionevole e amaro. La fantasia letteraria dunque, come quella onirica, che in questo testo produce un vero racconto interno, può trasformare la sofferenza in

[21] Pirandello 1985, 816-824.

[22] Si pensi anche a due soli esempi: la protagonista del racconto *Piuma*, che vive la sua malattia in una condizione di separatezza, osservando la vita degli altri svolgersi oltre la porta della sua camera, oppure il vecchio sequestrato del racconto *La cattura*.

[23] Lugnani, 1994, XX.

riso solo attraverso una mitopoiesi che ricorra alla retorica narrativa dello straniamento o mascheramento e della distanza.

4. Palazzeschi e il «quotidiano esercizio» di agilità

Analogamente Palazzeschi parla della possibilità di ridere dei dolori solo dopo averli attraversati, e senza dubbio «la sua comicità a "doppio fondo" viene da un silenzioso viaggio dentro la "disperazione"»[24].

Si legge ne *Il Contro dolore. Manifesto futurista* (1914) che «non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano», possibile solo, come l'autore aggiunge nella ristesura del 1958, *L'antidolore*, a costo di «un'immensa fatica»; e ancora:

> che il riso (gioia) è più profondo del pianto (dolore), ce lo dimostra il fatto che l'uomo appena nato, quando è ancora incapace di tutto, è però abilissimo di lunghi interminabili piagnistei. Prima che possa pagarsi il lusso di una bella risata avrà dovuto seguire una buona maturazione.
>
> Bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui abitualmente si piange, sviluppando la nostra profondità

perché, piuttosto che «fermarsi nel buio del dolore», meglio «attraversarlo con slancio, per entrare nella luce della risata»[25].

Nel *Lazzo 2* di *Lazzi, Frizzi, Schizzi, Girigogoli e Ghiribizzi* (1958), Palazzeschi afferma che occorre entrare nel dolore per «Uscirne carbonizzato e guarito», e con altra immagine, in quello successivo, «pescare [...] giù, giù, più giù che sia possibile» per «portare alla superficie [...] i coralli della disperazione»[26], fino poi a raggiungere, come fa in *Perché piangere?*, il «supremo traguardo» di «ridere di me»[27]. Anche in questo caso dunque il riso sembra scaturire ed essere alimentato dal dolore, oltre che caratterizzato da una profondità che richiede un percorso di maturazione, a cui evidentemente non è estraneo quel «demonietto» della riflessione su cui tanto insiste Pirandello. Lo stesso Palazzeschi ammonisce in fatti ne *L'antidolore*: «Non riderai come qualunque pappagallo vedendo il vicino che ride, ma cercherai di carpirgliene il segreto»[28].

A questo punto, oltre a ribadire un legame tra i due scrittori (come prova l'accertata lettura che Palazzeschi aveva fatto, tra il 1904 e il 1905, sia de *Il fu*

---

[24] Tellini 2006, 18.

[25] Palazzeschi 2004, 1225, 1224, 1231.

[26] Palazzeschi 2004, 1351, 1352.

[27] Palazzeschi 1972, 71.

[28] Palazzeschi 2004, 1249. Sul rapporto Pirandello – Palazzeschi si veda Tellini 2006, che connette ma distingue le due esperienze, come pure Barilli 2005. Si rimanda inoltre a Hirdt 2007 e Guaragnella 2007, i quali collocano Palazzeschi all'interno di un filone di lunga durata, che si sviluppa in epoca moderna grazie anche al contributo della riflessione nietzschiana e pirandelliana, in cui la relazione riso/pianto presente nell'umorismo sembra assumere una funzione esorcizzante, un carattere «terapeutico contro la malattia del tempo» (Hirdt 2007, 33).

Mattia Pascal che della raccolta di novelle *Le beffe della vita e della morte*[29]), sembra interessante tentare di carpire proprio quel segreto, mostrare con quali modalità Palazzeschi mette in atto la sua strategia di superamento del dolore e la trasformazione di quest'ultimo in riso, qual è il «giuoco» che egli costruisce per sollevarsi da tanto smarrimento e da tale «tristissimo tempo».

Tra i personaggi delle sue novelle troviamo una speciale presenza: i Buffi e gli animali. Sia i primi, personaggi in disarmonia con l'ambiente, pirandellianamente fuori di chiave, uomini «contro»[30], che i secondi, scelti in quanto portatori di una morale naturale, risultano incarnare la diversità, l'istanza di una voce dissonante rispetto a tutto ciò che appartiene alla norma etica e culturale. Il loro sguardo, la loro postazione eccentrica, permette di osservare e ridere di ciò che causa dolore: la società che con il suo sistema di valori chiuso impedisce la soddisfazione dei desideri più naturali, o denigra ed esclude ciò che trasgredisce le sue norme. La collisione di prospettive, procurata dall'ottica eccentrica e straniante di questi personaggi, è estremizzata per aggredire e capovolgere l'ordine dei valori che si vuole contestare e che è causa di sofferenza, ma la cui esistenza non può essere negata.

Se Borgese raffigurò la «coscienza poetica» di Palazzeschi ricorrendo, con grande intuizione già nel 1913, alla bella immagine di un uomo che, credendosi «sul serio infelice»[31], riesce a ridere di sé solo dopo essersi guardato allo specchio, allora forse nelle situazioni narrative in cui compaiono buffi e animali è possibile cogliere l'oggettivazione di un conflitto doloroso che è anche interno, paragonabile a quello tra i due soggetti infantile e adulto, conflitto da cui lo scrittore prende le distanze e di cui riesce a ridere, e il lettore con lui, grazie alla dimensione fortemente teatralizzata e dialettica di questi racconti, organizzati da una logica fondamentalmente binaria e oppositiva[32]. Le novelle rappresentano tale scontro di prospettive tra un pensiero rigido e ordinatore e uno fluido e aperto. Spesso quello che le novelle di Palazzeschi propongono è un modo diverso di guardare il mondo, che finisce per capovolgere i cardini della conoscenza e della morale comuni[33].

I buffi e gli animali incarnano quella parte del soggetto che ha visto la scucitura; essi si situano sulla soglia, mandando da quello strappo i loro «mali in-

---

[29] Per cui si rimanda a Magherini-Manghetti 2001, 15-17.

[30] Ferraris 2002, 334.

[31] Borgese 1915, 83. Cf. anche Barenghi 1982, che individua nella tendenza di Palazzeschi alla teatralizzazione della sua prima vocazione lirica il passaggio verso l'umorismo della maturità.

[32] Di «apparato binario e dilemmatico» (Guerricchio 2002, 275) nelle novelle palazzeschiane ha parlato Rita Guerricchio.

[33] Si può dire in sostanza che anche il Palazzeschi novelliere condivida la missione dei saltimbanchi, quella cioè «di far conoscere agli uomini l'eterno ruotare del mondo, l'instabilità e la mutevolezza di ogni cosa umana; essi sono capaci […] di sconvolgere […] la percezione che l'uomo ha delle cose e del mondo, mettendolo sottosopra» (Barbaro 2006, 201).

flussi»[34], condizionando la pace del mondo rassicurato dal finto ordine e da valori stabili. Parlano del rimosso che torna, della mobilità e della pluralità della realtà, dell'incongruenza del mondo rispetto a quei paradigmi fissi. In quella condizione ridono degli altri da cui sono generalmente derisi, e propongono la profondità della risata che con leggerezza smaglia la rete delle nostre certezze.

Esemplare il caso della novella *Il gobbo*, in cui il buffo protagonista Mecheri, anziché essere deriso e vivere «avvilito e triste», «rideva e faceva ridere»[35], in modo particolare di altri gobbi suoi simili, tanto da essere infine beffato egli stesso da un misterioso personaggio dalla gobba posticcia. Ma si vedano anche quel signore che ne *Il senso politico* dice di condividere indifferentemente tutte le posizioni politiche; la protagonista de *La piccola Maria*, un essere incredibilmente piccolo che mette al mondo un gigante, smentendo i principi della fisiologia; il signor Nicèforo che, beffandosi delle categorie estetiche della norma, si crede il più bello del mondo, nel racconto che porta lo stesso titolo; Bistino che, sebbene ricco, serve con gioia il suo padrone; Kan, il mansueto leone vegetariano che smentisce perfino lo stereotipo animale; infine, nei racconti *"No!" all'orecchio* e *"Sì!" all'occhio*, il sordo appassionato di musica che mostra di goderne come se sentisse, avendo conquistato «l'arte seduttrice della falsità e dell'infingimento fino a costruirvi un vero e proprio capolavoro»[36], e il vecchio Signor Cirillo, che non vuole correggere il suo pronunciato astigmatismo per poter credere moltiplicata la quantità delle sue monete d'oro, da cui proveniva tutta la sua inspiegabile «sicurezza e giocondità»[37].

Ognuno di questi personaggi crede nella propria realtà, perché aderisce a un punto di vista personale di cui rivendica il diritto di esistere nella sua diversità. La soluzione che grazie ai suoi personaggi Palazzeschi sembra offrire, con provocatoria irrisione del principio di realtà, è quella di creare e credere vera l'illusione di una felicità possibile nella sfera dell'immaginazione fantastica, o almeno ammettere e includere la presenza nell'esistenza di un'antilogica, con la quale fare i conti per organizzare la conoscenza.
L'apertura inquietante, a cui tante occasioni epifaniche di queste novelle di buffi e animali alludono, mostra la possibilità di una realtà altra e di una logica diversa, non presieduta dal principio di non contraddizione e capace invece di accogliere la varietà della vita e la sua illogicità: uno sguardo nuovo sul mondo in cui, oltre alla presenza dei contrari, si afferma una sconcertante condizione di compossibilità, per cui si può dire di avere non un solo carattere ma «due, quattro, otto […] cento! E come punto di partenza nessuno»; e che c'è «un po' di bordello al chiostro, come c'è un po' di chiostro nel bordello»[38].

---

[34] Pirandello 1973, 467.
[35] Palazzeschi 1975, 225.
[36] Palazzeschi 1975, 896-897.
[37] Palazzeschi 1975, 886.
[38] Palazzeschi 2004, 1292, 1301.

Per questo secondo Palazzeschi le maschere sociali, le identità definite una volta per tutte sono necessarie solo in virtù di una sostanziale pigrizia e superficialità, e chi invece vuole «vivere in profondità e andare al fondo delle cose» si dovrà scontrare con l'assurda e innaturale «mania» di qualche «dirizzone», per il quale un comportamento «onesto» esclude «la possibilità di rubare», mentre un «buffone» non può sentirsi definire «uomo austero»[39].

In *Equilibrio* si legge che «nella natura dell'uomo vi sono tutte le possibilità se l'umanità le comprende tutte, basta sapersi conservare l'agilità necessaria per sfruttarle». Saper cambiare posizione, assecondando l'incostanza della natura, i suoi interni contrasti, può rivelarsi, oltre che un'azione coerente con la vita, cosa vantaggiosa. Infine Palazzeschi conclude: «Facciamoci di questo un quotidiano esercizio, e acquisteremo l'agilità necessaria per risparmiare tanta sofferenza e centuplicare le nostre possibilità»[40]. La sofferenza cui l'autore allude, e che vuole tentare di «risparmiare» trasformandola in riso, è quella procurata dal tentativo vano di definire e classificare la realtà, le situazioni, le persone secondo un paradigma che si è rivelato semplificatorio e riduttivo.

Quella di Palazzeschi, dunque, è un'ulteriore risposta. Si tratta di una reazione che, oltre a essere difensiva, si spinge a trasformare la crisi in opportunità, prospettando un cambiamento di paradigma, per indurre il quale ancora una volta è importante il punto di vista adottato, la prospettiva da cui si guarda e si chiede al lettore di guardare: l'esercizio cioè di mobilità prospettica a cui il lettore dei racconti palazzeschiani è costretto. Ciò conferma che l'espediente messo in atto dalla strategia umoristica è ancora quello dello straniamento (sdoppiamento/mascheramento) e della distanza, grazie al quale è possibile anche questo fertile ribaltamento di prospettive.

Tale sembra essere il «giuoco» nuovo con cui Palazzeschi risponde al dolore di quel «tristissimo tempo»: l'invenzione di un luogo in cui, oltre a dare spazio al rimosso, alla «regressione ludica» e alle «tendenze proibite», si dà voce simultaneamente a due tendenze contrastanti, al «conflitto cronico»[41] di cui il rimosso è solo un esito. Palazzeschi, ricorrendo ad un'espressione di Orlando, è «paragonabile al bambino che gioca», e che «usa il gioco per sottrarsi alla pressione esercitata dalla ragione critica». Grazie alla finzione letteraria, egli si ribella a quella che Freud definisce la «costrizione proveniente dalla logica e dalla realtà», «sospende l'esame di realtà, neutralizza l'opposizione vero e falso» e lascia inconciliate «le voci degli opposti», mostrando la complessa natura (bi-logica) di ogni esperienza umana. Infine, il «rovesciamento e la permutazione degli opposti, la logica alla rovescia, il carnevale» permettono a questa formazione di compromesso di manifestarsi come «sovversione tem-

[39] Palazzeschi 2004, 1302, 1301.
[40] Palazzeschi 2004, 1292, 1300.
[41] Orlando 1987, 215, 210.

poranea»[42]: è il «quotidiano esercizio» necessario per acquisire quell'«agilità» che consente, secondo Palazzeschi, di «risparmiare tanta sofferenza»[43].

Il riso di Palazzeschi dunque non risponde solo a una strategia difensiva, ma è l'effetto dell'acquisizione di una saggezza nuova che è riuscita, nella formazione di compromesso dello spazio letterario, a trasformare il dolore in leggerezza, grazie all'accettazione della natura ambivalente, fluida, porosa, interrelata della vita e della conoscenza che di essa possiamo avere[44].

Non stupirà allora che Palazzeschi immagini l'uomo del suo «tristissimo tempo» capace di sognare la felicità, «fenomeno […] così raro da riscontrare nell'epoca nostra dedita al progresso con ogni energia». In *Sì all'occhio* il Signor Cirillo, che crede di vedere ciò che non esiste, ha un carattere di «invidiabile ottimismo e di bontà infinita che ne alimentava la felicità» e, nonostante rimanga «scettico […] e pessimista ad un'altezza vertiginosa», invecchiando diventa «sempre più felice, e il peso così grave della vecchiezza invece di acciaccarlo, lo faceva sentire più leggero ogni dì»[45].

Se dunque la «coscienza infelice» dei moderni può aver fatto registrare un allontanamento dal riso carnevalesco e ludico[46], non è nel segno di una perdita che si può registrare il passaggio alla dimensione umoristica, la quale porta con sé, insieme al riso amaro, anche la consapevolezza di un sapere nuovo, a cui forse le strategie retorico-narrative qui adottate possono mostrare delle possibili vie d'accesso. «Lo spaventoso libro» che, secondo quanto scrive Palazzeschi, a proposito delle sue novelle, in alcune lettere del '56, avrebbe costituito la «testimonianza di un'epoca: 1905-1955»[47], rappresenta senz'altro quella «scrittura della perplessità» che rifiuta «di elaborare un'assiologia esplicita» e trova nel riso «un estremo riscatto all'assurdo della Storia»[48]; ma forse è anche un libro che immagina un diverso modo di vivere e di narrare la propria sto-

---

[42] Orlando 1987, 180, 209, 209, 215, 211, 216.

[43] Palazzeschi 2004, 1300.

[44] Si consideri Barbaro 2006, 208, in cui si legge che la saggezza del poeta, come quella del saltimbanco, è «figura del movimento e della mobilità interiore», e «consiste nella consapevolezza che la vita è energia in perenne movimento». A proposito della saggezza di Palazzeschi e della «sua capacità di voltare il dolore in allegria» si vedano anche Tellini 2002, 34 e Ferraris 2002, 338, 329, in cui si di legge che nella «rivoluzionaria antropologia» palazzeschiana «il negativo dello sconnesso, dell'inconcludente, del contraddittorio» si tramuta «nel positivo dell'allegria più rasserenante», perché, come Nietzsche aveva riconosciuto per i Greci nella prefazione alla *Gaia Scienza,* si può rimanere in superficie e saper risultare al contempo profondi.

[45] Palazzeschi 1975, 886, 887, 886.

[46] Questa la prospettiva proposta da Celati 1975.

[47] Si tratta di affermazioni contenute nel primo caso in una lettera ad Aldo Camerino dell'8 marzo 1956 (Fondo Manoscritti Università di Pavia), e nel secondo in una lettera a Enrico Vallecchi del 19 gennaio 1956 (Fondo Vallecchi al Vieusseux di Firenze), di cui riporta qualche stralcio Guerricchio 2002, 263.

[48] Godioli 2011, 189. Alla felice definizione di «scrittura della perplessità» a proposito del romanzo del Novecento ricorre Claudio Magris (Magris 1984, 25).

ria. Una scrittura, un sapere e un'etica nuovi, una qualche forma di "gaia scienza", in grado di vedere nell'umorismo, nell'agilità dei suoi ribaltamenti, una forma di pensiero capace di trasformare il nostro rapporto col mondo.

La crisi dunque può diventare opportunità, non solo di riso, in quanto costituisce sempre un punto di rottura irreversibile che, aprendo a una consapevolezza nuova e a uno sguardo inedito sul mondo, offre un'occasione straordinaria di conoscenza, cambiamento spesso radicale, e infine rinascita.

BIBLIOGRAFIA

Barbaro 2006: M. Barbaro, *Il saltimbanco di Palazzeschi: dalla coscienza infelice alla fiera carnevalesca*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, Atti del Convegno di studi Bergamo 9-11 dicembre 2004, a cura di M. Dillon Wanke, G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 193-211.

Barenghi 1982: M. Barenghi, *Palazzeschi "umorista" sulle soglie del palcoscenico*, «Otto/Novecento», VI, 1, pp. 137-160.

Barilli 2005: R. Barilli, *Il comico da Pirandello a Palazzeschi*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Donzelli, Roma, pp. 301-319.

Berger 1999: P.L. Berger, *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Il Mulino, Bologna.

Borgese 1915: A. Borgese, *Studi di letterature moderne*, Treves, Milano.

Celati 1975: G. Celati, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice*, in *Finzioni occidentali*, Einaudi, Torino, pp. 53-110.

Colombi c.d.s.: R. Colombi, *Svevo artista burlone: il dolore trasformato in riso in* Una burla riuscita, «Studying Humour-International Journal».

Colombi 2012: R. Colombi, *L'umorismo critico di metà Ottocento: moltiplicazione di prospettive dell'età moderna*, in *Comico, riso e modernità nella letteratura italiana tra Cinque e Ottocento*, a cura di F. Nardi, Edicampus, Roma, pp. 165-177.

Colombi 2015: R. Colombi, *Il controcanto umoristico: le due voci di Ippolito Nievo*, in *Ippolito Nievo: canone inverso e identità nazionale. Nievo con/tra Manzoni e Verga*, Atti della Giornata di Studio, 7 novembre 2013, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata", a cura di M. Santiloni, Fondazione Ippolito e Stanislao Nievo, Kindle eBook, pp. 25-33.

Debenedetti 1999: G. Debenedetti, *Saggi critici. Seconda serie*, Venezia, Marsilio.

Dombroski 1982: R.S. Dombroski, *Pirandello e Freud: le dimensioni conoscitive dell'umorismo*, in *Pirandello saggista*, a cura di P.D. Giovannelli, Palumbo, Palermo, pp. 59-67.

Ferraris 2002: D. Ferraris, *Il motivo del 'Buffo' nella novellistica palazzeschiana*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*, Atti del Convegno internazionale Firenze 22-24 febbraio 2001, a cura di G. Tellini, Olschki, Firenze, pp. 323-339.

Freud 1975: S. Freud, *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Torino.

Gibellini 1997: P. Gibellini, *Lo strappo nel cielo di carta: dal* Mattia Pascal *alla* Cattura, in *L'isola che ride*, a cura di M. Cantelmo, Bulzoni, Roma, pp. 55-67.

Godioli 2011: A. Godioli, *Un riso modernista*, in *"La scemenza del mondo". Riso e romanzo nel primo Gadda*, ETS, Pisa, pp. 175- 198.

Guaragnella 2007: P. Guaragnella, *Filosofie del ridere nel tempo del moderno. Note ed appunti*, in *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno internazionale Bonn-Colonia 30-31 maggio 2005, a cura di W. Jung, G. Tellini, Società editrice fiorentina, Firenze, pp. 111-124.

Guerricchio 2002: R. Guerricchio, *Il novelliere*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*, cit., pp. 261-285.

Hirdt 2007: W. Hirdt, *Pirandello e Palazzeschi*, ivi, pp. 23-37.

Lugnani 1994: L. Lugnani, *Introduzione*, in L. Pirandello, *Novelle*, a cura di L. Lugnani, Einaudi, Torino.

Magherini-Manghetti 2001: *Scherzi di gioventù e d'altre età. Album Palazzeschi (1885-1974)*, a cura di S. Magherini, G. Manghetti, Pagliai Polistampa, Firenze.

Magris 1984: C. Magris, *L'anello di Clarisse: grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino.

Orlando 1987: F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.

Palazzeschi 1972: A. Palazzeschi, *Via delle cento stelle*, Mondadori, Milano.

Palazzeschi 1975: A. Palazzeschi, *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano.

Palazzeschi 2004: *Tutti i romanzi*, I, a cura di G. Tellini, Mondadori, Milano.

Pirandello 1973: L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, I, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano.

Pirandello 1985-1990: L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano.

Pirandello 1995: L. Pirandello, *L'Umorismo*, Garzanti, Milano.

Plessner 2007: H. Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, Bompiani, Milano.

Rella 1993: F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano.

Stara 2010: A Stara, *Una imperfezione perfetta». Il racconto italiano nell'età della Short Story*, in «Moderna», XII, 2, pp. 25- 44.

Tellini 2002: G. Tellini, *L'Officina dello scrittore*, in *L'opera di Aldo Palazzeschi*, cit., pp.

Tellini 2006: G. Tellini, *Sul comico palazzeschiano*, in *Palazzeschi e i territori del comico*, cit., pp. 9-28.

Zatti 2010: S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, «Moderna», XII, 2, pp. 11-24.

SUMMARY – The paper analyzes the technique of humour as a strategy to break the chain of conventions, suggest a different approach to reality and finally go through and over the crisis. Focusing on the short stories by Pirandello and Palazzeschi, the aim of the paper is to show how in both authors humour originates from a condition of pain and sufferance.

Università degli Studi di Roma Tre
roberta.colombi@uniroma3.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 311-322
ISBN 9788894269710

Anne-Marie Lievens

«SÓLO ME PREOCUPA EL LÁPIZ». LA VOCE DEL SILENZIO NE *LOS GIRASOLES CIEGOS* DI MÉNDEZ

È l'anno 2004, la casa editrice Anagrama di Barcellona pubblica la prima e unica opera di Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*. Funge da "soglia" al testo, nella sua veste paratestuale, una doppia dedica che risponde a un evidente criterio cronologico: «A lucas Portilla (*in memoriam*)» e «A Chema y Juan Portilla, que conocen la ausencia». L'idea che questo elemento peritestuale abbia una funzione non solo di «transizione», ma anche di «transazione» con il lettore[1] è confermata dalla citazione da Carlos Piera, che occupa la pagina successiva:

> Superar exige asumir, no pasar página o echar en el olvido. En el caso de una tragedia requiere, inexcusablemente, la labor del duelo, que es del todo independiente de que haya o no reconciliación y perdón. En España no se ha cumplido con el duelo, que es, entre otras cosas, el reconocimiento público de que algo es trágico y, sobre todo, de que es irreparable. Por el contrario, se festeja, una y otra vez, en la relativa normalidad adquirida, la confusión entre que algo sea ya materia de historia y el que no lo sea aún, y en cierto modo para siempre, de vida y de ausencia de vida. El duelo no es ni siquiera cuestión de recuerdo: no corresponde al momento en que uno recuerda a un muerto, un recuerdo que puede ser doloroso o consolador, sino a aquel en que se patentiza su ausencia definitiva. Es hacer nuestra la existencia de un vacío.
>
> CARLOS PIERA, «Introducción» a Tomás Segovia: *En los ojos del día: antología poética*[2].

Il patto con il lettore è sancito con tutti gli eventuali fruitori dell'opera, ma soprattutto con il lettore spagnolo, richiamato a farsi carico di una responsabilità comune. I tre passaggi, dall'assunto iniziale al caso concreto della Spagna, fino all'imperativo finale siglato dal possessivo «nuestra», appaiono ben scanditi: «superare vuol dire farsi carico, non voltare pagina o gettare nell'oblio», perché la «labor del duelo», «il lavoro del lutto», è assolutamente necessario nel caso di una tragedia, indipendentemente dal fatto che ci sia o no riconciliazione e perdono; in Spagna ciò non è ancora avvenuto, perché la «elaborazione del lutto» non è una questione di ricordo, non corrisponde al mo-

[1] Genette 1989, 4.
[2] Méndez 2010, 9.

mento in cui si ricorda un morto, ma a quello in cui si rende evidente la sua assenza definitiva, e questo atto è responsabilità comune, di tutti gli "io", i "tu" e i "voi" richiamati nel possessivo «nuestra»: «il lutto vuol dire rendere *nostra* l'esistenza di un vuoto»[3].

L'epigrafe rimarca un'idea di offuscamento già anticipata dalla metafora dei girasoli ciechi del titolo, ma la sua funzione principale muove nella direzione opposta, verso il testo, rispetto al quale assume una funzione ausiliare: è già passando attraverso la citazione che il lettore è indotto a selezionare alcune determinate porzioni di enciclopedia che gli permetteranno di comporre il significato di quanto leggerà, nella direzione voluta dall'autore.

Il «sistema referenziale del repertorio»[4] del testo è quello inglobato nelle quattro *derrotas* di cui si compone il libro: *Primera derrota: 1939 o Si el corazón pensara dejaría de latir*; *Segunda derrota: 1940 o Manuscrito encontrado en el olvido*; *Tercera derrota: 1941 o El idioma de los muertos*; *Cuarta derrota: 1942 o Los girasoles ciegos*. La reiterazione del termine «sconfitta» e l'enumerazione cronologica, con riferimenti puntuali al passato, precisano che il contesto situazionale in cui il lettore è invitato a muoversi è quello del dopoguerra della Guerra civile spagnola, effettivamente una porzione di «materia storica […] che non lo è ancora», nelle parole di Piera, e che ancora oggi reclama il diritto a essere riconosciuta.

La situazione di crisi a cui l'opera di Méndez allude è dunque quella che ha a che vedere con il cosiddetto *pacto del olvido* o *del silencio*, quel patto di "amnesia collettiva" che segnò, negli anni 70, il passaggio dalla fine della dittatura di Franco alla democrazia. Mentre altri paesi avevano assunto o stavano assumendo posizioni ufficiali di condanna verso le proprie dittature – la Germania e l'Italia, per esempio, nei confronti del nazismo e del fascismo –, la Spagna, con la *Ley de amnistía* del 1977, optava per la via dell'occultamento del proprio passato, per la via del silenzio: concedendo l'amnistia generale a tutti, vittime e boia indistintamente, le istituzioni rinunciavano a perseguire i crimini commessi durante la Guerra civile e nei successivi quarant'anni di dittatura, togliendo definitivamente il diritto di parola a chi fino a quel momento era stato costretto a tacere, alla voce dei sopravvissuti ma anche a quella dei morti. Una situazione di «democracia incompleta», nelle parole di Vicenç Navarro, una democrazia non «modélica»[5], dal momento che impone l'amnesia; un'amnistia necessaria invece, per Santos Juliá, per far sì che lo spirito di vendetta e di rivendicazione, delle accuse reciproche non ostacolasse il momento della rinascita, della ricostruzione, della costruzione di un sistema che accet-

[3] Albizu Yeregui 2009, 72. Tutte le traduzioni del testo di Méndez rinviano alla versione italiana di Bruno Arpaia (Méndez 2006).

[4] Iser 1987, 118.

[5] Valenzuela 2002.

tasse vinti e vincitori[6]. Osserva Piera, nel prosieguo della citazione sopra riportata, che di fatto «olvido y recuerdo son, en un cataclismo, las penosas opciones y tareas de la generación que los ha vivido» e che «es justo y lógico, puesto que [...] hay que seguir viviendo, que se opte por tratar de pasar página, como es también justo el recuerdo obsesivo»; ma se ciò vale per la generazione che ha vissuto il trauma, per quelle successive le cose cambiano: «Pero las generaciones siguientes no tienen esa opción de omitir la piedad fúnebre, porque de esa omisión no se seguirá la sutura del horror, sino la certeza de que van a seguir reapareciendo fantasmas: el duelo es lo que pide un alma en pena»[7].

Non c'è futuro sicuro senza un dialogo tra passato e presente: la ricostruzione e reinterpretazione del passato è funzionale alla memoria collettiva, che a sua volta è fondamento ed espressione dell'identità di un gruppo. In uno studio dedicato proprio alla memoria collettiva e alla costruzione del passato sociale, Zerubavel dimostra l'importanza del passato come «parte integrante delle identità presenti»: ignorare i retroscena storici delle attuali situazioni, analizzare il presente prescindendo dal passato, sarebbe «un po' come se un medico non chiedesse a una paziente quali malattie siano più comuni nella sua famiglia» o come la situazione di un bambino che non riesce a comprendere appieno la lettura di un quotidiano, perché inconsapevole dei retroscena delle storie che legge. In altri termini, sempre una «situazione di amnesia produce una dissociazione degli eventi attuali dal loro contesto storico equivalente allo spezzettare un film in una miriade di fotogrammi apparentemente scollegati»[8].

Méndez si trova a scrivere proprio negli anni in cui imperava in Spagna il dibattito sulla memoria storica, ovvero nel momento in cui lentamente si stava facendo strada la consapevolezza che il *pacto del olvido*, siglato per superare una evidente situazione di *empasse*, avrebbe ostacolato il processo di ricostruzione della memoria collettiva se non fosse stato rivisto, infranto in qualche modo. Lo sottolinea anche Orsini-Saillet nell'esaminare la «memoria colectiva de la derrota» de *Los girasoles ciegos*:

> el llamado "pacto del olvido" o del silencio, decretado por la clase política en aras de la construcción democrática, no facilitó la emergencia de la memoria colectiva y tenemos que esperar hasta mediados de los 90 para asistir a una ola de memoria, para ver a España entrar en lo que se ha llamado la "era de la memoria"[9].

Un'altra testimone del momento, la scrittrice Isaac Rosa, osservava dalle pagine de «El País» il 6 luglio del 2006:

---

[6] Cf. Juliá Díaz 2008.

[7] Carlos Thiebaut 2008, 206.

[8] Zerubavel 2005, 68.

[9] Orsini-Saillet 2006, 2.

> En los últimos años, desde finales de los noventa, se ha producido un fuerte resurgir del interés por el pasado, el llamado movimiento de recuperación de la memoria histórica, que se diferencia de anteriores intentos de alumbrar el pasado. Sustentado sobre un decisivo cambio generacional (la llegada a la madurez de quienes no vivimos el franquismo ni hicimos la transición), se trata de un fenómeno ciudadano, asociativo e intelectual que plantea una recuperación mucho más sólida y posible que la que se planteó en los primeros años de democracia.

Tra le varie forme di risposta al problema, Rosa ricorda la nomina di una *Comisión Interministerial* incaricata di studiare il tema e di dar forma alla *Ley de la memoria histórica*, effettivamente approvata nel 2007, e un crescente fenomeno di «revisionismo histórico» negli ambienti politici e culturali; ma una riflessione a parte è dedicata all'abbondante produzione letteraria sul tema, alla «sobreproducción de títulos referidos a la Guerra Civil o al franquismo que llenan las librerías», tanto da rendere necessario uno scrutinio tra libri che effettivamente si offrono come specchio di una crisi e strumento di superamento della medesima, e altri che semplicemente mirano a trarre vantaggio dall'operazione commerciale del momento.

La funzione della letteratura come risposta a una crisi è alla base di libri come *La voz dormida* di Dulce Chacón (2002), pensato proprio per aiutare a risvegliarsi dall'amnesia, perché il «revanchismo personal» è del tutto assente dalla storia che qui viene narrata di un gruppo di donne repubblicane rinchiuse nella prigione madrilena di Ventas: «el rescate de la memoria», osserva l'autrice, ormai «no tiene por que suponer un conflicto, el preludio de una nueva guerra»[10]. Un'analoga necessità morale soggiace a los *Soldados de Salamina* (2001) di Javier Cercas, che, stupito del successo ottenuto dalla sua opera soprattutto tra i giovani, osserva:

> Yo mismo me he llevado la gran sorpresa de ver que mi libro interesa mucho a los chavales de 18 o 20 años, casi más que a la gente de más de 40 años. Estos chavales tienen una mirada propia sobre la guerra civil y el franquismo, una mirada más tranquila, menos hipotecada. Su interés por ese periodo no es vindicativo; lo único que pretenden es conocer la verdad, saber qué les pasó a sus abuelos y bisabuelos[11].

Entrambi gli autori menzionati si collocano, rispetto al dibattito sulla *transición democrática*, in una posizione intermedia tra quelle estreme di Navarro e Santos Juliá sopra ricordate. Dulce Chacón sostiene che «es indudable que en los pactos de la transición se optó por el silencio y que el silencio se ha hecho costumbre, una mala costumbre», ma ora è responsabilità della sua generazione correggere questa «cattiva abitudine»; sulla stessa linea Cercas, che osserva:

---

[10] Valenzuela 2002.

[11] Valenzuela 2002

> No es que hubiera un pacto maquiavélico de silencio en la transición, fue algo más sutil y probablemente necesario. En aquel momento lo mejor era que los herederos de los derrotados renunciaran a pasar cuentas y, en contrapartida, los herederos de los vencedores aceptaran la creación de un sistema político que acogiera a unos y otros. Pero es cierto que eso dejó una neblina de equívocos, malentendidos, medias verdades y simples mentiras. Ahora ya han pasado 27 años desde la muerte de Franco y hay que despejar esa neblina, ahora se pueden y se deben contar las historias escalofriantes de la represión franquista[12].

Dissipare la «nebbiolina di equivoci, malintesi, mezze verità e semplici menzogne» che il *pacto del silencio* aveva fatto calare è anche l'obiettivo principale de *Los girasoles ciegos*, apparso negli stessi anni delle opere appena menzionate. La metafora dei "girasoli ciechi", di chiara origine biblica, esplicita la posizione assunta da Méndez: non una visione manichea, bontà e malvagità non sono associate in esclusiva a uno dei due bandi che la storia del Novecento aveva visto contrapporsi, perché nello sguardo retrospettivo dell'autore vinti e vincitori appaiono tutti, sullo stesso piano, «desorientado(s) como los girasoles ciegos»[13]. Non altrimenti sarebbe stata possibile «la labor del duelo» che il lettore veniva chiamato a esperire attraverso la lettura delle quattro *derrotas*, all'atto di «attualizzarne il testo»[14]

Nella quarta di copertina si spiega che «este libro es el regreso a las historias reales de la posguerra que contaron en voz baja narradores que no querían contar cuentos sino hablar de sus amigos, de sus familiares desaparecidos, de ausencias irreparables», e si precisa che «son historias de los tiempos del silencio, cuando daba miedo que alguien supiera que sabías». Di fatto, la sensazione che accompagna il lettore una volta oltrepassata la "soglia" è che sia effettivamente vera la storia della prima «sconfitta», quella di Alegría, il capitano franchista che nel giorno della vittoria rinuncia a vincere la guerra arrendendosi ai repubblicani; che sia realmente esistito il giovanissimo poeta del secondo racconto, in fuga verso la Francia con la sua compagna; che il prigioniero della storia successiva abbia realmente cercato di posticipare la sua condanna a morte inventando una vita di onore per il figlio del colonnello che avrebbe deciso la sua sorte; che infine l'intellettuale repubblicano ricercato dell'ultima *derrota* sia veramente vissuto nascosto dentro l'armadio a muro della propria casa. Ma Méndez non esita a precisare, in un'intervista, che, sebbene vi sia una vaga base reale in quanto narrato, in realtà la «forma historiográfica» scelta, «como si fueran fragmentos de una memoria perdida», non è altro che «un truco literario […] un método que me

[12] Valenzuela 2002

[13] Méndez 2010, 105.

[14] Eco 2000, 50.

permite ser ambiguo»[15]. Ne risulta così potenziata la lettura come interazione diadica, come atto attraverso il quale il lettore «nel costituire la significanza […] è a sua volta costituito»[16]. E la scelta del *cuento* – in realtà *cuentos encadenados*[17] – a discapito del romanzo appare anch'essa come una strategia asservita a tale scopo. In *En torno al cuento*, il discorso letto da Méndez all'atto di ritirare il Premio Setenil vinto con *Los girasoles ciegos*, lo scrittore enumera le virtù del genere *cuento*, definito «narración breve de un hecho inventado», rispetto a narrazioni più lunghe come la *novela*, e ne elogia la «modernidad»:

> La otra virtud del «cuento» que yo destacaría se refiere a la necesidad de sintetizar la narración y utilizar sólo sus elementos esenciales: planteamiento sucinto, enredo esquemático, personajes paradigmáticos y desenlace sorpresivo. Todo esto ha generado una dosificación y un equilibrio interno que convierte el cuento en algo imparable, vertiginoso [...] es necesario devolverle al cuento y a su tradición lo que es del cuento y sólo se me ocurren elogios para describir su modernidad creciente[18].

Il piccolo e il grande schermo, l'accesso a tante letture che il mondo editoriale offre oggi, prosegue l'autore, hanno fatto sì che ormai «casi todo lo hemos visto». L'autore de *Il Gattopardo* aveva bisogno di pagine e pagine per descrivere l'ambiente in cui si muovevano i suoi personaggi, perché tutti questi mezzi di informazione ancora non c'erano, e così nel caso di *Guerra e pace* di Tolstoj o di alcuni romanzi di Balzac: «esto es lo que quiero decir cuando hablo de modernidad. El cuento como literatura sintética, cómplice con el lector que ya tiene una imagen establecida y casi indeleble de todos los pasajes, de todas las cárceles, de todos los temblores». La sinteticità del *cuento*, dunque, è asservita a una funzione della letteratura che ne *Los girasoles ciegos* sembra assumere i tratti di un esercizio terapeutico: è nel momento in cui il lettore si trova obbligato ad attingere al proprio repertorio vitale per colmare le ellissi narrative del *cuento* che si innesca il processo di «labor del duelo», facendo sì

---

[15] Rendueles 2004. Méndez precisa ulteriormente che con la tecnica scelta «puedo incluir hechos y personajes reales sin necesidad de hacer una investigación exhaustiva sobre acontecimientos concretos. Porque el personaje que se rinde a los republicanos madrileños el día antes de que los nacionales tomen la ciudad existió, no se llamaba Alegría pero le pasó algo muy parecido. Lo del poeta escondido en las brañas también es cierto. Yo hablé con el pastor que encontró los esqueletos en 1940, en los altos de Somiedo. Me contó que en la cabaña había una bandera republicana pero yo lo eliminé. He quitado todo lo que fueran grandes gestos, he intentado no hacer ninguna proclama. El protagonista del tercer episodio, el de la cárcel, es Juan Senra, un viejo militante del Partido Comunista ya fallecido. El coronel Eymar, el juez sanguíneo, también existió. El último cuento transcurre en la calle Alcalá, donde yo nací y viví. Y, efectivamente, iba al colegio de la Sagrada Familia que estaba lleno de religiosos rijosos» (Rendueles 2004).

[16] Iser 1987, 18.

[17] Pur salvaguardando la propria autonomia, i quattro racconti sono presentati come un solo libro, con richiami interni propri di un romanzo, tanto che all'atto della lettura ogni racconto modifica il senso degli altri e, al tempo stesso, è modificato dalla totalità.

[18] Méndez 2004.

che quanto narrato acquisti categoria di «verità», pur non trattandosi di cose «certe»[19].

Un'ulteriore riflessione sulla funzione della letteratura rispetto a uno stato di crisi ce la offre la "voce del silenzio" protagonista della seconda *derrota*, da cui è tratta la citazione presa a prestito per il titolo del presente contributo: «Sólo me preocupa el lápiz»[20]. La tecnica dell'esordio risulta vincente nel creare una relazione empatica con il lettore: «Este texto fue encontrado en 1940 en una braña de los altos de Somiedo»[21]. Il determinativo «este» rinvia anaforicamente al «manuscrito encontrado en el olvido» del titolo del racconto, ma il sospetto che abbia al contempo una funzione esoforica, nella direzione del passato collettivo dei lettori, si affaccia nel momento in cui appaiono i dettagli del ritrovamento: in una baracca di pastori «bajo una pesada piedra que nadie hubiera podido dejar allí descuidadamente», assieme allo scheletro di un adulto e il corpo nudo di un lattante, immersi nel fetore rilasciato dai resti in decomposizione di una vacca decapitata e senza una zampa; e accanto, appeso al soffitto, un vestito nero da donna. Al soggetto della voce narrante il «cuaderno con pastas de hule» era venuto alle mani casualmente nel 1952, mentre cercava altri documenti nell'Archivio generale della Guardia Civil: «encontré un sobre amarillo clasificado DD (difunto desconocido)», dichiara una prima persona singolare che ambiguamente gioca con quella dell'autore Méndez, e aprendo la busta vi aveva trovato quelle poche pagine interamente scritte, marcate da una scrittura che gradualmente si andava riducendo, «como si el autor hubiera tenido más cosas que contar de las que cabían en el cuaderno»; qua e là anche dei disegni, dei segni incomprensibili o dei commenti annotati in momenti diversi e versi di poesie scritti e cancellati. Prima di concedere il diritto di parola all'anonimo autore del quaderno, trascrivendone e descrivendone fedelmente il contenuto, il narratore-editore confessa: «el informe […] recoge – y eso es lo que me indujo a leer el manuscrito – que, en la pared, había una frase que rezaba: "Infame turba de nocturnas aves"»[22]. La forza dell'intertestualità immediatamente si impone in chi legge, preparandolo a entrare nella vita silenziata dell'anonimo autore del manoscritto con lo stesso stato d'animo con cui Góngora introduceva il lettore nella «caverna profunda» di Polifemo, «seno obscuro/[…] de la negra Noche»: «infame turba de nocturnas aves/gimiendo tristes y volando graves», recitano i versi finali della quinta ottava della *Fábula de Polifemo y Galatea*[23], che con un sapiente gioco allitterativo di vibranti, velari e della sillaba "tur" riproducono l'oscura armonia della caverna di Polifemo, «melancólico vacío» di una spaccatura

[19] Così nella quarta di copertina: «Todo lo que se narra en este libro es verdad, pero nada de lo que se cuenta es cierto, porque la certidumbre necesita aquiescencia» (Méndez 2010).

[20] Méndez 2010, 47.

[21] Méndez 2010, 39.

[22] Méndez 2010, 40.

[23] Góngora 2010, 156.

della terra, in cui il lettore si trova immediatamente a cadere, complice l'accorto uso di un iperbato in *enjambement*[24].

Proprio verso un 'vuoto malinconico', sempre più buio e profondo, conduce la lettura del manoscritto ritrovato, perché in quella direzione si era piegata l'esistenza del suo anonimo autore. La sua storia riaffiora dalle pagine del "diario", attraverso il detto ma anche, e soprattutto, attraverso il non detto o il balbettato: un poeta giovanissimo che aveva voluto solo essere un «rapsoda entre las balas», «un mal poeta que ha cantado la vida en las trincheras donde anidaba la muerte»[25], ma poi la vittoria franchista, la fuga verso la Francia e l'esilio spezzato su queste montagne di Somiedo, dove la morte gli aveva portato via prima la sua Elena, durante il parto, poi il piccolo. La funzione completiva delle analessi è solo parziale, perché è nel momento in cui il lettore è costretto a elaborare ipotesi su quanto successo, che si riattiva il dialogo interrotto tra il passato e il presente.

All'interno della diegesi, l'atto della scrittura assume molteplici valenze: «No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno», si interroga il poeta stesso, ma subito dopo realizza che «sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo»[26]. Il quaderno è l'amico nella solitudine, ora che Elena non c'è più, ma chi aveva fatto della propria penna un'arma di battaglia – «con un lápiz y un papel me lancé al campo de batalla y de mi cuerpo surgieron palabras a borbotones que consolaron a los heridos»[27] – non può non provare «cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí»[28]. La volontà di testimoniare l'esperienza vissuta, di trasmettere la memoria si profila come un obbligo morale e civile che ricorda da vicino tanta letteratura "nel" *lager* e "sul" *lager*[29]: «Sólo me preocupa el lápiz. Tengo uno y quisiera escribir lo necesario para que quien nos encuentre en primavera sepa qué muertos ha encontrado»[30].

Ma le analogie con la scrittura concentrazionaria non si fermano qui, perché all'atto dello scrivere asservito al dovere morale di testimoniare e denunciare si affianca la funzione della scrittura come gesto di estrema resistenza. Nei *lager* circolavano poesie o brandelli di versi scritti su minuscoli frammenti di carta che venivano fatti passare di mano in mano, e che servivano ad alleviare le sofferenze psichiche di chi le leggeva o ascoltava; Primo Levi chiamava "cantastorie" i poeti che vagavano di baracca in baracca recitando versi per

[24] «De este, pues, formidable de la tierra / bostezo el melancólico vacío / a Polifemo, horror de aquella sierra, / bárbara choza es, albergue umbrío» (Góngora 2010, 156).

[25] Méndez 2010, 52.

[26] Méndez 2010, 46.

[27] Méndez 2010, 49.

[28] Méndez 2010, 46.

[29] Amsallem 2007, 31.

[30] Méndez 2010, 47.

i loro compagni[31]. Anche Amsallem ricorda l'importanza, per la resistenza dei deportati, di recitare versi di grandi poeti come Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Aragon, ma anche di scrivere versi, perché la poesia, più che la prosa, «possiede una carica emotiva che la rende più idonea a esprimere l'orrore, la rivolta, ciò che si prova nei momenti più tragici della propria esistenza»: come puntualizza Semprun, «solo l'elaborazione artistica può rendere immaginabile una realtà inimmaginabile»[32].

Il manoscritto rinvenuto sulle montagne di Somiedo mostra tracce evidenti del tentativo del poeta di ricordare poesie che un tempo conosceva bene: «Trato de recordar versos de Garcilaso para orar sobre tu tumba, Elena, pero ya no recuerdo ni siquiera la memoria. ¿Cómo eran?»[33]. Il narratore-editore segnala qui la presenza di «varios intentos fallidos de transcribir el poema, pero todo está tachado» e sono leggibili solo le due terzine del sonetto di Garcilaso «¡Oh hado secutivo en mis dolores…!»[34]. In un altro punto «hay un poema tachado del que se leen sólo algunas palabras: "vigoroso", "sin luz" (o "mi luz", no está claro) y "olvidar el estruendo"» [35]. Alla pagina numerata come 10, invece, i caratteri grandi scelti dal poeta esprimono la sua lacerazione interiore nel constatare che: "SOY UN POETA SIN VERSOS" [36].

L'affievolirsi della memoria accompagna la sua lotta giornaliera per resistere alla morte: «Ya no recuerdo los poemas que recitaba a los soldados. Con el hambre lo primero que se muere es la memoria. No logro escribir un solo verso y, sin embargo, en mi cabeza resuenan mil nanas para mi hijo»[37]. Due nanne per il piccolo sono presenti nel quaderno, una che ricorda da vicino le *Nanas de la cebolla* che il poeta Miguel Hernández aveva scritto al figlio dal carcere[38], l'altra un frammento del poema *Sibila* di García Lorca; ma in situazioni di estrema traumaticità la parola non è più sufficiente, è necessario un altro linguaggio per poter esprimere l'indicibile: «aparece un pentagrama y una notación musical que no corresponde a nada que se pueda transcribir en música. Han sido varios los técnicos que han tratado de descifrar esta pretendida partitura, pero ninguno lo ha logrado»[39].

Ruth Klüger, quando era bambina ad Auschwitz, aveva composto alcune poesie e non aveva mai smesso di recitarne altre che già conosceva, e da grande riflette sulla loro funzione:

---

[31] Feuchert 2007, 53-55.

[32] Amsallem 2007, 10.

[33] Méndez 2010, 46.

[34] Vega 2007, 120.

[35] Méndez 2010, 41.

[36] Méndez 2010, 47.

[37] Méndez 2010, 54.

[38] Sul significato della forte presenza di Miguel Hernández nella seconda *derrota*, che va oltre la semplice citazione diretta o indiretta, si rinvia a Rossi 2012, 106-115.

[39] Méndez 2010, 51.

> Sono poesie infantili, che con la loro regolarità volevano creare un contrappeso al caos: sono un tentativo poetico e terapeutico di opporre a quella baraonda insensata e distruttiva, nella quale stavamo morendo, una totalità linguistica, rimata: sono, in realtà, la finalità estetica più antica. Per questo le mie poesie dovevano avere diverse strofe, in segno di controllo, della facoltà di articolare e di oggettivare[40].

Analogamente, per il giovane poeta ricordare versi o crearne di nuovi equivaleva a contrapporre l'ordine al *caos* e annotare il quaderno gli dava la possibilità di mettere ordine in se stesso, di indagare e comprendere il vortice di sensazioni che confusamente lo assillava: «No encontraba mi lápiz (lo poco que queda de él)», annota in una delle ultime pagine del manoscritto, «pero hoy, cuando lo he encontrado bajo un montón de leña, he tenido la sensación de que recobraba el don de la palabra. No sé lo que siento hasta que lo formulo»[41]. Ma scrivere per il poeta è anche un estremo gesto di attaccamento alla vita: «Tengo la sensación de que todo terminará cuando se termine el cuaderno. Por eso escribo sólo de tarde en tarde. Mi lápiz también debió de perder la guerra y probablemente la última palabra que escribirá será "melancolía"» [42].

L'ultimo tentativo di resistenza è testimoniato dal tizzone spento, o qualcosa di simile, utilizzato per l'ultima riga del manoscritto, non proprio leggibile perché il poeta probabilmente vi aveva passato sopra la mano per cancellarla, ma in cui il narratore-editore riconosce lo stesso verso gongorino scritto sulla parete della capanna: «Infame turba de nocturnas aves»[43].

Per il lettore che legge, l'endecasillabo sigla la circolarità del racconto, mentre la Nota dell'editore che immediatamente segue lo riconduce dal piano omodiegetico a quello eterodiegetico iniziale. Finito il suo compito di editore-filologo, la voce narrante torna alla prima persona per informare che nel 1954, a due anni dal ritrovamento del manoscritto nell'Archivio generale della Guardia Civil, seguendo alcuni indizi disseminati nel quaderno, si era recato a Caviedes, nella provincia di Santander: gli abitanti gli avevano raccontato che il miglior alunno di un maestro giustiziato perché repubblicano, un ragazzo di 16 anni con una grande passione per la poesia, era fuggito nel 1937 per unirsi all'esercito che aveva perso la guerra, e che nessuno aveva avuto più notizie di lui. Aveva fama di pazzo perché scriveva e recitava poesie e si chiamava Eulalio Ceballos Suárez. Se fu lui a scrivere il quaderno, osserva il narratore, «lo escribió cuando tenía dieciocho años y creo que ésa no es edad para tanto sufrimiento»[44].

---

[40] Feuchert 2007, 57.
[41] Méndez 2010, 55.
[42] Méndez 2010, 56.
[43] Méndez 2010, 57.
[44] Méndez 2010, 57.

La storia di questa *derrota* termina qui, il lettore può proseguire con quella successiva o fermarsi, ma, indipendentemente dalla sua scelta, la forza della comunicazione letteraria ha già ottenuto un suo primo risultato; Julio Cortázar la definisce in questi termini: «este clima […] que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa»[45].

BIBLIOGRAFIA

Albizu Yeregui 2009: C. Albizu Yeregui, *Literatura y memoria: amalgama discursiva y reflexión metaliteraria en* Los girasoles ciegos *de Alberto Méndez. Triunfo del discurso metaliterario sobre la derrota histórica*, «Versants», 56, 3, pp. 67-83.

Amsallem 2007: D. Amsallem, *"Au nom du mort qui fut sans nom". La poesia del Lager in Francia*, in *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, a cura di A. Cavaglion, Franco Angeli, Milano, pp. 29-51

Carlos Thiebaut 2008: L.A. Carlos Thiebaut, *Relatos del daño: del duelo a la justicia*, in *Occidente: razón y mal*, a cura di J. Muguerza, Y. Ruano de la Fuente, Fundación BBVA, Bilbao, pp. 205-232.

Cercas 2001: J. Cercas, *Los soldados de Salamina*, Tusquets Editores, Barcelona.

Chacón 2002: D. Chacón, *La voz dormida*, Alfaguara, Madrid.

Eco 2000: U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.

Feuchert 2007: S. Feuchert, *"Inchiodata è la mia lingua…". Alcune considerazioni sulla lirica dell'Olocausto nata dentro e dopo i campi di concentramento*, in *Dal buio del sottosuolo. Poesia e Lager*, a cura di A. Cavaglion, Franco Angeli, Milano, pp. 53-65.

Genette 1989: G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, traduzione italiana di C.M. Cederna, Einaudi, Torino.

Góngora 2010: L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra, Madrid.

Iser 1987: W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, traduzione italiana di R. Granafei, Il Mulino, Bologna.

Juliá Díaz 2008: S. Juliá Díaz, *Le generazioni della memoria e la transizione alla democrazia in Spagna*, «Mondo contemporaneo», 3, pp. 143-164.

Méndez 2006: A. Méndez, *I girasoli ciechi*, traduzione italiana di B. Arpaia, Ugo Guanda Editore, Parma.

Méndez, 2010: A. Méndez, *Los girasoles ciegos*, Anagrama, Barcelona.

Orsini-Saillet 2006: C. Orsini-Saillet, *La memoria colectiva de la derrota:* Los girasoles ciegos *de Alberto Méndez*, in *Actas del Congreso Internacional de la Guerra Civil Española 1936*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, pp. 1-16.

Rosa 2006: I. Rosa, *Empacho de memoria* «El País», 6 luglio.

Valenzuela 2002: J. Valenzuela, «El despertar tras la amnesia», «El País», 2 novembre.

Vega 2007: G. de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, a cura di B. Morros, Crítica, Barcelona.

Zerubavel 2005: E. Zerubavel, *Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato*, traduzione italiana di R. Falcioni, Il Mulino, Bologna.

[45] Albizu Yeregui 2009, 83

SITOGRAFIA

Ley de Amnistia (1977), *BOE* n. 248, del 17 ottobre 1977: 22765-22766 [30/06/2016], <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1977-24937>.

Ley de memoria histórica (2007), *BOE* n. 310, del 27 dicembre 2007: 53410-53416 [30/06/2016], <https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2007-22296>.

Méndez 2004: A. Méndez, *En torno al cuento* [30/06/2016], <http://portal.molinadesegura.es/images/literario/setenil/Setenil2004-01.pdf>.

Rendueles 2004: C. Rendueles, *Alberto Méndez. La vida en el cementerio*, *12.LDNM*, settembre-ottobre [30/06/2016], <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=12&id=298>.

Rossi 2012: M. Rossi, *El mosaico memorial de Alberto Méndez: propuestas de análisis*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Padova [30/06/2016], <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/tesi/Rossi_tesi.pdf>.

SUMMARY – It is 1940, the Civil War is over and Franco's dictatorship is just at the beginning. The technique of the forgotten manuscript adopted by Méndez recalls this grievous event of the history of Spain through the memories of the young poet with no name. His diary, real or not, written in the second *derrota* of *Los girasoles ciegos*, is a literary response to the crisis that the *pacto del olvido* had generated in the Seventies. «Literatura de la memoria», or better, literary elaboration of past trauma, giving voice to silence, «hacer nuestra la existencia de un vacío», means to know, to understand, and to overcome «La labor del duelo».

Università degli Studi di Perugia
annemarie.lievens@unipg.it

STRATEGIE II:

CLASSICISMO E MITOPOIESI

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 325-335
ISBN 9788894269710

Cristiano Ragni

«FOR ME SHAKESPEARE SANG». FRONTEGGIARE LA CRISI CON SHAKESPEARE IN VIRGINIA WOOLF

1. Introduzione

William Shakespeare è una presenza costante nelle opere di Virginia Woolf[1]. Dalle lettere ai diari, dai saggi critici ai romanzi, non c'è quasi suo scritto in cui il nome del grande drammaturgo non compaia come citazione, elemento di confronto o oggetto di studio. La ragione è abbastanza ovvia, ed è dovuta soprattutto all'aura di grandezza che da sempre ammanta "il Bardo". Come scrive la stessa Woolf in una pagina del suo *The Common Reader* (1925):

> There are, it must be admitted, some highly formidable tracts in English literature, and chief among them that jungle, forest and wilderness which is the Elizabethan drama. For many reasons not here to be examined, Shakespeare stands out, Shakespeare who has had the light on him from his day to ours, Shakespeare who towers highest when looked at from the level of his own contemporaries[2].

Proprio per questa eccezionalità, Shakespeare è allo stesso tempo amato e temuto da Woolf. Confrontarsi con lui significa confrontarsi con il campione di quella tradizione letteraria inglese da cui la scrittrice si è sempre sentita esclusa, perché donna e perché mancante della formazione universitaria che era stata appannaggio esclusivo dei suoi fratelli maschi[3]. In una pagina del *Diario* del novembre 1937, Woolf scrive: 'Leonard al suo scrittoio. Io al mio, a leggere […] ma niente poesia, vedo – Niente Shakespeare […] voglio la prosa per acquietare il mio cervello. O sono forse pigra?'[4]. Non si tratta, certamente,

---

[1] Cf. Fox 1990, 95-158 e Briggs 2006a. Per una versione ampliata del presente saggio, cf. Ragni 2017.

[2] Woolf 2012, 57: 'Ci sono, bisogna riconoscerlo, alcuni aspetti estremamente formidabili nella letteratura inglese e primo fra tutti quella giungla, quella foresta, quell'essenza selvaggia che è il teatro elisabettiano. Per molte ragioni che non staremo qui a esaminare, Shakespeare spicca; Shakespeare che è stato al centro dell'attenzione fin dai suoi giorni; Shakespeare che svetta altissimo quando osservato dal livello dei suoi contemporanei' (trad. mia).

[3] Cf. Schlack 1983, 61-81.

[4] Bell-McNeillie 1985, 120: «Leonard in his stall. I in mine, reading […] but no poetry I observe - No Shakespeare […] I want prose to quiet my brain. Or am I lazy?» (trad. mia). Laddove si è ritenuto di non voler interrompere il ritmo della frase italiana, si è citato direttamente in traduzione nel testo.

di pigrizia. Anzi. Il fatto che la presenza, seppur obliqua, di Shakespeare sia un elemento costante degli scritti di Woolf è la dimostrazione stessa dell'alta sfida che lei, destinata ad essere una delle scrittrici più importanti del Novecento, si era posta fin da subito. Come si legge sempre nel *Diario*, Woolf era infatti consapevole che, in un periodo di «guerra continuata» – per riprendere la nota definizione di Eric Hobsbawm[5] – come la prima metà del ventesimo secolo, c'era urgenza di trovare un nuovo Shakespeare tra gli intellettuali della sua generazione. Qualcuno che, come il grande drammaturgo, potesse parlare alle generazioni del futuro:

> Sarà fra questi libri nuovi che i nostri figli sceglieranno quel paio che ci renderà immortali. Qui fra loro, se saremo capaci di riconoscerli, c'è quella poesia, quel romanzo o quel libro di storia che riuscirà a distinguersi e a parlare ad altre ere della nostra epoca, mentre noi giaceremo in silenzio come la folla dell'età di Shakespeare che ora è muta e vive per noi solo nelle pagine della sua poesia[6].

È allora significativo che qui Woolf non parli di autori, ma di opere. Sembra quasi che voglia suggerire, mettendoci forse a parte di un desiderio inconfessato, che chi scriverà queste opere di cui lei parla potrebbe non essere un uomo – un altro Shakespeare – ma anche una sua sorella. Quella sfortunata Judith Shakespeare, forse, il cui tragico destino Woolf aveva immaginato nel famoso saggio *A Room of One's Own* (1928) e che ora, grazie all'emancipazione conquistata dalle donne, poteva essere riscattata da scrittrici come lei. La prova di quanto i tempi fossero cambiati è il fatto che, nonostante tutto il timore e la reverenza, lei, donna e scrittrice, non esita mai a confrontarsi costantemente proprio con Shakespeare. Come sintetizza Juliet Dusinberre, nella sua analisi del discorso di Woolf alle studentesse di Cambridge che sta all'origine di *A Room of One's Own*: '[Le donne] non avevano bisogno della sorella di Shakespeare. Shakespeare stesso sarebbe andato bene'[7]. Senza bisogno di intermediari, per tutta la sua vita da scrittrice Woolf intesse una trama in cui il dialogo col drammaturgo gioca un ruolo fondamentale, costante, stimolante.

Confrontarsi con un autore come Shakespeare, simbolo di tutti i grandi del passato, significa dunque penetrare la misteriosa potenza di questi ultimi. Per la scrittrice, tale potenza consiste nel loro riuscire a dare ai contemporanei la spinta necessaria per non smettere mai di "cercare". Nell'universo woolfiano, "cercare" significa sperimentare sempre nuove forme di scrittura per meglio

---

[5] Cf. Hobsbawm 1996.

[6] Woolf 2011, 45. «From these new books our children will select the one or two by which we shall be known forever. Here, if we could recognize it, lies some poem, or novel, or history which will stand up and speak with other ages about our age when we lie prone and silent as the crowd of Shakespeare's day is silent and lives for us only in the pages of his poetry»: Woolf 1986, 59.

[7] Dusinberre 1997, 64 (trad. mia): «[Women] didn't need Shakespeare's sister. Shakespeare himself would do».

esprimere sé stessi e, quindi, per continuare a vivere. Nonostante le crisi depressive e la decisione finale del suicidio, allora, va messo in evidenza come Woolf fu una "cercatrice" instancabile, fino all'ultima opera, il romanzo *Between the Acts*, terminato di scrivere appena pochi mesi prima della morte. Ciò che va sottolineato è come questa sua ricerca si faccia più intensa sia prima che dopo i momenti di crisi da lei vissuti: crisi non solo personale, ma soprattutto le crisi storiche che la sua generazione dovette fronteggiare[8]. È proprio in questi momenti che Woolf sembra maggiormente ricorrere alla propria profonda conoscenza delle opere di Shakespeare, e dei grandi della letteratura in generale. Per una convinta pacifista e amante appassionata della vita come Woolf, le due terribili guerre mondiali del Novecento rappresentarono la crisi più profonda; lo strappo nella trama cui lei, con la sua scrittura, stava cercando di dare forma. Ecco allora che i riferimenti alla guerra, nei suoi romanzi, corrispondono sempre all'emergere più evidente proprio di citazioni shakespeareane nella superficie della sua prosa. In *Jacob's Room* (1922), il suo primo romanzo sperimentale, all'orrore per la perdita di giovani vite cui la guerra porta – vite come quella del poeta Rupert Brooke, amico del fratello Thoby, morto ad appena 28 anni –, Woolf risponde intessendo nel testo numerosi versi tratti da *Macbeth* e *Cymbeline*. E un'altra citazione da *Cymbeline* fornisce uno dei *leitmotiv* a *Mrs Dalloway* (1925), l'opera in cui la guerra esplode in tutto il proprio fragore nelle visioni alluci-nate e allucinanti di Septimus Warren Smith, l'oscuro doppio della luminosa Clarissa. È proprio quest'ultima, non a caso, a ripetersi «Fear no more the heath of the Sun» – «non temere la vampa del giorno»: perché anche se la Grande guerra era finita, restava la paura. Woolf lo sapeva bene. Questo però non significa arrendersi; non significa rinunciare alla vita. Anzi, prendendo spunto dalla citazione di Shakespeare, la vicenda di Clarissa Dalloway insegna proprio l'opposto: a prendersi cura, cioè, di ciò che è caduco, della vita e dei vivi.

Non è un caso, allora, che per la sua ultima opera, la cui composizione inizia quando le minacce dello scoppio della Seconda guerra mondiale si fanno sempre più pressanti, Woolf opti per un testo dalla natura e dalla trama molto teatrale. Quanto di più vicino alle opere di Shakespeare, potremmo dire, Woolf poté arrivare a scrivere. In questo romanzo, che può essere definito come la cassa di risonanza di tutti i temi toccati dalla scrittrice nelle sue precedenti opere, Woolf prova a rispondere alla crisi generata dall'ansia – personale e collettiva – per il nuovo imminente conflitto con un'opera che evoca volutamente il passato storico-letterario della Gran Bretagna. I rimandi e gli echi shakespeariani che emergono intermittenti dal testo sono sì «scorie, residui»[9] – come lei stessa li definirà –, ma comunque testimoniano il suo estremo ten-

[8] Cf. Briggs 2010 e Cole 2016.

[9] Woolf 2012b, 397.

tativo di arginare il dilagare della disintegrante violenza della guerra, con riferimenti a ciò che tiene insieme una comunità: la storia e la sua cultura.

2. Virginia e il Bardo: L'ultimo atto

Woolf ambienta *Between the Acts* in una notte di mezza estate del 1938, l'ultimo sprazzo di vita nomale prima che il buco nero della guerra inizi a risucchiare tutto il suo mondo[10]. Già le premesse, dunque, sono molto shakespeareane, con il richiamo alla celebre commedia del drammaturgo ancora più evidente nel titolo provvisorio del romanzo, che era appunto *Summer's Night*[11]. La vicenda è tutta condensata in un'unica giornata; il passare del tempo è incalzante come nell'ultima opera di Shakespeare, *The Tempest*. La storia ruota intorno a una rappresentazione teatrale organizzata per la comunità locale a Pointz Hall, la dimora di campagna degli Oliver. Lo spettacolo, scritto dalla sfuggente Miss La Trobe, è una sorta di epitome di tutta la storia inglese dalle prime popolazioni celtiche al presente, con diversi richiami agli scrittori più celebri delle varie epoche. Non a caso, quelli erano gli anni in cui Woolf aveva cominciato a rileggere tutti i classici della letteratura nazionale. 'Per quando sarò giunta a Shakespeare» – scrive però all'amico Ethyl Smith il 1 febbraio 1941 – «le bombe staranno cadendo'[12]. Agli echi della guerra che già si avvertivano all'orizzonte, Woolf risponde dunque mettendosi a scrivere un romanzo intriso di letteratura e musica, dando forma a un impulso manifestatosi due anni prima, il 4 settembre 1935, quando alla radio aveva ascoltato ammutolita un discorso di Mussolini in cui il Duce palesava le mire espansionistiche dell'Italia in Abissinia.

L'impulso di scrivere significa anche riprendere la sperimentazione; significa riprendere a cercare il senso; riprendere a dare senso a un'esistenza e a un mondo di nuovo minacciati dai conflitti. Vita e Morte; *Eros* e *Thanatos*: Woolf chiama in molti modi diversi questo alternarsi inevitabile tra poli opposti che vede dominare l'esistenza e cui cerca di dare un senso nelle sue opere. «Che gioia! Che terrore!», aveva scritto all'inizio di *Mrs. Dalloway*[13]. E la stessa dicotomia, modulata in modo diverso, emerge anche nella prima frase del suo ultimo romanzo: «Era una *sera d'estate* e nella grande stanza con le finestre aperte sul giardino si parlava di *fogne*»[14]. Già dall'incipit, Woolf incrina la quiete

---

[10] Cf. Snaith 2015 e MacKay 2016.

[11] Briggs 2006b: «Last night I began making up again: Summers Night: a complete whole; that's my idea». Il titolo del romanzo viene poi cambiato da Woolf in *Pointz Hall* e, infine, in *Between the Acts*, col quale viene dato alle stampe dal marito Leonard dopo la morte della scrittrice.

[12] Briggs 2006b: «By the time I've reached Shakespeare bombs will be falling» (trad. mia).

[13] *La signora Dalloway*, in Woolf 1998, 1111: «What a lark! What a plunge!» (Woolf 2013, 45).

[14] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1111. «It was a Summer's night and they were talking, in the big room with the windows open to the garden, about the cesspool»: Woolf 2012b, 307 (corsivo mio).

apparente della comunità di persone che abitano Pointz Hall, inserendo un elemento di disturbo che rimanda a una dimensione di degrado e disgusto; la stessa dimensione in cui Woolf colloca la guerra. E questo suo sentimento di disgusto misto a paura emerge non a caso, poco dopo, intrecciato alle parole dello sgradevole, maschilista e guerrafondaio personaggio di Giles:

> Giles nicked his chair into position with a jerk. Thus only could he show his irritation his rage with old fogies who sat and looked at views over coffee with cream when the whole Europe – over there – was bristling like… He had no command of metaphor. Only the ineffective word 'hedgehog' illustrated his vision of Europe, bristling with guns, poised with planes. At any moment guns would rake that land into furrows; planes splinter Bolney Minster into smithereens and blast the Folly[15].

Era proprio per fronteggiare questa devastazione imminente che Woolf era quello che era, un'intellettuale e una scrittrice: 'Pensare è per me combattere'[16], aveva replicato, stizzita, al giovane figlio dell'amica Vita Sackville-West, che rimproverava lei e gli altri del Bloomsbury Group di non essersi impegnati abbastanza per fermare la guerra. La scelta di scrivere un romanzo come *Between the Acts* non è, dunque, di poco conto nell'esperienza woolfiana. Esso segna un cambiamento. La scrittrice così affascinata dall'individualità di tutte le persone che conosceva; la scrittrice che aveva scavato nelle "caverne" – come le chiamava – dei suoi personaggi per far emergere il loro "io" più nascosto; ella, questa volta, si rende conto che quello di cui c'è bisogno è invece un "noi". Woolf comprende negli anni in cui scrive questo romanzo che l'intellettuale non può chiudersi nella propria torre d'avorio e ignorare ciò che ha luogo all'esterno. Che si deve fare, insomma, l'esatto opposto di ciò ella che aveva scritto nel suo *The Common Reader* qualche anno prima, quando invocava la solitudine delle proprie letture:

> What is it that we are coming to want so persistently, that unless we get it instantly we must seek elsewhere? It is solitude. There is no privacy here. Always the door opens and some one comes in. All is shared, made visible, audible, dramatic. Meanwhile, as if tired with company, the mind steals off to muse in solitude; to think, not to act; to comment, not to share; to explore its own darkness, not the bright-lit-up surfaces of others. It turns to Donne, Montaigne, to Sir Thomas Browne, to the keepers of solitude[17].

---

[15] Woolf 2012b, 331. «Giles fissò la sdraio con un colpo secco. Solo così poteva sfogare la sua irritazione, la sua rabbia, per quelle vecchie mummie che stavano sedute a guardare il panorama con un caffè alla crema, mentre il resto dell'Europa – laggiù – si era fatto ispido come... Non era portato per le metafore. Solo l'insoddisfacente parola "porcospino" illustrava la sua visione dell'Europa, irta di cannoni, solcata dagli aeroplani. Da un momento all'altro i cannoni avrebbero sconvolto quella terra con squarci profondi; gli aerei avrebbero ridotto in polvere Bolney Minster e spazzato via il Folly»: *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1148.

[16] «My thinking is my fighting» (Woolf 1985a, 285) (trad. mia). Cf. anche Allen 2010, 85-112.

[17] Woolf 2012a, 66: 'Cos'è che arriviamo a desiderare in tanto così persistente che, a meno che non lo otteniamo all'istante, dobbiamo cercarlo altrove? È la solitudine. Qui non c'è riser-

Between the Acts rappresenta il personale contributo di Woolf alla creazione di un senso di comunità, di patriottismo se si vuole, di cui ella comprende che il paese aveva bisogno. Certo è che questo suo particolarissimo patriottismo non ha nulla a che vedere con i beceri *slogan* propagandistici che si sentivano da tutte le parti; né con quell'idea aborrita del *Volk* tedesco intorno cui Hitler aveva raccolto i propri gerarchi guerrafondai. Come scrive Julia Briggs:

> In earlier novels, she had explored the experience of an individual in relation to a group, and the movement towards and away from a centre ('What we need is a centre. Something to bring us together…'). In 'Pointz Hall', these contrasting impulses are at once more conspicuous, yet also more closely linked […]. Yet unity is not without its dangers, disastrously evident in totalitarianism, where mass demonstrations deter individuals from thinking morally for themselves, and encourage crowds to set up upon outsiders[18].

Il suo patriottismo trova forma in un'epitome della letteratura e della cultura inglese quale appunto è il suo ultimo sforzo creativo[19]. È un patriottismo

---

vatezza. La porta si apre sempre e qualcuno entra. Tutto è condiviso, reso visibile, udibile, drammatico. Intanto, come se stanca della compagnia, la mente si ritrae a riflettere in solitudine; a pensare, non ad agire; a commentare, non a condividere; a esplorare le proprie oscurità, non le luminose surpefici degli altri. Si dedica a Donne, Montaigne, a Sir Thomas Browne, i custodi della solitudine' (trad. mia).

[18] Briggs 2006b: 'Nei suoi primi romanzi, aveva indagato l'esperienza di un individuo in relazione a un gruppo, e il movimento da e verso un centro ('Ciò di cui abbiamo bisogno è un centro. Qualcosa che ci tenga insieme…'). In 'Pointz Hall', questi impulsi contrastanti si fanno di colpo più cospicui, eppure allo stesso tempo più strettamente connessi […]. Tuttavia, l'unità non viene senza pericoli, disastrosamente evidenti nel totalitarismo, in cui le dimostrazioni di massa distolgono gli individui dal pensare moralmente per se stessi, e incoraggiano le folle a fissarsi su chi viene da fuori' (trad. mia).

[19] Cf. Briggs 2006b: «As war crept steadily nearer, Virginia Woolf, like many other, grew increasingly suspicious of patriotism, picturing herself as an outsider, exempt from the 'unreal loyalties' promoted by schools, universities and other British institutions. Yet her feelings on this score were profoundly ambivalent: she recognized and loathed the threat of nationalism, yet she loved England – the St Ives of her childhood (Eden before the fall), London (her only patriotism, she told Ethel Smyth), and the South Downs, the valley of the winding Ouse and the jutting outline of Caburn, in front of her as she looked out from her writing room, in the garden of Monk's House. She loved the medium she worked in, the language and its literature, for literature, she insisted, was 'no one's private ground; [it] is common ground. It is not cut up into nations; there are no wars there'». 'Con la guerra che incombeva, Virginia Woolf, come molti altri, divenne sempre più sospettosa nei confronti del patriottismo, immaginandosi come una outsider, esentata dalle 'irreali lealtà' promosse dalle scuole, dalle università e dalle altre istituzioni britanniche. Eppure, i suoi sentimenti a tal proposito erano profondamente ambivalenti: riconosceva e detestava la minaccia del nazionalismo, tuttavia amava l'Inghilterra – il St Ives della sua infanzia (Eden prima della Caduta), Londra (il suo solo patriottismo, disse a Ethel Smyth), e South Downs, la valle del tortuoso Ouse e il profilo svettante del Caburn, di fronte a lei mentre guardava fuori dal suo studio, nel giardino di Monk's House. Amava il mezzo con cui lavorava, la lingua e la sua letteratura,

che guarda a un passato rassicurante, ai figli gloriosi dell'antica Inghilterra, ai luminosi esempi che dovrebbero essere seguiti e di cui Woolf sente grande bisogno in un presente che invece è oscuro quanto il futuro incerto su cui getta lugubri ombre. Cosa di meglio, allora, di un romanzo che tenti di emulare i drammi del figlio più celebre della nazione e che di sue citazioni sia intessuto? Shakespeare per Virginia Woolf rappresenta proprio questo: la cultura e la civiltà comune a tutti i britannici. Quello Shakespeare che era riuscito con le sue opere a creare il mito dell'unità nazionale inglese, fragile, come il mito della Regina Vergine che Elisabetta I aveva creato intorno a sé, eppure ancora invocato a gran voce nel Novecento, per risvegliare il patriottismo degli inglesi. In quest'opera, però, è come se Virginia strappasse Shakespeare e la suadente retorica del suo *Enrico V* ai discorsi bellicosi dei politici, e li restituisse agli spettatori/lettori che, uniti dalla rappresentazione teatrale che ha luogo a Pointz Hall, danno forma a una comunità che è vista come l'unico modo di ricucire lo strappo prodotto dal conflitto. Una comunità, quella di *Between the Acts*, che significativamente non è composta di soli inglesi. Accanto ai discendenti di antiche famiglie della zona, infatti, si trovano anche i nuovi venuti: «un miscuglio di un po' di tutto», come scrive Woolf[20]. Significativo, si diceva, perché ancora una volta la scrittrice si distacca dai roboanti *slogan* nazionalistici e invoca invece quel crogiuolo di diversità, il «pot pourri»[21], come lo chiama più avanti nel romanzo, che era poi quello che amava della sua Londra, su cui nel frattempo, come da lei preconizzato, avevano iniziato a cadere le bombe: 'La passione della mia vita, la città di Londra – vedere Londra completamente distrutta, anche quello mi ha spezza-to il cuore'[22], scrive a un'amica l'11 settembre 1940.

E chi tiene insieme questa comunità di persone nel romanzo è proprio l'artista, quella ansiosa Miss La Trobe che ha messo insieme lo spettacolo che tutti sono accorsi a vedere, e che rappresenta l'ultimo, più esplicito *alter ego* di Virginia. Quella Miss La Trobe che sa bene come l'appello alla ragione e alla pace che il suo spettacolo vuole trasmettere debba essere comunicato in fretta, il prima possibile, perché l'intervallo incombe, e allora il pubblico le sfuggirà.

> [During the first intermission] Miss La Trobe stepped from her hiding. Flowing, and streaming on the grass, on the gravel, still for one moment she held them together – the dispersing company. Hadn't she, for twenty-five minutes, made them see? A vision imparted was relief from agony… for one moment… one moment[23].

---

poiché la letteratura, insisteva, 'non è la proprietà privata di nessuno; è terreno comune. Non è divisa in nazioni, non ci sono guerre là' (trad. mia).

[20] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1163. «[A] scatter of odds and ends»: Woolf 2012b, 341.

[21] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1221.

[22] Cf. McIntire 2007, 190-193: «The passion of my life, that is the City of London – to see London all blasted, that too raked my heart» (trad. mia).

[23] Woolf 2012b, 353. «[Al primo intervallo] Miss La Trobe uscì dal suo nascondiglio. Mentre ondeggiava, si snodava sull'erba, sulla ghiaia, per un attimo la tenne ancora tutta insieme – la

Anche in questo possiamo dunque azzardare un implicito collegamento con Shakespeare. Proprio come il drammaturgo faceva accorrere al Globe folle di persone di tutte le classi sociali per assistere ai suoi drammi, a Pointz Hall è Miss La Trobe che oppone al rumore di sottofondo della guerra le voci degli attori del suo spettacolo, le voci dei grandi autori della letteratura nazionale. Voci che riuscivano sia a toccare quelle corde invisibili dell'anima dei singoli spettatori che cita una vecchia signora tra il pubblico, sia, soprattutto, a risvegliare quel senso di comunità che Virginia aveva compreso essere necessario in quel momento. Come fa ammettere alla stessa Miss La Trobe, infatti: «lei non era solo una stimolatrice di corde individuali; era una che metteva a bollire in un calderone corpi vaganti e voci disperse, e faceva scaturire da quella massa amorfa un mondo rigenerato»[24].

Ecco allora il senso di tutti questi «frammenti, scorie, residui»[25] – come li chiama Miss La Trobe – che formano l'ordito di questo romanzo. Tali brandelli colmano l'afasia che l'insensatezza degli eventi storici produce nei protagonisti del romanzo e nella scrittrice stessa. «Ci mancano le parole»[26], protesta a un certo punto la signora Swithin. Le scorie letterarie che Woolf inserisce nel testo servono a far procedere la storia. Sbagliate, distorte, quasi sempre imprecise, non importa: ciò che conta è la loro ripetizione. In questa ripetizione corale, ci dice infatti Virginia attraverso Miss La Trobe, si rinverdisce la vita, si crea unità e si contrasta la guerra: «Poco importavano le parole o chi le cantasse. Piroettavano tutt'intorno, esaltati dalla musica»[27]. Nonostante le difficoltà, nonostante le continue interruzioni, infatti, lo spettacolo va avanti. E all'ansia crescente di Miss La Trobe, nascosta tra gli alberi e preoccupata che gli spettatori non restino fino alla fine e non comprendano il suo messaggio, corrisponde la moltiplicazione degli echi shakespeariani. *Lear*, *Macbeth*, *The Tempest*, i *Sonnets*: tanti frammenti che molto assomigliano a quel «heap of broken images», quel «cumulo di immagini infrante» che T. S. Eliot usa per tenere insieme il *caos* della sua *The Waste Land*. E alla fine, ecco che sul palcoscenico salgono tutti i personaggi dello spettacolo, dai primi Britanni a quelli coevi agli spettatori, tutti insieme a recitare ognuno le proprie battute, a creare un'armonia *sui generis* nella disarmonia, come dice la voce del grammofono che, instancabile come gli attori, continua a girare: «Dispersi noi siamo, noi

---

dispersa compagnia. Non era stata lei che per venticinque minuti li aveva fatti vedere? Una visione elargita era un sollievo all'angoscia... per un attimo... un attimo»: *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1180.

[24] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1219. «[...] she was not merely a twitcher of individual strings; she was one who seethes wandering bodies and floating voices into a cauldron, and makes rise up from its amorphous mass a recreated world»: Woolf 2012b, 378.

[25] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1247: «scraps, orts, and fragments»: Woolf 2012b, 397.

[26] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1149. «We haven't the words»: Woolf 2012b, 332.

[27] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1177. «It didn't matter what the words were; or who sang what. Round and round they whirled, intoxicated by the music»: Woolf 2012b, 351.

che siamo ritrovati. Ma […] cerchiamo di conservare ciò che ha prodotto questa armonia»[28]. Fino alla fine, dunque, Woolf cita Shakespeare, questa volta scegliendo un verso da *The Tempest*, ma ampliandolo per ribadire ancora e ancora il proprio messaggio. Quello stesso messaggio che un'altra voce fuori campo, si potrebbe ipotizzare quella della stessa scrittrice, diffonde mentre gli spettatori si stanno alzando per tornare alle loro vite, trattenendoli così ancora qualche momento:

> Before we part […] let's talk in words of one syllable, without larding, stuffing or cant. Let's break the rhythm and forget the rime. And calmly consider ourselves. Ourselves. Some bony. Some fat […]. Liars most of us. Thieves too […]. The poor are as bad as the rich are. Perhaps worse. Don't hide among rags […] Oh we are all the same […]. Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall; and ask how's this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by […] orts, scraps and fragments like ourselves[29]?

La risposta a questa domanda Woolf l'aveva già trovata. Perché a questo mondo, come l'autrice scrive in degli appunti negli ultimissimi mesi di vita, 'non c'è Dio, noi siamo le parole, noi siamo la musica. Noi la cosa stessa'[30]. E se allora solo noi siamo, noi frammenti, scorie, residui, «non è evidente» – come Woolf scrive nel romanzo – «che dovremmo unirci?»[31].

Da questa unione imperfetta hanno infatti origine quella storia e quella cultura – di cui Shakespeare rappresenta una delle vette – che Woolf celebra in *Between the Acts*. Quella storia e quella cultura che possono e devono essere contrapposte alla sterile e distruttiva realtà della guerra[32]. La parola, insomma, non sembra tradire Virginia Woolf. Anzi, è proprio nella collettività, nella unione che la parola crea, che Woolf sembra trovare, infine, il senso della vita. Quella vita che ella tanto ama e che continua a indagare, proprio per darle senso, fino alla fine dei suoi giorni. Quella vita che, nonostante le imperfezioni, va sempre celebrata e protetta. È questo, come già detto, ciò che sta a significare la citazione shakespeariana del *Cymbeline* – «Fear no more the heath the

---

[28] In Woolf 1998, 1250: «Dispersed are we; who have come together. But […] let us remain whatever made that harmony»: Woolf 2012b, 399.

[29] Woolf 2012b, 394. «Prima di separarci […] parliamo con parole semplici, senza orpelli, ridondanze, ipocrisie. Spezziamo il ritmo e abbandoniamo le rime. E consideriamo con calma noi stessi. Noi stessi: qualcuno magro, qualcuno grasso […]. Bugiardi per la maggior parte. Ladri anche […]. I poveri sono cattivi quanto i ricchi. Forse peggiori. Non nascondiamoci dietro gli stracci […]. Oh, siamo tutti uguali […]. Guardiamo noi stessi, signore e signori! Poi guardiamo quel muro. E domandiamoci come mai questo muro, il grande muro che definiamo, o forse denigriamo, col nome di civiltà, sia stato costruito […] da frammenti, scorie, residui quali noi siamo?»: *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1243-1244.

[30] Briggs 2006b: «there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself» (trad. mia).

[31] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1247: «Surely, we should unite?»: Woolf 2012b, 397.

[32] Cf. Bertinetti 1985, 97.

Sun» – in *Mrs Dalloway*. Non stupisce allora che anche in *Between the Acts* si torni su questo dramma nel corso della commedia rappresentata, durante lo spettacolo, per volere della Regina Elisabetta, colei cui Woolf può far dichiarare con orgoglio: «For me Shakespeare sang»[33]. Modificando l'esplicita citazione del romanzo di Clarissa, Woolf trasforma significativamente l'imperativo «Fear no more» in un dialogo, che si conclude con l'evidente comprensione del messaggio: «Dite che il sole brilla? Vi credo, signore»[34]. È proprio questa fiducia, espressa attraverso l'ennesimo riferimento shakespeariano, che testimonia ancora una volta il messaggio di Woolf: non temere la vita, ma guardarla in faccia e amarla per ciò che è e finché si può. Questo, non a caso, è ciò che emerge anche dall'ultima lettera che Woolf scrisse al marito:

> *Dearest,*
> *I feel certain I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer.*
> *I don't think two people could have been happier than we have been*[35].

BIBLIOGRAFIA

Allen 2010: J. Allen, *Virginia Woolf and the Politics of Language*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Bell-McNeillie 1985: *The Diary of Virginia Woolf. Volume 5: 1936-1941*, edited by A.O. Bell, A. McNeillie, Mariner Books, Orlando – Florida.

Bertinetti 1985: R. Bertinetti, *Virginia Woolf: l'avventura della conoscenza*, Jaca Book, Milano.

[33] Woolf 2012b, 346. «Per me Shakespeare cantò»: *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1170.

[34] *Tra un atto e l'altro*, in Woolf 1998, 1173. «You say the sun shines? I believe you, sir»: Woolf 2012b, 348.

[35] Glendinning 2006, 323-324: 'Carissimo, sono certa che sto per impazzire di nuovo. Sento che non possiamo affrontare un altro di questi terribili momenti. E non mi riprenderò questa volta. Inizio a sentire voci, non riesco a concentrarmi. Quindi farò quella che mi sembra la cosa migliore da fare. Mi hai dato la più grande felicità possibile. Sei stato in tutto e per tutto quello che una persona poteva essere. Non credo che due persone avrebbero potuto essere più felici, finché non è sopraggiunto questo terribile male. Non riesco più a combattere. Lo so che ti sto rovinando la vita, che senza di me tu potresti lavorare. E lo farai, lo so. Vedi, non riesco nemmeno a scrivere decentemente. Non riesco a leggere. Quello che voglio dire è che devo tutta la felicità della mia vita a te. Sei stato estremamente paziente con me e incredibilmente buono. Voglio dire che – lo sanno tutti. Se qualcuno avesse potuto salvarmi, questo saresti stato tu. Tutto mi ha abbandonato, tranne la certezza della tua bontà. Non posso più continuare a rovinarti la vita. Non credo che due persone avrebbero potuto essere più felici di quanto lo siamo state noi' (trad. mia).

Birggs 2006a: J. Briggs, *Virginia Woolf Reads Shakespeare: or, Her Silence on Master William*, in *Reading Virginia Woolf*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 8-24.

Briggs 2006b: J. Briggs, *Chapter 14: The Last of England*, in *Virginia Woolf. An Inner Life*, Penguin, London.

Briggs 2010: J. Briggs, *The novel of the 1930s and the impact of history*, in *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, edited by S. Sellers, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 70-88.

Cole 2016: S. Cole, *Woolf, War, Violence, History, and… Peace*, in *A Companion to Virginia Woolf*, edited by J. Berman, Wiley Blackwell, Malden – Oxford, pp. 333-346.

Dusinberre 1997: J. Dusinberre, *Virginia Woolf's Renaissance. Woman Reader or Common Reader?*, University of Iowa, Iowa City.

Fox 1990: A. Fox, *Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance*, O.U.P., Oxford.

Glendinning 2006: V. Glendinning, *Leonard Woolf: A Biography*, Free Press, New York.

Hobsbawm 1996: E. Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century. 1914-1991*, Abacus, London.

MacKay 2016: M. MacKay, *Between the Acts: Novels and other Mass Media*, in *A Companion to Virginia Woolf*, cit., pp. 151-162.

McIntire 2007: G. McIntire, *Modernism, Memory, and Desire. T. S. Eliot and Virginia Woolf*, C.U.P., Cambridge.

Ragni 2017: C. Ragni, '*Scraps, orts, and fragments'. Shakespearean Echoes in Virginia Woolf*, «Annali di Ca' Foscari. Serie Occidentale» 51, pp. 91-107.

Schlack 1983: B. A. Schlack, *Fathers in General: The Patriarchy in Virginia Woolf's fiction*, in *Virginia Woolf: A Feminist Slant*, edited by Jane Marcus, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 61-81.

Snaith 2015: A. Snaith, *Late Virginia Woolf*, Oxford Handbooks Online, Oxford.

Woolf 1985: V. Woolf, *The Diary of Virginia Woolf. Volume 5, 1936-1941*, edited by Anne Olivier Bell and Andrew McNeillie, Mariner Books, Orlando – Florida.

Woolf 1986: V. Woolf, *The Essays of Virginia Woolf: 1912-1918*, vol. 2, edited by Andrew McNeillie, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Woolf 1998: V. Woolf, *La signora Dalloway*, in V. Woolf, *I romanzi*, a cura di Nadia Fusini, I Meridiani, Mondadori, Milano.

Woolf 2011: V. Woolf, *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di Liliana Rampello, Il Saggiatore, Milano.

Woolf 2012a: V. Woolf, *The Common Reader* [1925], Penguin Books, London.

Woolf 2012b: V. Woolf, *Between the Acts*, in V. Woolf, *The Years and Between the Acts*, Wordsworth Editions, Ware.

Woolf 2013: V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, edited by Jo-Ann Wallace, Broadview editions, Peterborough, Ontario.

SUMMARY – In this paper, I will show how Shakespeare's presence is especially felt in *Between the Acts*, the novel Virginia Woolf wrote at the outbreak of WW2. Here, Woolf tries to respond to the general crisis provoked by the new conflict with a work consciously evoking the historical-literary past of Great Britain with multiple reference to the Bard. Such Shakespearean echoes can be "scraps, orts" – as Woolf herself calls them –, but they do testify nonetheless her extreme attempt at containing the desegregating violence of the war, by referring to what keeps a community together: its history and culture.

Università degli studi di Perugia
cristianoragni@yahoo.it

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 337-348
ISBN 9788894269710

Camilla Caporicci

«ALAS, POOR YORICK». MONTALE, SHAKESPEARE E LE PAROLE DELLA CRISI

1. Montale e Shakespeare: da *Satura* in poi

Nonostante l'evidente ammirazione di Montale per l'opera shakespeariana – testimoniata tanto dalle numerose traduzioni quanto da tutta una serie di scritti in prosa[1] –, l'influenza esercitata da quest'opera sulla poesia montaliana risulta essere, stranamente, un argomento poco trattato dalla critica. Gli studi riguardanti i rapporti tra Montale e Shakespeare si sono infatti orientati, con un'unica eccezione significativa[2], sul Montale traduttore di Shakespeare (e in particolar modo dei *Sonnets*)[3]. Nell'articolo *«Something rich and strange». Filigrane shakespeariane nell'opera di Eugenio Montale*[4], nato in risposta a tale lacuna, mi sono concentrata sui riferimenti shakespeariani presenti nella prima parte della produzione montaliana, e in particolare nelle *Occasioni* e nella *Bufera*. L'influenza di Shakespeare sul primo Montale è emersa da tale studio come strettamente legata alla figura di Irma Brandeis (*Clizia*), ed essenzialmente funzionale a un potenziamento lirico del linguaggio poetico. In queste due raccolte il poeta affronta sì una realtà angosciosa e feroce, ma vi risponde attraverso un linguaggio altamente poetico che fa della sua stessa bellezza l'arma del riscatto. Ed è proprio per contribuire a creare tale salvifica bellezza, che il poeta utilizza l'eco di Shakespeare. Una finalità che ci è resa evidente non solo dal fatto che Montale si senta portato a rivolgersi allo Shakespeare lirico per eccellenza – quello di *Romeo and Juliet*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Tempest*, e soprattutto dei *Sonnets* –, ma anche dalla scelta delle immagini e dal modo in cui esse si relazionano con il testo. Gli echi shakespeariani si innestano infatti sinergicamente nel linguaggio montaliano e contribuiscono a rafforzare l'espressione poetica proprio nel momento in cui essa ne ha più bisogno, ovvero quando è chiamata a esprimere quell'apice estetico-esistenziale che è il miracolo della poesia di queste raccolte. Un miracolo che coincide quasi sempre con l'angelica figura di Clizia, l'«onlie begetter» – come Montale

[1] Si veda al riguardo Caporicci 2011.

[2] Orlando 2001a. L'articolo si limita comunque all'influenza dei soli *Sonnets* sull'opera poetica di Montale.

[3] Si vedano ad esempio gli studi di Isella 1988; Meoli Toulmin 1971; Erspamer 1990; Scaglione 2007; Lonardi 1980; Vineis 2009; Cataldi 1996; Musatti 1980.

[4] Caporicci 2011.

stesso più volte la definisce[5] – al quale il riferimento shakespeariano appare immancabilmente legato.

Se questa è la situazione per quanto riguarda le *Occasioni* e la *Bufera*, diversa appare però la sorte dei riferimenti shakespeariani nella seconda produzione montaliana, ovvero da *Satura* in poi. Essi non diminuiscono, anzi forse aumentano e divengono molto più scoperti, pienamente in linea con l'andamento del citazionismo montaliano del periodo, come descritto da Blasucci: «Da *Satura* in poi gli esempi di allusività saranno più frequenti e scoperti, e rientreranno tutto sommato nei procedimenti parodico-satirici dell'ultimo Montale»[6]. Ma, appunto, essi cessano il più delle volte di essere segno di un'effettiva fonte di ispirazione lirica, divenendo elementi che, intenzionalmente resi identificabili grazie a una modalità di riferimento estremamente esplicita, stabiliscono un rapporto dialogico tra i due testi in senso propriamente meta-poetico: un rapporto fondato cioè sul riconoscimento della fonte come altra rispetto al testo montaliano, e dunque capace di instaurare con esso una dinamica distintiva. E tutto ciò in una forma essenzialmente prosastica. Questo mutamento di forme e di toni si inserisce naturalmente nel più generale passaggio dal rigoroso lirismo delle prime tre raccolte allo stile asciutto e prosastico di *Satura* e delle opere successive. Un passaggio che, lungi dall'esaurirsi in un mero mutamento stilistico, risponde all'acuirsi della crisi – tanto storica quanto privata – percepita dal poeta che, di nuovo nelle parole di Blasucci,

> adotta un registro discorsivo e non si perita di toccare tonalità satirico-parodistiche, consonanti col rifiuto di una realtà storico-sociologica sempre più degradata (la cultura di massa, il consumismo, lo scientismo ottimistico) nei cui confronti l'epoca anteriore, quella del fascismo, della guerra e dell'immediato dopo, appare al poeta ancora come un tempo di decenza, dove il bene e il male erano più facilmente separabili per chi avesse capito[7].

Il pessimismo derivato dall'orrore della realtà odierna si riflette, per quanto riguarda le riprese shakespeariane, anche nella scelta delle opere cui Montale fa riferimento: se infatti nei primi tre libri era lo Shakespeare lirico, della magia e dell'amore, a fare la parte del leone, nelle ultime raccolte dominerà

---

[5] Montale la descrive come tale a Contini, che nel '46 riferirà la cosa nel suo *Pour presenter Eugenio Montale* (in Contini 1974, 70). La stessa espressione sarà poi recuperata dal poeta, a distanza di anni, in *Domande senza risposta*. Ma la prima attestazione dell'espressione è di molto precedente. La copia delle *Occasioni* che Montale invia a Irma nel 1939 reca infatti questo epitaffio: «to the Only Begetter / the Only Idiot / E. M. / 6 XI 1939» (Citato da R. Bettarini nell'*Introduzione* a Montale 2006, XXXV).

[6] Blasucci 2002a, 213. Sull'intertestualità nell'opera dell'ultimo Montale si vedano anche Orlando 2001b e Butcher 2007.

[7] Blasucci 2002b, 105-106.

invece lo Shakespeare più cupo e tragico, poeta dell'insensatezza del reale, della vecchiaia e della morte, ovvero lo Shakespeare di *King Lear* e di *Hamlet*.

2. Amleto e l'avvicinamento dell'autorità poetica

L'uso di citazioni dall'*Amleto* non è in realtà estraneo al Montale giovane, che spesso aveva arricchito il proprio linguaggio epistolare con Irma inserendo qua e là quei versi tanto celebri da essere divenuti proverbiali – «to be or no to be», «that's the question» etc. –, ma mai tali riferimenti erano comparsi nelle prime tre raccolte poetiche. L'amarezza ben più marcata dell'ultimo Montale fa sì che il poeta avverta invece la tragedia vicina in un senso più profondo, soprattutto nelle sue sfumature nichiliste e in generale nella serrata e maniacale riflessione ontologico-teologica che vi si compie. Riflessione che il poeta può giungere a conoscere approfonditamente nel corso della traduzione che del dramma svolge per Mondadori, uscita nel 1949[8], e che molto si confà a quell'ansia teologica che percorre fruttuosamente tutta la produzione dell'ultimo Montale.

Il poeta alla ricerca della divinità, e allo stesso tempo irato e scettico verso un crudele e indifferente *Deus absconditus* che «può tutto e non lo può o non lo vuole»[9], poteva facilmente condividere la desolazione della Britannia di *Lear*, i cui insensibili dei sono continuamente invocati invano, e si divertono a torturare le loro creature. Allo stesso tempo, il Montale della riflessione sul significato della vita, grande teatro vuoto in cui noi «non siamo che comparse»[10], sul valore dell'universo e dell'uomo, indiato «primate a due piedi»[11], non poteva non sentire vicino da una parte il vecchio re impazzito che, denudandosi degli orpelli della civiltà, riconosce l'uomo essere nient'altro che un 'povero, nudo, animale biforcuto'[12], e dall'altra il monologante filosofo Amleto, alla ricerca del senso dell'esistenza. Amleto, a cui «la bella architettura del cielo» sembra «una sterile forma»[13] e persino l'uomo, questo capolavoro simile a Dio, appare come «quintessenza di polvere»[14].

Nella dichiarazione dell'universale degrado del mondo della seconda *prosa veneziana* – «Tutto è rotten, marcio»[15] – riconosciamo l'eco dell'amletico disgusto per gli orrori putrescenti dello stato danese, emblema del mondo intero – «Something is rotten in the State of Denmark»; «qualcosa di marcio»[16], tradu-

[8] Shakespeare 1949.

[9] *Il mio ottimismo*, v. 18. Si cita da Montale 1984.

[10] *Oggi*, v. 7.

[11] *Piove*, v. 42.

[12] Shakespeare 2005, III, iv, 102 (trad. mia).

[13] Shakespeare 1949, II, ii, 303-304. Per ragioni evidenti, si sceglie di citare dalla traduzione montaliana.

[14] Shakespeare 1949, II, ii, 314.

[15] *Il farfarella garrulo portiere ligio agli ordini…*, v. 22.

[16] Shakespeare 1949, I, iv, 90.

ceva Montale. Similmente, nell'immagine meccanicisticamente avvilente dell'origine dell'universo come «zuffa di gas / zuffa non zuppa»[17], «furente incompatibilità / di vapori e di gas»[18], ritroviamo forse l'«aggregata massa»[19] e il «pestilenziale ammasso di vapori»[20] che, nella traduzione di Montale, è l'universo per Amleto[21]. Questi echi, ammesso che di echi si tratti, sarebbero ancora il segno di un'influenza profonda della memoria shakespeariana sul meccanismo creativo di Montale. Molte sono invece le occorrenze in cui il testo shakespeariano, come dicevamo, diviene elemento che esibisce la sua intertestualità all'interno di un discorso esplicitamente meta-poetico.

È il caso del componimento che segue *Se l'universo nacque*, che si spinge a considerare il significato di uno scetticismo ontologico/gnoseologico portato alle estreme conseguenze, e si conclude ponendo il poeta nei panni di un moderno Amleto, meno drammatico e più rassegnato:

> Si può essere a destra
> o a sinistra
> o nel centro
> o in tutt'e tre, che non guasta.
> Ma tutto ciò presuppone
> che l'Essere sia certo,
> sia la buridda di cui ci nutriamo
> quando sediamo a tavola.
> Alas, poor Yorick, che teste di cavolo
> noi siamo (e questa resta
> la nostra sola certezza)[22].

La citazione, in lingua, se da una parte riflette l'affinità della riflessione filosofica di Amleto con quella del Montale di questo periodo, dall'altra segna anche un "rimpicciolimento" ironico della fonte. Il poeta si rivolge al celeberrimo teschio di Yorick in un linguaggio assolutamente colloquiale, piatto, quasi banale nell'infantile espressione «teste di cavolo», ma che allo stesso tempo suggerisce l'associazione grottesca del tondeggiante vegetale con il cranio nudo del morto. La citazione agisce dunque in senso de-mitizzante nei confronti del monologo da cui è tratta, uno dei più famosi di tutta la letteratura mondiale, sancendo la rinuncia della poesia moderna a raggiungere la

---

[17] *Se l'universo nacque*, vv. 2-3.

[18] *Rimuginando*, vv. 17-18.

[19] Shakespeare 1949, III, iv, 50.

[20] Shakespeare 1949, II, ii, 308.

[21] Del resto, il riferimento al "bardo" in *Se l'universo nacque*, sebbene vago e probabilmente riferito a un altro autore, non può non far pensare a Shakespeare, *The Bard* per antonomasia.

[22] *Si può essere a destra…* Si noti peraltro che la medesima citazione dall'Amleto – «Alas! Poor Yorick!» –, sempre in lingua, ritorna in una lettera a Contini del 13 luglio 1978 (Montale-Contini 1997, 278). Dal momento che il dattiloscritto della poesia è senza data, non possiamo stabilire con certezza quale delle due ricorrenze sia antecedente rispetto all'altra.

grandezza artistica del passato, con cui essa non può rapportarsi se non attraverso un citazionismo svilente e ironico. Allo stesso tempo però, proprio attraverso la de-gradazione del mito poetico antico, essa ce lo avvicina, liberandolo dell'aura di intoccabile autorità e conferendogli un'umanità che lo affratella finalmente al poeta e al lettore moderno.

Simile processo di avvicinamento dell'autorità poetica è visibile in molti dei componimenti afferenti a quella vena meta-poetica che, attiva fin dalle prime raccolte, diviene da *Satura* in poi motivo ricorrente. Nel caso di Shakespeare, Montale continua un discorso iniziato in prosa nell'articolo *Sotto il nome di Shakespeare sarebbe nascosto Lord Derby*, in cui prendeva in considerazione la teoria secondo cui il bardo «fu una semplice cooperativa di autori elisabettiani»[23]. Nel componimento *Le Storie Letterarie*, a distanza di più di vent'anni, Montale ritorna sulla teoria della «cooperativa», che, se da una parte ha come risvolto una de-mitizzazione della figura di Shakespeare, dall'altra, mettendone in evidenza i limiti, le conferisce umanità, avvicinandola così a quella del poeta odierno, e forse a Montale stesso:

> Sono sempre d'avviso
> che Shakespeare fosse una cooperativa.
> Che per le buffonate si serviva
> di cerretani pari a lui nel genio
> ma incuranti di tutto fuorché dei soldi.
> Non può ingoiare troppo la sopravvivenza.
> A volte digerisce un plotone, tale altra
> distilla poche sillabe e butta un monumento
> nel secchio dei rifiuti. Produce come i funghi,
> puoi trovarne parecchi tutt'insieme, poi resti
> a mani vuote per un giorno intero
> per un anno o un secolo. Dipende[24].

3. Disillusione d'amore

E per quanto riguarda Clizia? Che fine fa quel triangolo Clizia-Shakespeare-Montale che si era affermato nella prima produzione montaliana? E, in generale, che fine fa il legame tra la tematica amorosa e l'influenza shakespeariana? Esso non sparisce, tuttavia il sentimento della crisi che pervade la poesia del secondo Montale – che è tanto la crisi di un'epoca quanto quella intima del poeta – modula anche questa interazione su note nuove. Pur parlando d'amore, non sarà più lo Shakespeare lirico a offrire le sue suggestioni al cantore della donna-angelo, ma il poeta di *Amleto* e di *Lear*, delle cose perdute e mai ritrovate.

Completamente assenti negli *Xenia*, i riferimenti shakespeariani in *Satura* si concentrano, significativamente, nelle ultime due poesie della *suite Dopo una*

[23] Montale 1996, I, 1162.
[24] *Le Storie Letterarie*

fuga, «l'unico segmento del libro che», come scrive Castellana, «in qualche modo ripropone lo schema del romanzo d'amore»[25]. Non più consacrato a Clizia però, questo romanzo o canzoniere d'amore che dir si voglia è invece dedicato alla ventenne Laura Papi e, ci dice Montale, narra «la storia di un ultimo amore fra una giovane e un vecchio»[26]. Leggiamo il settimo movimento della *suite, Tardivo ricettore di neologismi*:

> Tardivo ricettore di neologismi
> nel primo dormiveglia ero in dubbio
> tra Hovercraft e Hydrofoil,
> sul nome del volatile su cui intendevo involarti
> furtivamente; e intanto tu eri fuggita
> con un buon topo d'acqua di me più pronto
> e ahimè tanto più giovane. Girovagai lentamente
> l'intera lunga giornata e riflettevo
> che tra re Lear e Cordelia non corsero tali pensieri
> e che crollava così ogni lontano raffronto.
> Tornai col gruppo visitando tombe
> di Lucumoni, covi di aristocratici
> travestiti da ladri, qualche piranesiana
> e carceraria strada della vecchia Livorno.
> M'infiltrai nei cunicoli del ciarpame. Stupendo
> il cielo ma quasi orrifico in quel ritorno.
> Anche il rapporto con la tragedia se ne andava ora in fumo
> perché, per soprammercato, non sono nemmeno tuo padre.

In questo caso, evidentemente, ci troviamo di fronte a un vero e proprio riferimento meta-poetico alla tragedia *King Lear*, la cui trama il poeta mette a confronto con il suo personale rapporto con Laura, solo per rimarcare però l'inadeguatezza dell'accostamento. Ciò che fa crollare il «raffronto» con l'opera shakespeariana è probabilmente lo stesso elemento che tale raffronto aveva suscitato: il tema, appunto, dell'amore tra una giovane e un vecchio. Nella tragedia è l'amore tra re Lear e la figlia prediletta Cordelia, mentre nel caso di Montale si tratta della relazione tra il poeta ormai anziano e la giovanissima Laura; un amore pure segnato dall'ombra della pazzia (la depressione della ragazza) e destinato fin dal principio a un finale tragico. La differenza tra la vicenda shakespeariana e quella biografico-poetica di Montale è però ancora maggiore, e il poeta disilluso di *Satura* non può non coglierla. Il rapporto non è infatti qui quello filiale di Lear e Cordelia, e l'*eros* che si insinua prepotente in esso – «riflettevo / che tra Lear e Cordelia non corsero tali pensieri» (che era peraltro, in una precedente versione, un più esplicito «tra re Lear e Cordelia, certo non corsero impuri / pensieri»[27]) – fa crollare qualunque

[25] Castellana, *Introduzione* a Montale 2009, LXVII.
[26] *Carteggio Montale-Guarnieri*, in Greco 1980, 65.
[27] *Varianti e autocommenti*, in Montale 1980, 1033.

raffronto. È per questo, e «perché, per soprammercato, non sono nemmeno tuo padre», che il rapporto con la tragedia va in fumo, non solo in senso stretto, ma anche nel senso che la tragicità, in generale, che poteva nascere se l'*eros* fosse stato almeno di tipo incestuoso – e non a caso forse Montale passa dagli specifici «rapporto {shakespeariano} col vecchio» e «raffronto shakespeariano»[28] delle prime redazioni al più generico «rapporto con la tragedia» – sfuma inesorabilmente di fronte alla "banalità" della situazione. L'opera shakespeariana viene dunque qui chiamata in causa con finalità satirica, ovvero per mettere in luce, attraverso il confronto, la piccolezza dell'esperienza odierna rispetto ai grandi modelli tragici della letteratura passata.

Questo confronto con il *King Lear* può certo essere letto all'interno di quel motivo della vita come teatro – motivo peraltro presentissimo in Shakespeare, ma che per la sua universalità non può essere considerato segno di una specifica influenza – che ricorre varie volte nel Montale da *Satura* in poi. Un'opera teatrale, questa della vita odierna, che non è però, ci dice il poeta, all'altezza del passato: si inceppa ancora prima di andare in scena, s'impappina[29]. E lo spettacolo non è più allora nemmeno teatro, ma scenetta di burattini, «cabaret» allestito «alla meno peggio»[30], «pellicola / da quattro soldi»[31]. In questo senso allora, il riconoscimento dell'incompatibilità tra la vicenda del poeta e la grande tragedia shakespeariana denuncia da una parte la miseria di un'epoca che ha fatto della mediocrità il suo baluardo, rendendosi incapace anche di una grandezza nel male, nel tragico. L'epoca non del grande teatro ma del piccolo schermo, in cui i miti tragici si riducono a ridicoli scimmiottamenti, e niente si ritrova degli antichi eroi, se non «un pizzico / di immondizia»[32].

Dall'altra parte, sul piano personale, il fallimento del raffronto sorride amaramente della vecchiaia di Montale stesso, evidenziando il ridicolo in cui il poeta incorre proprio nel momento in cui istituisce il confronto con i grandi personaggi tragici e, forse, con il suo stesso passato. Quasi che la parodia che l'odierno compie della tragedia passata si specchi nella vicenda individuale del poeta, alla ricerca di una reiterazione della grande "tragedia" della sua giovinezza, l'amore e la perdita di Clizia; reiterazione che non può però che assumere connotati ridicoli e grotteschi, tanto che l'amore stesso, ci dice Montale, giunge alla fine della *suite* solo come risultato del completo «rimbambimento»[33] del vecchio.

Altra tragedia era quella di Clizia, altra levatura. Ma proprio in virtù del rapporto distintivo che si instaura con il passato, e probabilmente veicolata

[28] Montale 1980, 1033.

[29] Cf. *Götterdämmerung* e *Lo spettacolo*.

[30] *Colui che allestì alla meno peggio…*, vv. 1-2.

[31] *Proteggetemi*, vv. 8-9.

[32] *Proteggetemi*, vv. 13-15.

[33] Lettera a R. Bettarini del 13 novembre 1978, citata in *Varianti e autocommenti*, Montale 1980, 1035.

dall'argomento shakespeariano, la grande ombra di Clizia torna a stagliarsi in *Tardivo ricettore di neologismi*, sovrapponendosi alla figura di Laura. A partire dai volatili Hovercraft e Hydrofoil, che non possono non evocare il «cutter / bianco-alato»[34] di *Proda di Versilia*, e soprattutto l'aliscafo di *Gli uomini che si voltano* – che era in una precedente redazione manoscritta proprio «Hydrofoil»[35] –, fino al «topo d'acqua» di irmesca memoria, i dettagli portano il ricordo della tragedia originale, quella che aveva per protagonista una Cordelia più forte, la Clizia figura cristica per eccellenza. E se Cordelia, evocata distintamente in riferimento a Laura, può aver richiamato alla mente di Montale il ricordo di Irma, allora si spiegherà forse anche l'ultima poesia della *suite*, *Non posso respirare se sei lontana*, in cui di nuovo vediamo mescolarsi a Laura l'ombra di Clizia e l'eco di Shakespeare:

> Non posso respirare se sei lontana.
> Così scriveva Keats a Fanny Brawne
> da lui tolta dall'ombra. È strano che il mio caso
> si parva licet sia diverso. Posso
> respirare assai meglio se ti allontani.
> La vicinanza ci riporta eventi
> da ricordare: ma non quali accaddero,
> preveduti da noi come futuri
> sali da fiuto, ove occorresse, o aceto
> dei sette ladri (ora nessuno sviene
> per quisquiglie del genere, il cuore a pezzi o simili).
> È l'ammasso dei fatti su cui avviene l'impatto
> e, presente cadavere, l'impalcatura non regge.
> Non tento di parlartene. So che se mi leggi
> pensi che mi hai fornito il propellente
> necessario e che il resto (purché *non sia* silenzio)
> poco importa.

Oltre alla separazione da Laura il poeta riflette qui anche sulla perdita di Irma, esprimendola attraverso un *pastiche* in cui confluiscono i due autori inglesi che, nelle lettere alla musa, si erano fatti portavoce di quella passionalità di cui l'americana lamentava l'assenza. Dall'epistolario si deduce infatti uno dei più grandi timori di Irma: che il poeta smetta di desiderarla in quanto persona reale e faccia di lei un'ispiratrice poetica, valida proprio in quanto perennemente assente, perduta. È per questo che Montale ribadisce continuamente il forte desiderio per la sua persona fisica, perché, dice, non si può considerare «una donna unica come te quale semplice pretesto per scriverci sopra un'elegia o un cuttle-fish bone. That's the question»[36]. E per dare respiro lette-

[34] *Proda di Versilia*, vv. 9-10.
[35] Cf. Grignani 1987, 180.
[36] Montale 2006, 94.

rario a queste sue proteste di fisica passionalità, chiamava in causa proprio Keats e Shakespeare.

Nella lettera 20 leggiamo: «Bene: ti dico una volta per sempre che io (che non sono tisico e non sono Keats) credo di amarti con la stessa passione e, alas!, con la stessa sensualità con la quale Keats amava Fanny Browne»[37]. Nella lettera 39 leggiamo invece:

> Non pensare che sono un cold lover: io sono un uomo che ha avuto questa condanna: che non sono *mai* stato vicino a lungo alle donne che ho amato […]. Questo ha fatto di me un essere capace di una sorta di enorme compelled platonism […]. Dico compelled, obliged, perché in realtà *odio* il platonismo […]. And if I dream you I don't dream your Soul, I dream your lips, your eyes, your breast, and the rest which is *not* silence. I dare say that the rest is the *best* and Shakespeare knew it[38].

Se rileggiamo *Non posso respirare se sei lontana…* alla luce di quanto detto, non possiamo non accorgerci che l'autocitazione ne è uno degli elementi fondamentali, autocitazione non però, come tante volte accade nella produzione da *Satura* in poi, dalla precedente opera poetica, ma piuttosto memoria scaturita proprio dall'intimità delle lettere a Clizia. L'attacco, una citazione dalle lettere di Keats, è infatti anche un riferimento alle proprie lettere d'amore, quelle stesse in cui Montale giurava la sua passione affine a quella del grande romantico inglese, e si esprimeva in toni non dissimili: «non respiro che col tuo respiro»[39], «respiro solo perché so che al mondo respiri tu»[40], etc. Ma l'accostamento tra la sua storia e quella di Keats viene ora, come accadeva con *King Lear* nella poesia precedente, evocato solo per essere negato: «Posso / respirare assai meglio se ti allontani». In ballo vi è qui proprio quel timore di Irma che tante volte Montale si era affrettato a fugare: la paura di essere preferita lontana, «propellente necessario» alla poesia più che alla vita. E non a caso, dopo Keats, tornerà anche l'altro autore che di quella «autodifesa» epistolare si era fatto emblema, e tornerà proprio nella stessa citazione distintiva della lettera 39: «So che se mi leggi / pensi che mi hai fornito il propellente / necessario e che il resto (purché *non sia* silenzio) / poco importa». Questo «resto» è il corpo di Irma, gli occhi, le ginocchia, il petto e le labbra; è la sua persona fisica, storica, ed è «l'ammasso dei fatti», la vita passata, vera. Immaginando una Irma lettrice delle sue poesie così come lo era delle sue lettere, Montale le si rivolge ora con sfinita sincerità, ammettendo che era lei, dopotutto, ad avere ragione. Che non è stato capace di amarla nel modo in cui Keats amava Fanny Brawne, e che quel «resto» non silenzioso, che era forse la

---

[37] Montale 2006, 34.

[38] Montale 2006, 77.

[39] Montale 2006, 144.

[40] Montale 2006, 271. L'importanza del tema del respiro nell'epistolario montaliano, in relazione a questa poesia, è sottolineata da Genetelli 2009.

parte migliore – «the rest is the best, and Shakespeare knew it» –, non ha potuto o saputo afferrarlo, e ormai «poco importa».

Clizia torna dunque nell'eco shakespeariana, ed è forse anche per questo che Montale, riflettendo sull'ispiratrice femminile della sua poesia, richiama in causa, in *Domande senza risposta*, quel misterioso *onlie begetter* che è Clizia, ma anche molto più di Clizia. E forse un po' meno di Irma. «Mi chiedono se ho scritto / un canzoniere d'amore / e se il mio onlie begetter / è uno solo o è molteplice», scrive Montale, «molte figure / vi si addizionano, / ne formano una sola che discerno / a malapena». Un «onlie begetter» (che vede peraltro rispettata la grafia antica della dedica shakespeariana) cui si può dare «un nome o più nomi»[41].

E più nomi saranno infatti quelli che, nella poesia che chiude *Il Quaderno di quattro anni*, il poeta dispiega nell'appello amaro all'amata perduta, in tutte le sue facce. In *Morgana*, Montale ritrova un momento di lirismo puro, un *climax* che si alza come un gemito nell'assommarsi dei *senhals*. E tra essi non può mancare, di nuovo, il ricordo shakespeariano: liberata dal raffronto mortificante della prosastica *Tardivo ricettore di neologismi…*, la figura di Cordelia emerge infatti ora in tutta la sua potenza, annullata ogni distanza dalla forza lirica, vera figlia adorata, amante e amata perduta per volere di efferati dei, mai ritrovata, mai dimenticata:

> Ahimè figlia adorata, vera mia
> Regina della Notte, mia Cordelia
> Mia Brunilde, mia rondine alle prime luci,
> mia baby-sitter se il cervello vàgoli,
> mia spada e scudo,
> ahimè come si perdono le piste
> tracciate al nostro passo
> dai Mani che ci vegliarono, i più efferati
> che mai fossero a guardia di due umani[42].

4. Conclusioni

Il dialogo con il passato letterario, e le modalità attraverso cui esso si esplica, possono rivelarsi elementi molto significativi all'interno della riflessione di un poeta sulla capacità del linguaggio di esprimere, ed eventualmente superare, una fase di crisi, che sia essa la crisi di un'epoca o di un singolo spirito. L'influenza esercitata dall'opera di Shakespeare sulla poesia di Montale si è offerta in tal senso a un'analisi volta a cogliere nell'intertestualità una chiave interpretativa della poesia stessa nel suo rapportarsi all'esperienza della crisi. Laddove nelle *Occasioni* e nella *Bufera* i riferimenti shakespeariani apparivano funzionali a un arricchimento lirico del testo, da *Satura* in poi essi, tratti dalle opere più tragiche di Shakespeare e resi riconoscibili grazie a una modalità di

[41] *Domande senza risposta*, vv. 1-4, 6-9, 26.
[42] *Morgana*, vv. 14-22.

riferimento estremamente esplicita, stabiliscono un rapporto dialogico tra i due testi in senso propriamente meta-poetico e distintivo. Un mutamento che riflette la crisi storico-biografica percepita dal poeta e che risponde, con i suoi accenti parodico-satirici, al rifiuto di una realtà storico-sociologica che egli avverte come sempre più degradata. Allo stesso tempo, anche la vena amorosa subisce l'esperienza della crisi personale di Montale e rigetta l'uso lirico della citazione shakespeariana, per accoglierla invece come strumento meta-poetico in senso essenzialmente distintivo, quando non apertamente parodico. D'altra parte, la nuova forma intertestuale acuisce sì l'esperienza della crisi, ma allo stesso tempo ne lenisce il dolore, facendosi veicolo di un nuovo rapporto tra presente e passato. Se infatti la citazione sancisce la rinuncia della poesia moderna a raggiungere la grandezza del passato, con cui può rapportarsi solo attraverso un citazionismo svilente, allo stesso tempo, proprio attraverso la de-gradazione del mito poetico antico, essa ce lo avvicina, conferendogli un'umanità che lo affratella finalmente al poeta e al lettore moderno. Una comunanza di destini in cui è possibile, forse, cercare consolazione.

BIBLIOGRAFIA

Blasucci 2002a: L. Blasucci, *Appunti per un commento montaliano*, in *Gli oggetti di Montale*, Mulino, Bologna, pp. 203-230.

Blasucci 2002b: L. Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, ivi, pp. 87-111.

Butcher 2007: J. Butcher, *Poetry and Intertextuality. Eugenio Montale's Later Verse*, Volumnia, Perugia.

Caporicci 2011: C. Caporicci, *«Something Rich and Strange». Filigrane shakespeariane nell'opera di Eugenio Montale,* «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIV, 1-2, pp. 81-122.

Cataldi 1996: A. Cataldi, *Da poeta a poeta. Il sonetto XXXIII di Shakespeare nelle traduzioni di Montale e di Ungaretti*, Congedo Editore, Galatina.

Contini 1974: G. Contini, *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino.

Erspamer 1990: F. Erspamer, *I sonetti dell'esperienza. Montale traduttore di Shakespeare*, «Quaderni di italianistica», XI, pp. 269-285.

Genetelli 2009: C. Genetelli, *Lontano da te non respiro (ma scrivo), Montale a Irma*, «Versants», 56, pp. 107-41.

Greco 1980: L. Greco, *Montale commenta Montale*, Pratiche Editrice, Parma.

Grignani 1987: M.A. Grignani, *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Longo Editore, Ravenna.

Isella 1988: D. Isella, *Montale e il giovane poeta Guglielmo Crollalanza*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», III, XVIII, pp. 1371-1386.

Lonardi 1980: G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna, pp. 144-163.

Montale 1980: E. Montale, *L'opera in versi*, a c. di R. Bettarini, G. Contini, Einaudi, Torino.

Montale 1984: E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.

Montale 1996*: Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. I, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.

Montale 2006: E. Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti, F. Zabagli, Mondadori, Milano.

Montale 2009: E. Montale, *Satura*, a cura di R. Castellana, Mondadori, Milano.

Montale-Contini 1997: E. Montale, G. Contini, *Eusebio e Trabucco*, a cura di D. Isella, Adelphi, Milano.

Musatti 1980: M. P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti Critici», XLI, pp. 122-148.

Orlando 2001a: R. Orlando, *Montale e i «Sonnets» shakespeariani*, in *Applicazioni montaliane*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, pp. 7-40.

Orlando 2001b: R. Orlando, *Reminiscenze maledette! Per una tipologia della citazione distintiva nell'ultimo Montale*, ivi, pp. 41-66.

Scaglione 2007: G. Scaglione, *Le traduzioni shakespeariane in Eugenio Montale e Giovanni Giudici*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*, Atti dell'XI Congresso nazionale ADI, Napoli 26-29 settembre, consultabile sul sito www.italianisti.it.

Shakespeare 1949: W. Shakespeare, *Amleto, principe di Danimarca*, traduzione a cura di E. Montale, Mondadori, Milano.

Shakespeare 2005: W. Shakespeare, *King Lear*, in *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, a cura di J. Jowett, W. Montgomery, G. Taylor, S. Wells, Clarendon Press, Oxford, pp. 1153-1184.

Toulmin 1971: R. Meoli Toulmin, *Shakespeare ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale*, «Belfagor», XXVI, pp. 453-471.

Vineis 2009: E. Vineis, *Ancora sull'equilibrio intertestuale: Ungaretti, Montale e la traduzione del* Sonetto XXXIII *di W. Shakespeare*, in *Di Montale e del tradurre. Applicazioni linguistiche*, a c. di M. Versari Vineis, Clueb, Bologna, pp. 113-134.

SUMMARY – Through the analysis of the influence exercised by Shakespeare's work on Montale's poetry, and by observing the modalities through which the dialogue with the literary past operates within the text, this study uses intertextuality as a key to interpret and understand the way in which Montale's poetry copes with the experience of crisis.

Ludwig-Maximilians-Universität München
Università degli Studi di Perugia
camilla.caporicci@gmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 349-357
ISBN 9788894269710

Daniela Vitagliano

I *DIALOGHI CON LEUCÒ* DI CESARE PAVESE TRA CLASSICITÀ E MODERNITÀ: IL MITO DELLA/CONTRO LA CRISI

1. *Dialoghi con Leucò* e la realtà del dopoguerra

Nel secondo dopoguerra si è raggiunto l'apice della coesione indissolubile tra scelta letteraria e scelta etico-politica; in Italia, come osserva Calvino[1], si assiste a un progressivo dilagare della smania narrativa, del bisogno frenetico di raccontare il vissuto della tragedia della Seconda guerra mondiale, dell'esperienza militante nella Resistenza, con l'intento di rendere tutti partecipi dello stesso destino.

Da questo punto di vista i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, sebbene siano un'opera tutt'altro che realista, rappresenta un esempio di come il mito nel corso del Novecento abbia rivestito un importante ruolo esegetico della realtà contemporanea. Ben lungi dal voler fare una lettura tendenziosa dei *Dialoghi*, è di non trascurabile importanza il fatto che essi siano stati scritti proprio in pieno dopoguerra, tra il '45 e il '47, quasi in contemporanea col *Compagno*, opera più smaccatamente neorealista, improntata a una professione ideologica. Un elemento questo, che spinge a riflettere sulle ragioni più profonde di Cesare Pavese, e in particolare sulle esigenze poetiche che l'hanno indotto a realizzare il progetto dei *Dialoghi* in quegli anni e in quel contesto storico-politico. Del resto, come vedremo, sebbene Pavese fosse convinto di investire quest'opera di una funzione civile e sociale, d'altro canto era anche consapevole del possibile scacco cui andava incontro.

2. Il ruolo del mito nella ricerca stilistica pavesiana

La dialettica mito/*logos*, che ha riguardato gran parte della produzione teorica di Pavese, viene risolta brillantemente nei *Dialoghi con Leucò*, dove riveste, come ha notato Ettore Catalano, una funzione civile, basata essenzialmente sulla rifondazione e ridefinizione del ruolo dell'intellettuale e sulla valorizzazione della funzione dell'uomo nella società del dopoguerra[2]. Tuttavia, per indagare i mezzi con cui Pavese porta a termine questo tipo di operazione, bisogna partire dall'inizio, e cioè dalla sua concezione del mito.

[1] Cf. Calvino 1991.
[2] Cf. Catalano 1967, 93.

Alla base della riflessione pavesiana c'è la volontà di rendere la vivacità del mito allo stesso modo dei greci, quasi come se l'autore volesse "credere" ai miti che racconta. Scrive Annalisa Saccà a tale proposito:

> I *Dialoghi* sono rimasti tanto incompresi perché in essi si è cercato il classicismo pavesiano invece del «classico» in Pavese […]. Il classicismo [...] era volto a un mondo costruito come una favola, dove si abitava per dimenticare, dove si cercava conforto, insomma il mondo dell'*eidos* contro il mondo reale. Era una veste indossata per recuperare atteggiamenti riecheggianti un mondo lontano. Per Pavese è il contrario. Lui, classico (= tragico) come i greci, ci si butta a capofitto per cercare il reale, la rivelazione. Per lui i classici non sono una veste, ma la sua carne[3].

Effettivamente il mito finisce per rappresentare per Pavese la macro categoria interpretativa più adatta in cui inserire i suoi miti individuali e in cui trasfigurare la realtà in simbolo collettivo, essendo costante nell'autore la preoccupazione di evitare il radicamento della propria scrittura nella realtà naturalistica e in simboli troppo individuali e soggettivi[4].

A questo bisogna aggiungere che Pavese ammette a più riprese (nel diario e nei saggi) di voler improntare il proprio stile scrittorio a due aspetti, che egli afferma di ritrovare parimenti nei greci e negli americani: la capacità di trasporre, attraverso la scrittura, un ritmo e, attraverso la ripetizione interna, un'unità, un'esigenza di costruzione[5]. Entrambi questi aspetti trovano nel paradigma mitico un loro motivo d'essere.

---

[3] Saccà 1978, 84.

[4] Ho trattato più ampiamente questo argomento in Vitagliano c.d.s. Mi limito qui a citare due brani in cui Pavese fa accenno a tale problematica. Si legge in *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, uno dei primi saggi di poetica dell'autore: «Tu hai sinora evocato figure reali radicandole nel loro campo con paragoni interni, ma questo paragone non è mai stato esso stesso argomento del racconto, per la sufficiente ragione che argomento era un personaggio o paesaggio naturalisticamente inteso […]. [stavolta] Sarà questione di descrivere – non importa se direttamente o immaginosamente – una realtà non naturalistica ma simbolica» (in Pavese 1966a, 169-170). E ancora nel diario: «Arduo trasformare se stesso in un *io* dantesco, simbolico, quando i propri problemi sono radicati a un'esperienza così individuale come la città-campagna e tutte le trasfigurazioni giungono soltanto a simboli psicologicamente individuali» (Pavese 1952, 281).

[5] A proposito del ritmo, possiamo ricordare quanto l'autore scrive su Erodoto: «La scoperta sta nel senso del ritmo, del senso della realtà mossa, di Erodoto» (Pavese 1952, 329); oppure su *Moby Dick*: «non è personaggi, è puro ritmo» (Pavese 1952, 330). Inoltre, nel saggio *Herman Melville* troviamo almeno due momenti in cui Pavese paragona gli americani ai greci: «Un greco veramente è Melville» (Pavese 1968, 75); «han qualcosa di quell'equilibrio che usiamo chiamar greco» (Pavese 1968, p. 74). Il ritmo è anche il marchio distintivo dello stile mitico dello stesso Pavese, come affermato in *Raccontare è monotono*: «dire stile è dire cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce, della propria posizione entro la realtà» (Pavese 1968, 307-308). A proposito dell'unità leggiamo in relazione a Omero: «È bene rifarsi a Omero [...]. Il grande fascino dei due poemi è l'unità materiale» (Pavese 1952, 26). E a proposito della sua personale poetica: «Hai concluso […] con la scoperta del mito-unicità, che fonde così tutti i

A questo proposito ci teniamo a sottolineare quanto sia importante l'equivalenza stile greco/stile americano: è un'ulteriore conferma del fatto che per Pavese il passaggio dallo studio e traduzione della letteratura americana allo studio e traduzione di quella greca si è svolto sotto il segno della continuità, al contrario di quanto hanno affermato alcuni critici. Del resto la letteratura americana lo affascinava tanto poiché in essa vi rintracciava, per usare le parole di Jacqueline Fabre, una «primordialità degli esseri e delle cose»[6] e un linguaggio che, rivelando la profonda natura simbolica degli aspetti più ordinari della vita quotidiana, eliminava qualsiasi barriera tra la realtà e le parole.

3. Un'opera unica, una doppia natura: la concezione della cultura in Pavese

Questo tipo di ricerca poetica e stilistica ha il suo punto di arrivo, nonché la sua più alta rappresentazione, nei *Dialoghi con Leucò*. Nel comporre quest'opera, Pavese si getta nel gorgo del mito classico per cavarvi fuori un mito moderno, che sia una risposta al *caos* dell'epoca contemporanea. Per meglio spiegare questa operazione vorremmo servirci della distinzione operata da Furio Jesi (sulla scorta di un'analisi di Kerényi) tra mito genuino e mito tecnicizzato – il secondo inteso come mito evocato intenzionalmente dall'uomo per raggiungere scopi ben precisi –, che ci sembra particolarmente appropriata per il caso di Pavese:

> Il mito genuino, che sgorga spontaneamente dalle profondità della psiche, determina con la sua presenza al livello della coscienza una realtà linguistica […]. E quella realtà linguistica – quel λόγος – impedisce con la sua struttura un eventuale predominio dell'inconscio che conduca all'annichilimento della coscienza. Il flusso del mito genuino entro la psiche umana pone spontaneamente in evidenza alcune delle immagini che vi giacciono latenti e attribuisce loro una «vitalità» che, in realtà, è la loro prospettiva dell'inconscio. Ma nell'istante in cui quelle immagini vengono «vitalizzate», la loro struttura – che è un elemento intrinseco della coscienza – subisce anch'essa un potenziamento e cioè acquista un potere sull'inconscio, essendo stata posta in rapporto «prospettico» con esso. La struttura delle immagini mitiche viene quindi a contrapporsi all'inconscio come una barriera, escludendone un predominio indiscriminato[7].

Il mito genuino dà vita ai cosiddetti «simboli psicologicamente individuali» dell'uomo e, dandogli vita, fa sì che essi possano anche avere un'influenza sulla coscienza stessa dell'uomo che li ha prodotti. Il mito funziona dunque da filtro e da barriera tra il pensiero umano e il suo inconscio. Questa riflessione inquadra teoricamente il concetto di mito – al contempo collettivo e individuale – sviluppato da Pavese. Nei *Dialoghi* i miti collettivi (ellenici e latini) aiutano l'autore a esprimere, attraverso un linguaggio comune, universale, aulico e al contempo colloquiale, i suoi miti individuali e il carattere collettivo del suo disagio esisten-

---

tuoi antichi rovelli psicologici e i tuoi più vivi interessi mitico-creativi. È assodato che il bisogno di costruzione nasce per te su questa legge del ritorno» (Pavese 1952, 269).

[6] Fabre 1984, 160.

[7] Jesi 1966, 35-36.

ziale. Ma non è tutto: c'è anche un secondo livello di lettura, che metaforizza il passaggio da mito genuino a mito tecnicizzato, poiché il mito moderno creato da Pavese con i *Dialoghi con Leucò* si fonda sull'uomo con uno scopo sociale ben definito. A riprova di questa considerazione possiamo ricordare che nel saggio *Poesia è libertà* Pavese afferma che il poeta che ricerca la chiarezza e tenta di esorcizzare i propri miti trasformandoli in figure, potrà dire di aver raggiunto il suo obbiettivo solamente quando questa chiarezza sarà tale per tutti, «sarà cioè un bene comune in cui la generale cultura del suo tempo potrà riconoscersi»[8].

La doppia caratterizzazione del mito, collettivo e individuale, s'interfaccia con la doppia connotazione dei dialoghi, strettamente legata alla funzione e al ruolo conferiti a quest'opera, come Pavese stesso afferma in un'intervista del '50:

> Della civiltà umanistica quest'opera vuole (sia detto con tutta umiltà) conservare il distacco contemplativo e formale, il gusto delle strutture intellettualistiche, la lezione dantesca e baudelairiana di un mondo stilisticamente chiuso e in definitiva simbolico. D'altra parte ho voluto rendere il ritmo la passione il sapore della realtà contemporanea con la stessa immediatezza di un Cellini, di un Defoe, di un chiacchierone incontrato al caffè[9].

Queste due componenti conferiscono quindi all'opera una natura doppia: «sguardo aperto alla realtà immediata, quotidiana, "rugosa", e riserbo professionale, artigiano, umanistico – consuetudine coi classici come fossero contemporanei e coi contemporanei come fossero classici, la cultura insomma come mestiere»[10].

Nell'intento di legittimare un'opera che, a tre anni dalla pubblicazione, era stata abbastanza trascurata, Pavese chiarisce le sue intenzioni e giustifica la propria operazione letteraria, spiegando i motivi di questa duplice natura:

> In un'epoca come la nostra […] l'unica posizione degna di chi pure si sente vivo e uomo tra gli uomini ci sembra questa: impartire alle masse future, che ne avranno bisogno, una lezione di come la caotica e quotidiana realtà nostra e loro può essere trasformata in pensiero e fantasia. Per far questo, va da sé che sarà necessario non essere sordi né all'esempio intellettuale del passato – il mestiere dei classici, – né al tumulto rivoluzionario, informe, dialettale, dei nostri giorni. La crisi è beninteso, soprattutto politica[11].

Risulta chiara l'intenzione di Pavese di conferire a quest'opera – sintesi delle spinte opposte della cultura classica e di quella moderna, nonché segno di continuità tra le due –, una vera e propria funzione civile.

Lo stesso impegno editoriale dell'autore testimonia di questa concezione della cultura: la creazione con De Martino nel 1948 della *Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici*, ma anche la proposta (bocciata dai colleghi) di pubblicare

[8] Pavese 1968, 303.
[9] *Intervista alla radio*, Pavese 1968, 265.
[10] Pavese 1968, 265.
[11] Pavese 1968, 265.

nei *Millenni* i classici di tutti i tempi, affiancando il *Capitale* di Marx alla *Bibbia* e alle *Mille e una notte*, l'idea, infine, di prediligere i contenuti delle opere piuttosto che le tendenze politiche dei loro autori sono esempi di una ben precisa *Weltanschauung* e di una determinata concezione della gestione del sapere. Pavese puntava alla diffusione del sapere presso un pubblico di non specialisti, aspirava una cultura onnicomprensiva e non ideologica (nel senso stretto del termine), e a una ricodificazione del rapporto tra l'intellettuale e il pubblico.

4. I *Dialoghi con Leucò*: il mito contro la crisi

Chiarito il quadro teorico, non resta che analizzare brevemente il modo in cui tale progetto si concreta nei *Dialoghi con Leucò*, per identificare il messaggio che Pavese avrebbe voluto «impartire alle masse future».

I dialoghi si aprono con la fine dell'era titanica, col passaggio da una condizione di *caos* a una di ordine, e con la separazione tra uomini e dei[12]. L'uomo, protagonista ideale di tutti i dialoghi, è una sorta di specchio dell'autore.

Se nei primi dialoghi, essendo subentrato l'ordine – la separazione – Pavese rappresenta la vita umana come destinata a una sconfitta, nel decimo dialogo, *La strada*, egli accenna all'idea che, sebbene tutti gli uomini siano caratterizzati da un destino predeterminato, le loro azioni possono influenzare la vita degli altri. Il destino inoltre viene definito come una condanna universale, non individuale, e per la prima volta la condizione umana è definita superiore a quella divina, dato che gli uomini, vivendo in un tempo lineare e non ciclico, hanno la possibilità di guardare indietro e di rifunzionalizzare il passato in direzione del futuro.

Altro elemento importantissimo è rintracciabile nel dialogo *La rupe*, in cui Prometeo spiega ad Eracle che gli uomini possiedono un titanismo intrinseco cui non rinunceranno mai, che permette loro di esercitare la propria libertà entro le strette maglie del destino. Un'ulteriore evoluzione si ha nel dialogo *Le streghe*, nel quale Pavese identifica il titanismo umano con l'uso della parola e la capacità di ricordare e raccontare il ricordo.

Il dialogo *Il mistero* è incentrato sulla nascita dell'idea di immortalità nell'uomo. Demetra crede che suscitare in lui questo "racconto" gli permetterà di smettere di pensare alla morte. Ma Dioniso l'avverte che tutto ciò che riguarda l'uomo finisce nel sangue: se prima si uccideva l'altro per non essere uccisi, cioè per placare la morte incipiente, ora questo avverrà per raggiungere l'eternità. Pavese problematizza il permanere nell'uomo di un germe mitico (originario di un'era precedente all'avvento del *logos*) e titanico (appartenente a esseri capaci di sfidare gli dei). Il *logos*, e cioè il destino di morte, consentendogli di esercitare la propria libertà sia nel bene che nel male, può quindi condurre l'uomo a un comportamento egoistico e prevaricatore. Arriviamo così al penultimo dialogo, in cui la dea del ricordo, Mnemosine, fa di Esiodo un poeta, rendendolo immortale.

---

[12] Da notare che *Uomini e dei* era il primo titolo scelto da Pavese. Cf. *Note al testo*, Pavese 1947, 175.

In definitiva, il percorso accennato attraverso i dialoghi dimostra che il *logos* (la poesia) non si oppone al mito, anzi, lo porta a chiarezza e lo razionalizza. Scrive Pavese in *Raccontare è monotono*: «Senza mito – non si dà poesia: mancherebbe l'immersione nel gorgo dell'indistinto, che della poesia ispirata è condizione indispensabile. [...] Bisogna *crederci*, cioè non avere ancor risolto criticamente il mito ispiratore»[13]. Questa riflessione sintetizza a grandi linee quanto detto finora. Il «gorgo dell'indistinto», e cioè il destino di morte che caratterizza ogni uomo, diventa un punto di forza, perché è la mortalità stessa che consente di rifunzionalizzare il passato e raccontarlo in modo che diventi eterno. L'auspicio dei *Dialoghi* sarebbe dunque, come osserva Mutterle, il compimento di una vita eterna (terrestre) grazie all'accettazione della morte[14] e, si potrebbe aggiungere, grazie alla parola poetica.

In quest'ottica si può istituire un legame tra il sistema ideologico pavesiano emergente dai dialoghi e quanto dice Furio Jesi (sempre a proposito di Kerényi): la morte delimita il cerchio esterno della mitologia – intesa come un linguaggio universale –, rendendola una corrente viva e pulsante. La mitologia si autodefinisce dunque come un cerchio contro la morte, ma può farlo solo grazie al fatto che il suo cerchio è incalzato dalla morte stessa.

Dato che per Pavese la morte è un tema ossessivo, il destino inevitabile che attende tutti, egli cerca di trovare attraverso la sua mitologia personale, inquadrata nel Mito assoluto, dei margini di libertà. In questo modo la poesia, in quanto esorcizzazione dei miti, rappresenta la liberazione dell'uomo dal destino. Se la poesia è riduzione del mito a chiarezza, di conseguenza il destino deve essere esorcizzato attraverso la poesia affinché l'uomo possa liberarsene. Dunque la poesia, in quanto chiarificatrice e distruttrice dei miti, è essa stessa libertà; libertà di Pavese (uomo e scrittore) e libertà dell'uomo esemplificato nella creazione letteraria. La poesia viene così a configurarsi come un colloquio dell'uomo con l'uomo. Infatti, come si legge nell'ultimo dei *Dialoghi*, quello tra personaggi anonimi che sono probabilmente due attitudini dell'autore stesso: «*Quando racconti quel che sai, non ti rispondo "cosa resta?" o se furono prima le parole o le cose. Vivo con te e mi sento vivo*»[15].

Attraverso questi dialoghi Pavese ha voluto cercare una zona di contiguità, per dirlo con parole deleuziane, un modo per dialogare col divino (col mito e con la morte), con se stesso e con il pubblico, facendo di questi *Dialoghi* una scelta poetica ben precisa, che risolve le dialettiche personali più scottanti e diventa allo stesso tempo una proposta sociale, una riscrittura del mito per la rifondazione di un nuovo mito fondato sull'uomo (e non più sugli dei).

---

[13] Pavese 1968, 307.

[14] Cf. Mutterle 2003, 57-58.

[15] Pavese 1947, 170. In corsivo nel testo.

5. Mancato "dialogo" con i lettori: il mito della crisi

La validità di questa dimostrazione è messa in discussione da un dato di fatto: il mancato successo dell'opera. Pavese si era confrontato con questo problema sin dall'inizio, tanto da aver "nascosto" nel testo alcuni elementi che lo segnalano. A un'attenta analisi dei diversi brani dialogici, infatti, ci si rende conto che essi si costruiscono quasi tutti attorno alla difficoltà degli interlocutori di dialogare tra loro. C'è una sottile ironia dell'autore sottesa al testo, che mette l'accento sul doppio binario su cui si svolge ogni dialogo, quasi come se a parlare fossero due sordi. La frase dell'ultimo dialogo risulta quindi ancora più sorprendente e, probabilmente, più significativa, un vero e proprio auspicio. L'incomunicabilità dei personaggi e l'ironia dell'autore – che ne è il richiamo sibillino – sono essi stessi sintomo della crisi della società, cui si cerca di dare una risposta nell'ultimo dialogo. I *Dialoghi con Leucò* rappresenterebbero così, oltre che un nuovo mito fondato sull'uomo, anche un nuovo mito dell'uomo moderno in crisi.

D'altro canto, incomunicabilità e ironia potrebbero anche essere la trasfigurazione letteraria della cosciente difficoltà di Pavese di poter comunicare con i propri lettori. Seguendo questa linea si comprende meglio il fatto che, nella prefazione all'opera, l'autore prenda le dovute precauzioni ironiche – «Potendo, si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia»[16] – e che nel risvolto di sovracoperta scriva:

> Cesare Pavese che molti si ostinano a considerare un testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie americano-piemontesi, ci scopre in questi dialoghi un nuovo aspetto del suo temperamento. Non c'è scrittore autentico, il quale non abbia i suoi quarti di luna, il suo capriccio, la musa nascosta, che a un tratto lo inducono a farsi eremita[17].

Sulla scia del tono ironico di questa presentazione probabilmente va anche letta la lettera a Paolo Milano, in cui da una parte l'autore s'indigna per la risposta superficiale del critico alla sua opera, e dall'altra sembra prendersi bonariamente gioco di lui:

> Quanto mi dice su *Leucò* non mi convince. Va bene che viviamo in mezzo a miti d'ogni sorta, ma questi miti hanno appunto il difetto di non organizzarsi in modo coerente. Inoltre è questa della contemporaneità del mito, una ragione che giustifica *Leucò* e dà un riscontro vissuto alle sue fandonie: se veramente non sapessimo più cos'è mito, di che cosa saprebbe *Leucò*?
>
> Infine non le nascondo che mia ambizione, componendo questo libretto, fu pure d'inserirmi nella illustre tradizione italiana, umanistica e perdigiorno, che va dal Boccaccio a D'Annunzio. Come massimo imbarbaritore delle nostre lettere (narrazione all'americana, scrittura dialettale, rinuncia a ogni ermetismo ecc.) era un lusso che da un pezzo meditavo di prendermi.

---

[16] Pavese 1952, 308.

[17] *Note al testo*, Pavese 1947, 178.

Mi creda cordialmente[18].

Alcuni critici hanno letto in questa lettera una professione sincera di Pavese, un tentativo di smarcarsi dall'etichetta di scrittore neorealista. Si ritiene invece che egli ironizzi sulla generale convinzione che il mito sia un capriccio e non un mezzo espressivo che comporti una certa funzione poetica, politica e sociale. Tanto più che nell'intervista sopracitata Pavese afferma di non capire il motivo per cui lo si descriva come uno scrittore «che sarebbe passato dall'americanismo al neo-realismo polemico e poi addirittura al regionalismo nostrano»[19], dato che proprio i *Dialoghi* mostrano quanto la sua poetica sia una sintesi di più spinte, e non sia suddivisibile in base a criteri troppo rigidi.

La lettera a Paolo Milano rientra in questa generale insofferenza dello scrittore verso le etichette e le categorizzazioni operate dai critici. Certamente con i *Dialoghi* Pavese intendeva racchiudere tutta la propria esperienza umana e letteraria, e desiderava in qualche modo diventare un classico, ma simile auspicio è sempre venato d'ironia, come si percepisce in un'altra lettera: «Sembra impossibile che *Leucò* non si capisca ma ciò mi riempie di gioia. Vuol dire che è proprio come il secondo *Faust*»[20]. Qui addirittura il mancato raggiungimento del pubblico è un prerequisito per il raggiungimento dello statuto di classico da parte dell'opera.

Come si vede, Pavese era ben cosciente del fatto che un'opera del genere potesse non essere capita, e talvolta si dimostra anche deluso dell'insuccesso: «*Leucò* è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi: tutti "stanno ancora leggendolo"»[21].

I motivi per cui ciò è accaduto possono essere tanti. Per quanto riguarda la critica, la risposta più immediata è stata che l'uso del mito poteva apparire agli occhi dei contemporanei come il risultato di un'attitudine neoclassica, un rifugio in un'era e in moduli narrativi passati per sfuggire alla morsa del presente; una convinzione, questa, successivamente fugata dagli studiosi di Pavese, e in particolare da Annalisa Saccà.

Bisogna poi aggiungere che probabilmente il pubblico non era pronto a recepire un'opera così complessa e ostica alla lettura. L'ha notato anche Ettore Catalano, quando ha scritto a proposito del divario esistente tra il pubblico ipotizzato da Pavese e il pubblico effettivo. L'errore di Pavese sarebbe cioè consistito nel pensare di poter scardinare un sistema ideologico, costruendone un altro e puntando su un pubblico possibile e non su quello effettivo[22]. Se questo è vero, bisogna però tenere conto di quanto sostenuto finora, e cioè del fatto che l'autore era consapevole che il pubblico reale non fosse pronto ad accogliere i *Dialoghi*. Forse

[18] Pavese 1966b, 576.
[19] In Pavese 1958, 264.
[20] Pavese 1958, 619.
[21] Pavese 1966b, 567.
[22] Cf. Catalano 1967, 140.

perché non riusciva a riconoscervisi, essendo il testo ancora troppo pregno di simboli individuali. Il problema resta aperto. È certo però che da una parte c'è un'opera che propone un'alternativa alla crisi della società del dopoguerra, problematizzando la vita e i rapporti umani attraverso il paradigma mitico; dall'altra c'è uno scrittore che cerca di risolvere le proprie contraddizioni interiori, universalizzandole attraverso lo stesso paradigma mitico.

D'altronde, seppur utilizzando un mezzo espressivo lontano dalla narrativa egemone nel campo letterario del dopoguerra italiano, Pavese è comunque riuscito a realizzare un'opera che, esemplificando la crisi al suo interno, sia anche un'arma contro la crisi; un'opera che può ormai essere considerata "un classico".

BIBLIOGRAFIA

Calvino 1991: I. Calvino, Prefazione *1964 al* Sentiero dei nidi di ragno, in *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano, pp. 1185-1204.

Catalano 1967: E. Catalano, *Cesare Pavese, fra politica e ideologia,* De Donato, Bari.

Fabre 1984 : J. Fabre, *Mythologie et littérature dans les* Dialoghi con Leucò *de Pavese*, Thèse pour le Doctorat de Troisième Cycle sous la direction de M. le Professeur Jean-Pierre Neraudau, Université de Provence Aix-Marseille I.

Jesi 1966: F. Jesi, *Mito e linguaggio della collettività*, in *Letteratura e mito,* Einaudi, Torino, pp. 33-44.

Mutterle 2005: A. M. Mutterle, *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Pavese 1947: C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino.

Pavese 1952: C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino.

Pavese 1966a: C. Pavese, *Poesie*, Mondadori, Milano.

Pavese 1966b : C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, vol. II, Einaudi, Torino.

Pavese 1968: C. Pavese, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino.

Saccà 1978: A. Saccà, *Senza il velo di Leucotea : discorso su Pavese classico*, in *Cesare Pavese : il mito, la donna e le due Americhe*, Terza rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo.

Vitagliano c.d.s.: D. Vitagliano, *Il ruolo dell'altura nei* Dialoghi con Leucò *di Cesare Pavese*, in *Geografia della modernità letteraria*, Atti del XVII convegno della MOD, Perugia, 10-13 giugno 2015, ETS, Pisa.

SUMMARY – *Dialoghi con Leucò* may be considered the most important and representative work of Pavese's poetry, characterized by two types of inspiration – classical (Greek) and modern (American) literatures – and by two types of mythical categories – collective (Greek) and individual (Pavese's) myths. By analyzing this work, this paper aims to underline the proposal of Cesare Pavese for a new role of literature and intellectuals in the second postwar Italian society.

Aix-Marseille Université
Centre Aixois d'Études Romanes
danivtgln@gmail.com

«La Parola mi Tradiva». Letteratura e crisi
a cura di N. di Nunzio, S. Jurišić, F. Ragni
Culture Territori Linguaggi, 10, 2017, pp. 359-368
ISBN 9788894269710

Irene Cacopardi

WU MING: LA MITOPOIESI, UN'ARMA CONTRO LA CRISI?

1. Tra rassegnazione, incertezza e rancore, quale ruolo per la letteratura?

Nell'intervento al convegno "The italian perspective on metahistorical fiction" tenutosi all'University of London il 2 ottobre del 2008, i membri del progetto letterario SIC (Scrittura industriale collettiva) Gregorio Magini e Vanni Santoni affermano che nell'Italia di oggi «la crisi è gravissima a tutti i livelli, specie quello morale», poiché «l'ansia di autorappresentazione, in assenza di ideologie e mestieri si fa lancinante»[1]. A sua volta, il filosofo Paolo Virno, in un articolo pubblicato sulla rivista «Outlet» nell'aprile 2014[2], mette in evidenza come la crisi contemporanea abbia determinato in Italia la nascita di una situazione emotiva caratterizzata dall'opportunismo, dalla paura e dal cinismo. L'opportunista, nella riflessione di Virno, è un «uomo di occasioni, prono a tutte le *chance*», l'uomo flessibile, colui cioè che si piega alla «fantasmagoria di astratte possibilità» per rispondere all'incertezza delle aspettative e al cambiamento ininterrotto. Inoltre, l'incrinatura dell'equazione «produzione – consumo – profitto»[3], provocata dalla grande recessione di questi ultimi anni, evidenzia il giornalista Andrea Colombo, ha determinato il diffondersi di un altro atteggiamento, quello della rassegnazione, intesa come accettazione della perenne incertezza e insicurezza e come coscienza dell'impossibilità di incidere su scelte e dinamiche. La crisi diventa allora statica e si trasforma in «condizione naturale e irredimibile del mondo»[4]. Essa, unita alla retorica della paura diffusasi in questi anni, implica inoltre il diffondersi di un profondo moralismo e un diffuso rancore, i quali prendono il posto della politica, rinchiudendo i soggetti umani in uno schema basato sulla dialettica della vittima e del carnefice, sottraendoli, quindi, allo *status* di soggetti di diritto e provocando una profonda spoliticizzazione del singolo. Si aggiunge a questo contesto la sovraesposizione mediatica provocata dalla transizione tecnico-comunicativa, alla quale l'individuo contemporaneo è esposto, che ha tendenza a comprimere la profondità storica e a trasformare le narrazioni in un eter-

[1] Magini-Santoni 2008.
[2] Virno 2014, 117.
[3] Colombo 2014, 9.
[4] Abruzzese 2014, 14.

no presente, ciò che contribuisce – secondo Franco Berardi – a impedire una vera comprensione degli eventi da parte del singolo[5].

Ora, questa dimensione in cui si mescolano opportunismo, paura, rassegnazione, cinismo e colpa ci conduce ad interrogarci sul ruolo e sul senso che la parola letteraria e l'intellettuale assumono di fronte a tale contesto. Nonostante alcuni critici, come per esempio Antonio Scurati[6] e Daniele Giglioli[7], sostengano l'impossibilità di trasformare in opera letteraria un mondo che si caratterizza oggi come assenza e mancanza, e nonostante le opinioni stesse di alcuni autori contemporanei divergano sul ruolo e sull'impatto della letteratura (Giuseppe Genna ritiene per esempio che «la scrittura è sempre un atto politico, oppure non è letteratura. È sempre un intervento civile, automaticamente […] l'impatto sulla realtà – per lui – è sempre garantito»[8], a differenza di Nicola Lagioia, che invece ritiene tale posizione «un mix esorbitante di ignoranza e narcisismo»[9]), ci sembra tuttavia importante mettere in evidenza che in ambito letterario assistiamo al riemergere di tendenze – dal *noir* al romanzo storico – che, muovendosi nello spazio del conflitto, esprimono la volontà di una sua comprensione, di una sua analisi e di un suo superamento. Romano Luperini, in un'intervista per il «Corriere», afferma:

> In un'epoca di contraddizioni come la nostra, con le sue urgenze politiche ed economiche, è entrata in crisi l'idea postmoderna che esista solo il linguaggio: il tempo della leggerezza, del nichilismo ilare non ha più senso […]. Il mondo materiale esiste, con le sue emozioni e i suoi traumi. La denuncia è l'altra faccia di questo realismo rinascente dalle ceneri del postmoderno[10].

Non entreremo in questa sede nei dettagli sul dibattito circa la fine del Postmoderno e il nuovo realismo; cercheremo invece di riflettere sulle risposte che la letteratura può offrire rispetto a questa realtà in cui la crisi sembra un punto di rottura irreversibile. La scrittura può realmente assumere un ruolo politico, etico e civile? Può essa contribuire a fornire un'analisi pertinente e a superare la catastrofe del presente, o resta un mero esercizio di stile?

Per rispondere a questo interrogativo, prenderemo in esame l'opera del collettivo bolognese Wu Ming, che fin dagli esordi con il Luther Blissett Project è stata caratterizzata da un forte impegno politico e dalla centralità della nozione di mitopoiesi. Quest'ultima è fondamentale per ricreare e rifondare un immaginario corrotto da un liberismo sfrenato e da quella che Wu Ming 1 ha chiamato, riprendendo Bruno Bettelheim, la «mentalità del ghet-

---

[5] Cf. Berardi 1997.
[6] Cf. Scurati 2006, 83.
[7] Cf. Giglioli 2011, 111.
[8] Donnarumma-Policastro 2008, 14.
[9] Donnarumma-Policastro 2008, 18.
[10] Luperini 2014.

to»[11], riferendosi a quell'atteggiamento di rassegnazione che elimina ogni prospettiva di cambiamento.

Nella prima parte di questo contributo ci concentreremo sull'analisi dell'attività mitopoietica a partire dal Luther Blissett Project; nella seconda parte studieremo i limiti e le possibilità, i pericoli e le eventuali derive che la manipolazione di miti può generare, per poi soffermarci più particolarmente sull'opera narrativa del collettivo Wu Ming, e infine tentare di comprendere se e in che modo la mitopoiesi possa rappresentare un'arma contro la crisi.

2. Da Luther Blissett a Wu Ming: una prassi mitopoietica

> La retorica degli alzabandiera e la mitologia istituzionale offrono una visione postuma e lineare della storia. Ma la linearità e l'agiografia non servono a capire le cose.
>
> Le frasi fatte e le formule ripetute dai palchi, come dai pulpiti, coprono la rabbia, lo sporco e la dinamite, consegnando al presente quello che chiede. Scavare nel cuore oscuro di vicende dimenticate o mai raccontate è un oltraggio al presente. Un atto spregiudicato e volontario. Le storie non sono che asce di guerra da disseppellire[12].

Queste sono le parole che leggiamo in apertura a *Asce di guerra*, primo romanzo del collettivo Wu Ming; parole che possono essere considerate come una dichiarazione di intenti per l'attività letteraria del collettivo. In questa dichiarazione il gruppo denuncia la visione frontale e monumentale della storia che, se da una parte ha l'indubbio merito di farci crogiolare in una sorta di atavica serenità, dall'altra parte contribuisce inevitabilmente all'appiattimento della eredità storica, proponendo dei miti cristallizzati ed essiccati che non permettono lo sviluppo di alcuna capacità critica. «Scavare nel cuore oscuro di vicende dimenticate» significa quindi per Wu Ming indagare quelle vie non ancora percorse o tralasciate dalla tradizione e narrare altre storie, altri miti e leggende, allo scopo di rinvestire l'immaginario collettivo e fondare nuove comunità. Ronald Reuel Tolkien, Joseph Campbell e Furio Jesi sono coloro ai quali il gruppo si ispira per l'elaborazione della propria teoria mitopoietica:

> Per mito non abbiamo mai inteso una storia falsa, cioè l'accezione più banale e superficiale del termine. Abbiamo sempre usato la parola per indicare una narrazione di grande valore emblematico, il cui significato sia compreso e condiviso da una comunità, i cui membri continuino a narrarla e socializzarla. Ci interessano i miti che hanno legami forti tra esseri umani[13].

Per il collettivo, i miti rappresentano il «carburante ecologico delle comunità»[14], essi hanno il compito e la capacità di mantenerle unite e, come nella

---

[11] Wu Ming1 2008.
[12] Ravagli-Wu Ming 2005, 5.
[13] Wu Ming 2009a.
[14] Wu Ming 2003.

tradizione greca, di sostenerle nell'attraversare «la notte dell'ignoto»[15]. Questa visione è presente fin dagli esordi con il Luther Blissett Project, la cui esistenza è già la realizzazione di una missione mitopoietica. Esso vuole caratterizzarsi come una leggenda vivente, come un eroe popolare alimentato dall'intelligenza collettiva. In *Totò, Peppino e la guerra psichica* leggiamo:

> Non fu necessario riunire alcun comitato centrale: semplicemente, si decise […] di lanciare un nuovo prodotto, una merce intangibile, immateriale: un *mito di lotta* comune a tutte le tribù e comunità di rivoltosi. Tale mito doveva inserirsi in uno scenario di sconvolgimenti epocali, definito dalle sempre più frequenti ecocatastrofi, dalla tumultuosa fine dell'ordine mondiale bipolare e – *last but …* – dall'emergere del così detto lavoro immateriale post-fordista e dall'estendersi della rete[16].

Proprio come i miti classici, le cui versioni potevano variare, così il Luther Blissett Project ha una genealogia aperta, esso plasma le proprie origini, racconta le sue imprese e in questo modo si autostoricizza. Tra il *waldganger*, il ribelle che va nel bosco, e il *trickster*, l'imbroglione mitologico furfante e furbo che risana i conflitti, Luther Blissett si cimenta in una nuova narrazione della realtà che, prima ancora di espletarsi nel linguaggio letterario del suo erede Wu Ming, si rende concreta. È interessante notare che il collettivo parla a tale proposito di prassi mitopoietica, cioè di un esercizio pratico, di attività e azioni il cui scopo è «fuggire dal carcere dell'arte e cambiare il mondo»[17], attaccando con i metodi della guerriglia la stanca cultura del suo tempo.

La tecnica dell'esplorazione psicogeografica è una delle prime espressioni della prassi mitopoietica del collettivo. Essa segna il suo esordio[18] e mette in rilievo il carattere di contestazione ludica del progetto. Dalle frequenze di radio Città del Capo, Luther Blissett è in contatto con ragazzi, uomini e donne che esplorano e sondano le città (Bologna e Roma), simbolo dell'entropia e della noia del nostro tempo. La metropoli contemporanea, secondo Luther Blissett, rappresenta infatti l'espletamento del potere economico e politico nello spazio, e contribuisce a sviluppare una mentalità della passività e della delega. I territori con le loro diverse realtà diventano inesistenti, essi sono sovradeterminati nel tempo e nello spazio secondo le esigenze del consumo. Nelle città ciò che emerge è da una parte l'architettura come espressione della classe dominante e dall'altra le traiettorie, i percorsi cioè che effettuiamo nel nostro quotidiano, definite dal lavoro e dal consumo. Afferma Luther Blissett:

---

[15] Wu Ming 2003.
[16] Blissett(a).
[17] Blissett(a).
[18] «Il 22 settembre 1994 alle ore 0.30 esordisce Radio Blisset, sulle frequenze di Radio Città del Capo», in Muchetti 2007, 64.

> Con la crisi della cittadinanza, del territorio di diritto, l'uomo non possiede che i suoi tragitti […], la mobilità urbana è continuo transito, pendolarismo isterico, nomadismo skinneriano che riproduce la mobilità delle merci del capitalismo post atomico[19].

Luther Blissett, ispirandosi alle teorie dell'Internazionale Lettrista, propone quindi di rinvestire i quartieri delle città, di riscoprirli e reinventarli perché non siano solo delle prigioni e dei «dispositivi di codifica del potere»[20]. Ridisegnare i caratteri dell'ambiente cittadino significa quindi evocare un'altra realtà possibile, offrire un'altra storia, un'altra narrazione del mondo. Tra racconti di quartieri industriali, di incontri fortuiti e feste organizzate su autobus contro il caro biglietti, i Blissett narrano così una città diversa, immersa nella notte e un po' più selvaggia. L'esplorazione psicogeografica rappresenta e dà forma, quindi, a un desiderio autopoietico di autonomia ambientale, attraverso il quale gli individui possano sia riprendere il controllo del proprio territorio, immaginando un altro modo di vivere la città, sia autodeterminarsi, modificando la percezione del reale e, nello stesso tempo, procurandosi gli elementi per una critica razionale dell'urbanismo contemporaneo. L'attività mitopoietica di Luther Blissett si caratterizza in questo caso come arma capace di investire e trasformare il reale, anche se per un breve periodo di gioco, tramite l'azione diretta e la finzione, diventando inoltre un mezzo per rifondare quel legame sociale perso nelle metropoli.

La pratica psicogeografica rientra quindi nell'ampio progetto blissettiano di produzione di narrazioni che intervengono direttamente sulla realtà, essa è accompagnata da altre prassi mitopoietiche che fanno parte di un gioco dell'inganno, e che si inseriscono nella pratica di comunicazione-guerriglia tesa a criticare i rapporti di dominio e ad aprire spazi per nuove utopie. All'interno di tale strategia si inserisce la guerriglia-mediatica, che si basa sulla creazione di falsi e di beffe mediatiche. Riprendendo il concetto debordiano di *détournement,* ovvero una deviazione intesa come estrapolazione di immagini, di messaggi o oggetti per creare un nuovo significato e una sensazione di spaesamento, il Luther Blissett Project continua la sua missione mitopoietica e investe i media nazionali. Diffonde leggende, come quella della prostituta sieropositiva che contamina volontariamente i propri clienti e storie, come la falsa scomparsa dell'inesistente artista Harry Kipper, che diventano vere e proprie narrazioni.

Non si tratta, come molto spesso la stampa ha affermato, di atti di terrorismo mediatico volto a svelare la fragilità del sistema d'informazione; questo è, secondo il collettivo, senso comune, un «discorso da autobus»[21]. L'azione del collettivo si configura invece anche in questo caso come una lotta, una guerriglia appunto, volta a diffondere una mitologia dell'improbabile, a destabiliz-

[19] Blissett(b).
[20] Blissett (b).
[21] Blissett (a).

zare il sistema mediatico e la «grammatica culturale»[22] dominante, intesa quest'ultima come il sistema di regole che struttura la comunicazione secondo i rapporti di potere e di comando, e che quindi sottomette gli individui a una passiva e inconsapevole accettazione di tali rapporti. Inoltre, l'aspetto più importante non è il sabotaggio ma il mito che nasce da esso, e che rinforza il personaggio Luther Blissett come strumento leggendario, ludico e gioioso di lotta e di contestazione, tappa fondamentale per gli sviluppi del collettivo.

La fama guadagnata è infatti investita nella partecipazione alla lotta politica. Luther Blissett prima, come poi Wu Ming, prende attivamente parte alle contestazioni altermondialiste della fine degli anni '90, e soprattutto al movimento delle "Tute bianche" attivo tra il 1994 e il 2001, partigiano della disobbedienza civile e la cui volontà era la denuncia e la critica del «pensiero unico». Le Tute bianche erano il simbolo del nuovo lavoro postfordista, flessibile, precario e temporaneo che – ricorda Wu Ming 1 – impedisce agli individui di «godere dei propri diritti sociali e sindacali»[23]. È in questo contesto che Luther Blissett si dà la morte e nasce Wu Ming, un soggetto politico che unisce alle azioni concrete la narratività propria del cantastorie e dell'aedo[24]. In *Tute bianche. La prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe*, leggiamo:

> Ciò che è più importante, le Tute bianche mettevano in scena una narrazione zapatisteggiante sulla disobbedienza civile e le moltitudini che "soffiavano contro l'impero". Non erano in alcun modo regolamenti di conti tra compagni e polizia, ma messaggi alla società civile[25].

Alla luce delle parole di Wu Ming, possiamo interpretare le azioni delle Tute bianche come un'altra versione della prassi mitopoietica. Gli scontri con le forze dell'ordine durante le manifestazioni erano pattuiti in anticipo, decisi a tavolino; si trattava quindi di una coreografia messa in atto nel teatro bellico della contestazione. Quello che conta è, ancora una volta, la vittoria comunicativa. Si tratta di creare uno spettacolo di contestazione tramite il quale la moltitudine si metta in scena, e di dar vita a una narrazione belligera che riesca a muovere e commuovere la moltitudine, rifondando un legame sociale. Si tratta, in ultima istanza, di creare ancora una volta un mito, nell'accezione utilizzata da Roland Barthes, e cioè un metalinguaggio, un sistema di comunica-

---

[22] Autonome A.f.r.i.k.a groupe-Blisset-Brünzels 2012.

[23] Wu Ming 1, *Tute bianche. La prassi della mitopoiesi in tempi di catastrofe*, in Wu Ming 2003, 36.

[24] Il Luther Blissett Project nasceva come «piano quinquennale», dal 1994 al 1999. Il primo gennaio del 2000, alcuni membri del progetto decidono di porre fine a questa avventura con un *seppuku*, il suicidio rituale nella cultura giapponese. Esso rappresentava la «dimostrazione pratica della rinuncia di Blissett alla sopravvivenza come logica identitaria e territoriale», come affermato in *Totò, Peppino e la guerra psichica*. Nasce allora il collettivo Wu Ming, la cui missione è quella di promuovere le narrazioni e le storie salvaguardando lo spirito contestatario del Luther Blissett Project.

[25] Wu Ming 1, *Tute bianche*, in Wu Ming 2003, 38.

zione, un messaggio[26]. Un messaggio di sfida, di lotta e di speranza che proseguirà nei vari comunicati che accompagneranno il movimento, così come nelle narrazioni corali e individuali di Wu Ming.

3. La narrazione come atto politico

Da quanto abbiamo detto, l'intreccio tra la narrativa e l'azione politica nel Luther Blissett Project sembra evidente. Emerge addirittura una strumentalizzazione della narratività alla causa politica. Prendiamo per esempio in esame la fortuna di *Q*, "western teologico" che copre un periodo storico che va dal 1517 al 1555, e che racconta i progetti sovversivi di contadini ed eretici nell'Europa della riforma protestante. *Q* è diventato in breve tempo il simbolo del movimento altermondialista e uno strumento di lotta. Il romanzo sarà offerto da Wu Ming 4 al sub Comandante Marcos durante la marcia degli Zapatisti in Messico nel 2001, come emblema delle lotte e dei movimenti europei. Le parole del protagonista Thomas Müntzer «omnia sunt communia» sono scritte su striscioni, pareti e volantini. Wu Ming racconta che nel *forum* del movimento i militanti adottano i *nickname* dei personaggi del libro, come Magister Thomas o Gert dal Pozzo[27]. Insieme a *Q*, l'appello *Dalle moltitudini d'Europa in marcia contro l'Impero e verso Genova* del maggio 2001, che esorta le moltitudini a recarsi a Genova per manifestare contro l'Impero, contribuirà a fare di Wu Ming il teorico e il *leader* intellettuale delle contestazioni. Altri testi contribuiranno ad alimentare il movimento altermondialista, come *Il viaggio di Dydo* di Wu Ming 2, allegoria fantascientifica della marcia verso Genova per manifestare contro il G8 (2001), o come la *Lettera agli indecisi della Selva Europa*, firmata «capitano Gert dal Pozzo»[28], o ancora come *All'illustrissimo Signore della Terra in Genova, oggi cuore dell'Impero*, firmata «Q»[29].

Wu Ming nasce quindi in un contesto estremamente politicizzato e, se in un primo momento sembra fare proprio il ruolo dell'intellettuale che accanto all'attività letteraria assume dichiaratamente un impegno politico, sfruttando tale statuto per prendere la parola in ambito pubblico, successivamente invece il collettivo decide di prendere le distanze da questo ruolo, di filtrare l'impegno politico attraverso la letteratura come unica arma di lotta. Dopo il G8 di Genova, Wu Ming sostiene di essere andato oltre il ruolo di autore e di aver contribuito a sclerotizzare il mito: «Spetta a un intero movimento, comunità o classe sociale maneggiare i miti e mantenerli vivi. Nessun gruppo separato può auto-incaricarsi di questo. Noi, invece, finimmo per diventare "funzionari" alla manipolazione delle metafore e all'evocazione dei miti»[30].

---

[26] Cf. Barthes 2014, 272.
[27] Cf. Wu Ming 2009b.
[28] In Wu Ming 2003, 54.
[29] In Wu Ming 2003, 71.
[30] *Frankenstein e Frankenhausen*, in Wu Ming 2009b.

Il rischio in questo caso, secondo Wu Ming, è quello di cadere nella creazione di miti "tecnicizzati", cioè nell'«elaborazione strumentale di immagini mitiche che persegue determinati obbiettivi servendosi del loro potenziale emotivo e comunicativo»[31]. Un mito di questo tipo è creato dall'alto, diventa sclerotizzato e immobile e si trasforma dunque in propaganda (pensiamo per esempio al mito della romanità nell'Italia fascista). Inoltre, tale dimensione sostiene la figura dell'intellettuale separato dalla moltitudine, condizione in chiara opposizione con i principi stessi che hanno guidato il collettivo fin dal Luther Blissett Project.

Wu Ming decide allora di allontanarsi dall'azione politica diretta per consacrarsi all'attività letteraria, nella quale, nonostante questa presa di coscienza, l'impegno politico perdura. Alcuni temi sono ricorrenti nelle sue opere, come l'impegno a favore dell'ecologia che ritroviamo in *Previsioni del tempo* di Wu Ming 3 e Wu Ming 5 e in *Guerra agli umani*, romanzo solista di Wu Ming 2. Persiste la critica al sistema capitalistico e alla società contemporanea, per esempio in *America Parmigiano* e *Anatra all'arancia meccanica*. Inoltre, la riflessione sulla storia resta centrale nelle opere collettive, in *Asce di guerra*, in *54*, in *Manituana*, o ancora in *L'Armata dei sonnambuli*. L'impegno politico del gruppo continua in maniera più esplicita soprattutto su internet, su *Giap!*[32] e su siti come *Carmilla*[33].

Potremmo dire allora che, rispetto al Luther Blissett Project, l'atto dello scrivere si specializza con Wu Ming. Esso si presenta come un cono d'ombra per poter intervenire e creare altre narrazioni. La letteratura diventa una vera e propria arma di lotta, proprio perché crea altre possibilità e altre visioni del mondo. Essa propone un altro immaginario che, attraverso la critica all'ordine politico ed economico, può porsi infine come un'alternativa possibile. Nella *Dichiarazione di intenti* di Wu Ming leggiamo: «Non esiste più l'impegno come scelta o ipotesi praticabile o meno da parte di coloro che creano […]. Chi crea non può in alcun modo astrarsi, evitare di intervenire. Scrivere è già produzione, narrare è già politica»[34].

4. Conclusioni

In conclusione, abbiamo potuto costatare che l'impegno politico è centrale a partire dal Luther Blissett Project fino al collettivo Wu Ming. La continuità fra i due progetti risiede proprio nelle narrazioni, sia che queste si iscrivano in una prassi mitopoietica più militante, come nel caso del Luther Blissett Project, sia che si allontanino dalla guerriglia per iscriversi in un contesto più letterario. Wu Ming sceglie la letteratura e la mitopoiesi come armi di lotta,

[31] Manera 2012, 38.
[32] http://www.wumingfoundation.com/giap/.
[33] https://www.carmillaonline.com/?s=wu+ming+.
[34] Manera 2012, 38.

poiché esse rappresentano ai suoi occhi un mezzo per poter raggiungere tutte le moltitudini, creando così un terreno fertile per la riflessione individuale e offrendo armi per rispondere a questa crisi contemporanea. Naturalmente le interpretazioni circa il ruolo e il senso della scrittura variano profondamente. Alessandro dal Lago afferma per esempio che i Wu Ming peccano di una straordinaria immodestia, proprio per il ruolo che attribuiscono alla loro narrativa [35]. Nonostante le divergenze, ci sembra però che la possibilità dell'emergenza di altri immaginari, di altri miti, di altre storie in questo contesto contemporaneo sia fondamentale.

In Italia si parla molto di crisi, i telegiornali traboccano di scenari catastrofici, la televisione è già un esempio palpabile della crisi culturale che ci circonda con i suoi *reality* e i vari programmi su crimini e misfatti. L'economia europea impone uno stato di crisi permanente dei cui sintomi abbiamo già parlato nell'introduzione. Le pratiche di Blissett prima e la scrittura di Wu Ming poi hanno avuto il merito di proporre e riproporre miti fondativi nuovi e dimenticati, in opposizione a quelli che la contemporaneità propone. Miti sicuramente non neutri, ma con una valenza politica evidente e rivendicata. Le narrazioni sono allora «guadi attraverso le complessità, incerti passaggi che permettono di stare dentro il fiume e di arrivare all'altra sponda senza scavalcarlo o scivolarci sopra»[36]. La letteratura quindi può e deve consentire di andare oltre le difficoltà, e il ruolo dell'autore è proprio quello di aiutare a sua volta il lettore ad attraversare la crisi del nostro tempo, allo scopo di essere «serendipici: conquistare l'attitudine che ti fa gioire delle deviazioni, dei lavori in corso, delle strade maestre bloccate, perché l'esperienza di lasciare la carreggiata e battere altri sentieri ci farà trovare qualcosa»[37].

BIBLIOGRAFIA

Abruzzese 2014: A. Abruzzese, *La vana fuga dalla catastrofe*, «Outlet», 6, pp. 15-20.

Barthes 2014: R. Barthes, *Mythologies*, Point Essais, Paris.

Bernardi 1997: F. Berardi "Bifo", *Exit. Il nostro contributo all'estinzione della civiltà*, Costa&Nolan, Genova.

Colombo 2014: A. Colombo, *I sentimenti della crisi*, «Outlet», 6, pp. 9-13.

Dal Lago 2010: A. Dal Lago, *Eroi di carta. Il caso Gomorra e altre epopee*, Manifestolibri, Roma.

Donnarumma-Policastro 2008: *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di R. Donnarumma, G. Policastro, «Allegoria», 57, pp. 7-93 (disponibile anche alla pagina web http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57.html).

Giglioli 2011: D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Quodlibet, Macerata.

Manera 2012: E. Manera, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Carrocci, Roma.

[35] Dal Lago 2010, 146.

[36] Wu Ming 2, *La salvezza di Euridice*, in Wu Ming 1 2009, 129.

[37] Wu Ming 1, *Breckenridge e il continuum*, in Wu Ming 2003, 8.

Muchetti 2007: L. Muchetti, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Arcipelago Edizioni, Milano.

Scurati 2006: A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Bompiani, Milano.

Virno 2014: P. Virno, *Ambivalenza del disincanto*, «Outlet», 6, pp. 115-123.

Wu Ming 2003: Wu Ming, *Giap! Storie per attraversare il deserto dagli autori di Q e 54*, Einaudi Stile Libero, Torino.

Wu Ming1 2009: Wu Ming1, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Einaudi, Torino.

SITOGRAFIA

Autonome A.f.r.i.k.a groupe-Blisset-Brünzels 2012: Autonome a.f.r.i.k.a. groupe, L. Blisset, S. Brünzels, *Comunicazione guerriglia. Tattiche di agitazione gioiosa e resistenza ludica all'oppressione*, http://www.kook.it/wp-content/uploads/2012/04/ComunicazioneGuerriglia-TatticheDiAgitazioneGioiosaEResistenzaLudicaAllOppressione.pdf (consultato il 10/10/2015).

Blissett(a): L. Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, http://www.lutherblissett.net/archive/478_it.html (consultato il 18/10/2015).

Blissett(b): L. Blissett, *Della guerra psichica nella metropoli traiettoriale*, http://www.lutherblissett.net/archive/117_it.html (consultato il 17/10/2015).

Luperini 2014: *Addio postmoderno, torna il realismo*, intervista rilasciata a P. Di Stefano, http://www.corriere.it/cultura/14_agosto_20/addio-postmoderno-torna-realismo-1ffa6f70-2852-11e4-abf5-0984ba3542bc.shtml (consultato il 22/07/2015).

Magini-Santoni 2008: G. Magini, V. Santoni, *Letteratura come Network. Ovvero: come crisi e fanatismo possono rilanciare la narrativa italiana*, http://www.carmilaonline.com/2008/11/26/letteratura-come-network/ (consultato il 13/10/2015).

Ravagli-Wu Ming 2005: V. Ravagli, Wu Ming, *Asce di guerra*, http://www.wumingfoundation.com/italiano/downloads_ita.htm.

Wu Ming 2000: Wu Ming, *Dichiarazione di intenti (Gennaio 2000)*, http://www.wumingfoudation.com/italiano/presbody.htlm.

Wu Ming 2003: *Intervista a Wu Ming: mitopoiesi e azione politica*, a cura di A. Fernandez, http://www.wumingfoundation.com/italiano/outtakes/entrevista_evt.html (Consultato il 12/10/2015).

Wu Ming 1 2008, *Liberarsi dalla mentalità del ghetto*, «Giap!#20», http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap20_VIIIa.htm.

Wu Ming 2009a, *Frankenstein a Frankenhausen*, «Giap!#6», marzo 2009, http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm (Consultato il 15/10/2015).

Wu Ming 2009b, *Dieci anni fa usciva Q*, «Giap!#6», http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/giap6_IXa.htm (consultato il 5/10/2015).

SUMMARY – The literary word, the work of creation and the breakdown of myths realized by the Bologna-based collective Wu Ming: these all are weapons to understand and overcome the institutional, economic and social crisis constitutive of our time, as well as to sustain the struggling community. In this paper we suggest to reflect, through the analysis of the narrative and theoretical work of Wu Ming and of its operational methods, on the role and meaning that writing can take in a reality where the crisis seems an irreversible breaking point.

Université P. Valéry Montpellier 3
irene.cacopardi@gmail.com

OLTRE LA CRISI.
SEI FORME PRATICABILI DEL LAVORO CRITICO

di Emanuele Zinato

1. Diagnosi vecchie e nuove

Con questo intervento vorrei tentare di discutere le idee, gli spazi e i luoghi del lavoro critico oggi praticabili, residui o geneticamente mutati, ipotizzando un possibile "oltre" la crisi a partire dal dibattito in corso.

La diagnosi riguardante la crisi della critica inizia negli anni Novanta, da *Notizie dalla crisi* (1993) di Cesare Segre a *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (1996) di Giulio Ferroni, dal *Tradimento dei critici* (2002) di Carla Benedetti all'*Eutanasia della critica* (2005) di Mario Lavagetto, fino al *Tramonto e resistenza della critica* (2013) di Romano Luperini, e allude a problemi assai difformi tra loro: al venir meno dell'egemonia della linguistica strutturale (Segre), al terreno della critica intesa come sineddoche della microfisica dei poteri (Benedetti), all'afasia della critica specialistica e all'ipertrofia del mercato librario (Lavagetto), all'impossibilità, infine, per l'intellettuale di agire gramscianamente entro lo spazio pubblico (Luperini).

I temi di questa discussione "storica" sulla crisi della critica non coincidono con le questioni sollevate, negli anni Zero, da nuovi contributi di critici più giovani: a esempio le voci presenti nel collettaneo *Dove siamo? Nuove posizioni della critica* (2011), *Nessuna militanza, nessun compiacimento* (2014) di Antonio Tricomi, *I destini generali* (2015) di Guido Mazzoni. Tutti e tre questi libri alludono a loro modo, e in maniera diversa dai precedenti, a una situazione di consolidata marginalità del lavoro culturale e a una sua paradossale sopravvivenza.

Dove siamo? Nuove posizioni della critica raccoglie saggi di Andrea Cortellessa, Giancarlo Alfano, Matteo Di Gesù, Davide Dalmas, Domenico Scarpa, Stefano Jossa. Esibisce in copertina una carta d'Europa priva della nostra penisola e tenta un ragionamento sulla questione della legittimità precaria del lavoro critico e del mandato civile degli intellettuali. Anziché denunciare la fine della critica e del suo riconoscimento sociale, le sei posizioni cercano di verificare, con empirica provvisorietà, la praticabilità del lavoro critico e di sondarne i margini operativi. Gli strumenti impiegati sono desunti soprattutto da Bourdieu: i sei critici agiscono infatti nel senso dell'interpretazione della cultura come campo di conflitti e di egemonie e della conseguente preferenza per un nuovo modello di impegno contemporaneo «frammentario». Postmoderno e militanza sono fenomeni che non si escludono per Cortellessa (in *Intellettuali, Anni Zero*) e per Jossa (*Ritorno all'ozio?*) l'ipoteca da cui liberarsi è casomai la funzione «sacerdotale» del mestiere lettera-

rio, a cui si oppone una «letteratura come prassi» e la ricostruzione, a partire dalla scuola o da altre situazioni formative, di una comunità di lettori.

Il vero denominatore comune delle sei «nuove posizioni» sembra essere in tal modo il tentativo di accogliere la sfida della prassi: di necessità minimale, marginale, "raso terra". Per Scarpa (*Il plusvalore di un libro ben fatto*) si tratta, ripartendo da zero, di operare in favore della qualità e del lavoro culturale ben fatto, come accade all'operaio specializzato Libertino Faussone di Primo Levi:

> Chi insegna all'università sa bene (da diversi anni, ogni anno di più) di non poter dare nulla per scontato: nessuna nozione, nessun codice linguistico condiviso. Sarà costretto a spiegare tutto quanto da zero: così, se vuole, potrà recuperare la libertà che hanno i genitori quando danno l'alfabeto ai loro figli, la stessa libertà e necessità dell'inventiva[1].

La riflessione sul nesso operativo tra critica e didattica è centrale anche in Dalmas (*La letteratura colpisce ancora?*) e in Alfano (*Come si trasmette un'invenzione)*, e si concretizza nella rivendicazione del valore formativo dell'*illusio* specifica della letteratura, della forza dell'invenzione, più vera del vero. Alfano, pur portando il discorso alle sue ultime conseguenze in un ambiente mediatico (esemplificate con l'appropriazione dell'*Inferno* di Dante da parte della Visceral Games*)*, insiste sul «lavoro di trasmissione» della critica: mentre l'immaginario contemporaneo «si appropria senza far percepire la differenza[2], il lavoro critico trasmette l'invenzione mantenendo la differenza. Il fallimento dell'istituzione scolastica e l'egemonia della comunicazione in tal modo non producono necessariamente il *default* della critica: la letteratura infatti continua a dialogare con l'immaginario contribuendo a modificarlo, e in tal modo «agisce come invenzione autonoma»[3].

In *Nessuna militanza, nessun compiacimento* Antonio Tricomi si autodescrive come un lavoratore intellettuale «stabilmente precario». È l'autoritratto di un destino comune a un'intera generazione: la «missione del dotto» iniziata nell'età dei lumi è precipitata nell'inessenzialità. Eppure, proprio per questo, il libro è anche una presa d'atto della praticabilità paradossale, «di straforo», della critica:

> Intendere così l'interpretazione dei libri significa capire di poterla oggi praticare solo di *straforo* e assumendosi il rischio dell'*intransitività*, non avendo essa più canali privilegiati di circolazione e un sicuro pubblico […] tutti gli spazi sono buoni per esercitarla perché nessuno spazio è buono per esercitarla, visto che non esiste un ambito predisposto ad acco-

[1] In Alfano *et al*. 2011, 120.
[2] In Alfano *et al*. 2011, 107.
[3] In Alfano *et al*. 2011, 105.

glierla; in ogni luogo vale la pena di seminarla, se qualsiasi terreno tenderà a soffocarne le radici[4].

Dall'autodiagnosi di Tricomi consegue l'interrogativo su cosa resti, nella condizione di diffusa precarietà del lavoro critico, dell'autonomia relativa del campo intellettuale (Bourdieu). Emerge in tal modo il problema del recupero dei cocci lasciati in eredità dalla generazione dei padri. In dialogo con Tricomi, Nicola Lagioia, nella prefazione a *Nessuna militanza, nessun compiacimento*, ritorna infatti sul problema dei padri e dell'eredità culturale, e rilancia paradossalmente – oltre l'ipoteca del secondo Novecento – le funzioni odierne della scrittura e dell'attività intellettuale in dialogo con le grandi proposte letterarie e saggistiche della modernità:

> Qual è il rimprovero che i giovani intellettuali, in Italia, si sono sentiti fare nell'ultimo decennio da chi c'era prima di loro? I padri hanno accusato i figli di aver agito nel vuoto, cioè fuori dai fortini e dalle chiese ormai distrutte (i luoghi che avrebbero dovuto tenerli al riparo dalle bassezze contagiose del mondo dei consumi e dello spettacolo neocapitalistico) che quegli stessi padri non erano riusciti a difendere. [...]
>
> Se però – e qui, nella cronaca della grande mutazione, ci sono finalmente piccole gemme di speranza concreta – si smette per un attimo di considerare il secondo Novecento (le sue illusorie garanzie) come metro di paragone, e si guarda la Storia da una visuale più ampia, ci si rende conto che nessuna speranza è mai perduta, da sempre. [...]
>
> Ecco allora, evitando di cadere nel tranello di considerare il mondo nato ieri o l'altro ieri, che l'attività intellettuale torna a mostrarsi necessaria e sempre possibile. Connaturata all'uomo come esigenza e prerogativa di specie. E soprattutto irta di difficoltà. Quelle difficoltà e scomodità che, per circa un quarantennio, ci eravamo stupidamente illusi di aver lasciato fuori dalla porta[5].

Le tesi sulla mutazione espresse, infine, ne *I destini generali* di Guido Mazzoni esorbitano di gran lunga il campo della critica. Possono essere infatti così sintetizzate:

> Non esiste in Occidente un'alternativa reale al capitalismo e al discorso del capitalista, non esiste alcuna controforza organizzata e autenticamente politica: lo dico andando contro una parte di me stesso, ma è così. Negli ultimi decenni, l'unica forma di opposizione tangibile è stato il fondamentalismo islamico; l'opposizione legata ai movimenti antisistemici si è rivelata velleitaria e puramente testimoniale. Se la storia di ogni società finora esistita è storia di lotte di classi, e se il conflitto si conclude "o con una trasformazione rivoluzionaria dell'intera società o con la comune rovina delle classi in lotta", oggi l'ipotesi di gran lunga più probabile è il collasso sistemico, non la rivoluzione. Al limite, l'alternativa cui la cultura occidentale pensa nelle proprie distopie è la vittoria di un nemico esterno all'Occidente:

[4] Tricomi 2014, 107-108.

[5] In Tricomi 2014, 12-13.

l'ultimo romanzo di Houellebecq, per dire, racconta la trasformazione della Francia in una repubblica islamica[6].

Se «oggi nessun occidentale si aspetta qualcosa di decisivo dalla storia o dalla politica» e se «ogni volta che si prova a criticare lo stato presente delle cose, si percepisce anacronismo e stridore», che Mazzoni chiama «stilistica del disagio», la diagnosi generale sulle attuali «forme di vita» implica delle inevitabili ricadute sulla postura specifica e sul senso e sullo spazio del lavoro critico. Queste ricadute possono essere messe a fuoco facendo ricorso a un saggio dal titolo *Come tutti. Una poetica*, pubblicato dallo stesso Mazzoni sul n. 182 (2015) della rivista *online L'Ulisse*. Il rinvio, implicito nel titolo, è al celebre incipit di Siti «Mi chiamo Walter Siti, come tutti». Intervenendo, non da critico della cultura ma da poeta, sulle possibilità di una propria poetica, Mazzoni è indotto a restringere le sue diagnosi dall'ambito delle forme di vita» a quello letterario: al conflitto delle poetiche, vale a dire a uno dei terreni di discussione e dei cavalli di battaglia della critica militante novecentesca. L'autore ricorda, a questo proposito, come nel 1994 Giuseppe Conte abbia pubblicato una lettera in versi, in cui compare non a caso la parola "destini", intitolata *Sullo stato della poesia*. La poesia comincia così:

Da tempo mi interrogo./Che mutazione politico-antropologica/c'è stata? Che cosa è cambiato/in questi anni/non dico nell'editoria, nei giornali,/ma nei lobi cerebrali/nei cazzi, nelle anime/perché la poesia diventasse questa cosa/povera e inascoltata?/Ancora quando ero studente io/Sanguineti e Pasolini/dibattevano sui destini del mondo, del linguaggio,/della letteratura, come Ministri degli Esteri/di due Stati avversari./Oggi il poeta non ha diritto di parlare[7].

Mazzoni, pur distantissimo da Conte, riusa questo testo *naïf* in versi come documento di una crisi e di un'epoca tramontata nei rapporti fra critica letteraria e politica. Dagli anni Cinquanta fino alla seconda metà degli anni Settanta, i poeti e i critici potevano essere percepiti «come Ministri degli Esteri/di due Stati avversari» che dibattevano «sui destini del mondo». Basta rileggere, come esempio paradigmatico, le polemiche che nel 1978 seguirono la pubblicazione dell'antologia di Mengaldo, per capire come la posta in gioco non fosse la difesa di un gusto individuale, o di una cordata di poeti amici, ma un'idea complessiva di letteratura, di cultura e di società. Secondo Mazzoni, in chi dibatteva come un "ministro degli esteri" era implicito, cioè, che fra letteratura e politica ci fosse un nesso forte. Questa idea, già indebolita dopo l'avvento della cultura dei consumi, dei ceti medi diffusi e dell'acculturazione di massa, sarebbe stata travolta dalla rete che concepisce quella presa di parola generalizzata, quell'orizzontalità assoluta, quel

[6] Mazzoni 2015, 52.

[7] Conte 1994, 72.

«pulviscolo autoriale» che i frequentatori dei *blog* letterari contemporanei respirano ogni giorno. Mazzoni utilizza dunque un dizionario di origine fortiniana ("destini generali", "mandato degli scrittori", "opposizione fra io e noi nella scrittura critica"), ma lo svincola da ogni prospettiva di prassi culturale anticapitalistica, anche marginale o utopica. Segno e sintomo eloquente, a questo riguardo, è l'uso dei pronomi nelle scritture critiche. Se il passaggio al "noi" fino agli anni Settanta era a suo giudizio legittimato da soggetti e conflitti collettivi, dopo Deleuze e dopo Lacan non solo la terza ma la prima persona sembrano divenute impronunciabili per la morte del soggetto: dalla fine degli anni Settanta, «l'ego, l'individuo, diviene un intreccio di singolarità impersonali, che, incrociandosi su un corpo, formano una concrezione temporanea cui l'anagrafe e il linguaggio attribuiscono un nome proprio». Eppure, davanti agli esiti di questa mutazione radicale e irreversibile, in Mazzoni sembra resistere un "io" (critico oltre che poetico) paradossale, che registra in modo fenomenologico gli eventi. Nonostante questa doppia crisi "pronominale", infatti, sembra persistere una funzione minima dell'io: il suo "esserci" singolare di cui si fa esperienza contemplando la possibilità della propria morte. Davanti all'idea di non esistere più, la catena della serialità si arresta: «nessuno può vivere la mia morte (o la mia vita) al posto mio». «Benché l'individuo sia un prodotto di forze anonime privo di sostanza, la vita seriale che sto vivendo è comunque solo mia». Dunque, al fondo del discorso di Mazzoni riguardo alle possibilità residue di una voce critica, si percepisce la coesistenza conflittuale di una visione generale apocalittica (la ripresa della pasoliniana "mutazione" antropologica), e di un minimalismo di sopravvivenza del soggetto-testimone (che, a partire dai fortiniani "limiti oscuri", arresta la catena della serialità).

2. Sei terapie praticabili

Messe a confronto con il dibattito sulla crisi della critica degli anni Novanta, queste tre prese di posizione recenti segnalano, in una situazione di mutazione conclamata, alcune varianti: l'invito ad accogliere la sfida della prassi marginale e didattica (gli autori di *Dove siamo?*), la praticabilità di una critica di straforo nei tempi del lavoro culturale precario (Tricomi), la necessità di oltrepassare l'ipoteca delle macerie secondonovecentesche (la generazione dei padri, affermatasi fra '68 e anni Settanta) per poter dialogare direttamente con il modernismo e con la grande cultura della crisi europea (Lagioia), la possibilità paradossale di un osservatorio critico individuale come formazione di compromesso fra la *medietas* antitragica privata dell'Occidente e l'incombere di una catastrofe antisistemica collettiva (Mazzoni).

Credo che per dialogare con queste tre sollecitazioni, che rivelano tratti in parte comuni, la prima parola da sottoporre di nuovo a verifica, oltre la crisi,

debba essere "critica". Provo a darne una delle tante possibili definizioni: «passare dalla letteratura disinteressata alla scrittura (scrittura critica) significa stabilire un rapporto col proprio linguaggio»[8]. Per fare critica dunque non si può essere "disinteressati": è un lavoro che comporta l'individuazione di destinatari e che necessita di un agire comunicativo, relazionale e sociale.

Se si condivide l'assunto che l'orizzonte in cui operiamo è profondamente mutato in tutti i luoghi socialmente riconosciuti in cui poteva legittimarsi la critica letteraria (gli spazi della formazione, della scuola, dell'università e dell'editoria), la necessità della critica (da attivarsi strabicamente, guardando al contempo al testo e ai destini dell'umanità) mi sembra tuttavia non solo ancora possibile, ma più che mai necessaria e moltiplicata a dismisura dallo stato presente delle cose. L'Europa neoliberista si autorappresenta di nuovo come Fortezza, lo sterminio di popoli e la barbarie razzista sono eventi quotidiani, l'incompatibilità fra turbocapitasmo e vita del pianeta sta superando il punto di non ritorno, i conflitti fra capitale e lavoro, sia pure polverizzati, sono sempre meno occultabili. E, nell'incombere della barbarie, come in altri periodi tragici della storia dell'Occidente, l'esperienza di scrittura-lettura continua a dar conto di contraddizioni e di complessità: rende formalizzabile l'infiltrazione del pensiero simmetrico nel pensiero conscio, mette in un codice il cortocircuito tra due logiche, quella che divide e distingue e quella che assimila e confonde.

Posto che i destini generali saranno decisi altrove, credo sia possibile e necessaria la critica come interstizio, margine o crepa, più che come orto o riserva indiana. Per la sua sopravvivenza in ambienti geneticamente mutati, propongo dunque sei regole minime, che qui vorrei porre in dialogo con le argomentazioni dei critici degli anni Zero: un provvisorio esalogo delle forme praticabili, tra futuro della critica ed eredità di alcuni, provvisori, maestri.

I) Praticare l'ecologia della recensione

Il primo maestro che ci viene incontro dal recente passato è Cesare Cases, critico della cultura, germanista e fondatore della rivista «L'Indice». La storia de «L'Indice» inizia nell'ottobre del 1984 con le riflessioni di Cases sulla funzione della recensione. I punti da lui tracciati, a mio parere, non solo costituiscono ancora oggi un lucido prontuario del buon recensore, ma ci indicano anche i requisiti minimi irrinunciabili di ogni forma critica. Cases in sostanza raccomanda di scrivere chiaramente, di evitare la falsa concettualità, di rinunciare all'uso di un lessico stereotipo che simula un pensiero che non c'è, di evitare una concettualizzazione troppo specialistica, allusiva, per raggiungere un pubblico largo, per coinvolgere cioè un lettore generico. Tenendo presente che lo scopo fondativo

[8] Baldacci 2001, 31.

della rivista era anche e soprattutto quello di operare una selezione nell'allora già sovrabbondante produzione libraria, Cases raccomandava che le recensioni fossero di regola positive. Ma aggiungeva «ciò non significa che quando si ritiene un libro molto rappresentativo per una tendenza deteriore o per la mercificazione della scienza, non si possa eccezionalmente alzare la mannaia». Nella forma breve della recensione venivano delineati in tal modo i fondamenti del fare critico: l'onesta descrizione del libro e il rispetto per le sue forme del contenuto e dell'espressione, la qualità conversevole e chiara del linguaggio critico, l'esposizione netta delle ragioni del valore del testo. «In principio fu il riassunto», scriveva Cases. Riassumere brevemente il testo prima di evidenziarne temi, forme, ragioni del valore è dunque essenziale, perché garantisce al lettore un incontro con la datità materiale del testo. «L'essenziale è che attraverso l'esposizione il lettore acquisisca una chiara idea di quel che il libro è e delle ragioni della sua importanza, ragioni che hanno fatto sì che lo scegliessimo a differenza di altri»[9].

II) Praticare la forma critica nella didattica

Il critico che si trovi a disporre ancora di una cattedra, anche a ore, magari precariamente – o di un'occasione didattica – anche semestrale, o a contratto, anche di una breve supplenza a scuola, o di una sola presentazione pubblica di un libro, non deve mai abdicare alla propria funzione e deve saper utilizzare quell'occasione nel modo eticamente e politicamente più pieno e coerente. Il maestro che ci viene incontro è qui Romano Luperini e i suoi numerosi interventi sul "professore come intellettuale". Bisogna volgere insomma la lezione frontale alla discussione. Occorre storicizzare e attualizzare per realizzare sempre, anche nelle condizioni più difficili, il circolo ermeneutico. Del resto: vale la pena di lavorare così, se non altro perché la forma critica presso un pubblico in formazione implica un lavoro ben fatto (per usare ancora i termini di Primo Levi in *La chiave a stella*) e la domanda sul senso del testo quando diviene agire collettivo è una modalità della gioia. Questo intento di saldare critica e didattica, ben inteso, prevede un agire tutto in salita, senza sicurezze o paracadute: non si è infatti ancora riflettuto abbastanza su cosa significhi, a livello di forma critica, insegnare letteratura per moduli e per frammenti, in ambienti educativi sempre più privi di saperi pregressi, o di legittimazioni culturali consolidate, o su come si possa mettere in atto una pratica critico-didattica di necessità "mordi e fuggi", basata su schegge interpretative e cognitive, senza, al contempo, "bignamizzare", banalizzare e devitalizzare l'incontro con le opere.

[9] Cases 1984.

III) Praticare la forma critica come presenza "controtempo" nella rete

La rete non è solo lo specchio di narciso, e non è detto che comporti per forza di cose la fine di ogni mediazione. I giovani che dagli anni Zero in poi vorrebbero affacciarsi alla scrittura, alla critica o al lavoro editoriale, compiono la loro socializzazione letteraria (o almeno una parte rilevante di essa) attraverso il *web*. Da *Anobii* ai *blog* "storici" e militanti come *Nazione indiana*, l'apertura indiscriminata alle voci anonime ha di certo generato ingenuità, improvvisazione, rissa, esibizionismo, nonsenso, parole in libertà. Ha dunque consolidato la crisi della mediazione critica. Tuttavia oggi succede che i *blog* domandino, sia pure in modo pulviscolare, inediti e allargati intrecci di saperi e di scambi. La critica, insomma, non si è ancora inventata i modi per utilizzare in senso dialogico le potenzialità del *web*: i conflitti più rissosi in rete, legati alla fase pionieristica, sembrano cedere il posto a un meno informe bisogno di intervenire e di argomentare. Non si deve dunque disertare la rete, ma nello scrivere una risposta o un solo breve appunto polemico o di assenso o una nota critica su un *blog* occorre mettere la stessa cura pedagogica "tradizionale" che necessita una lezione o un saggio breve. Per questo è consigliabile un uso moderato ma militante e responsabile degli interventi critici in rete: per irradiare discreti semi di ecologia discorsiva.

Le modalità discorsive specifiche nel *forum* di un *blog*, del resto, svelano, esaltandoli, i problemi, le potenzialità e i rischi dell'odierna situazione della critica. Anche se solo in rete si può partecipare a un confronto protetti da un *nick*, l'*habitat* virtuale non è, in fondo, troppo diverso da quello di un'aula universitaria: c'è infatti un rapporto di specularità dialettica fra monologo ottuso e professorale da un lato e rancore stupidamente anonimo e corale dall'altro. Bisogna ammettere, a questo riguardo, che la maggior parte delle lezioni accademiche italiane anziché essere interdialogiche, e dunque inveramento della funzione critica, restano frontali, piatte e unidirezionali nell'amministrazione, elitaria e disincantata, di un capitale simbolico ormai esangue e residuo, e generano conseguentemente un automatico risentimento. Chi ha il coraggio e la passione necessari a stimolare la discussione con gli studenti corre di certo il rischio di dover gestire interventi diseguali: divagazioni, accostamenti confusi, sproloqui narcisisti. Ma può, al contempo (leggendo e commentando in modo comunitario un testo) contribuire a promuovere l'incremento della passione comune e della vitalità dell'esperienza letteraria, e talvolta può perfino trovarsi davanti a vere e proprie intuizioni folgoranti del giovane che ascolta e interviene. Per interagire con gli studenti che, a dispetto di tutto, ancora domandano di formarsi attraverso la letteratura e la critica, occorre (anziché continuare a elencare in modo cinico e snobistico gli stupidari degli studenti all'esame), saper rinunciare definitivamente a ogni ruolo sacerdotale e utilizzare in ogni situazione militante praticabile «forme

interstiziali di *éngagement* critico post-egemonico»[10]. Per evitare che la discussione, in rete e nelle aule, degeneri nelle abitudini peggiori in vigore nei *forum*, bisogna dunque a ogni costo ripristinare la forma della civile conversazione e dare regole condivise alla pluralità delle voci: rispetto del testo, divieto di stravolgere le idee altrui, valorizzazione delle differenze interpretative, educazione alla pluralità dei significati.

IV) Sondare gli anni Zero: oltre la pulviscolarità del mercato culturale

La nozione di anni Zero per designare il primo decennio del duemila sembra implicare un resettamento, una tabula rasa: si pensi a questo riguardo al valore metaforico dell'anno zero del secondo dopoguerra (*Germania anno zero* è il titolo del film di Rossellini). Importanti critici militanti delle precedenti generazioni (da Berardinelli a Mengaldo) hanno scoraggiato l'uso del romanzo italiano negli anni zero (criticandone la pulsione sia a produrlo che a leggerlo), data l'ipertrofia della produzione editoriale che inibisce qualunque seria ricognizione, e data la presunta debolezza della nostra narrativa più recente (a confronto con quella americana, irlandese, israeliana). Tuttavia, prosatori come Lagioia, Sarchi, Falco, Siti, Pugno, Di Ruscio sono a mio parere scrittori dignitosissimi degli anni Zero, su cui vale la pena di spendere forze ricognitive. Al contempo, lo sono Pusterla, De Signoribus, De Angelis, Magrelli, Anedda, Fiori, Buffoni o Alziati nel campo della poesia. I loro libri vanno indagati e discussi, se non altro perché per via stilistica e per via tematica, ci danno – fra modernismo e realismo e fra modelli internazionali e influenze mediali, fra versi plurali e prose di finzione o di non finzione – un'immagine complessa dell'antropologia ipermoderna italiana: nuove soggettività, forme del territorio, nessi generazionali, educazioni sentimentali, rapporti di lavoro e conflitti di potere.

V) Assumere la consapevolezza del nesso problematico tra soggettività e oggettività nelle forme critiche

Il critico accademico, o ciò che resta di lui, è – in caricatura – qualcuno che uccide la vitalità di un libro con protocolli concorsuali e *koiné* pseudoscientifica. La caricatura del critico militante, al polo opposto, è quella di chi, scimmiottando l'impressionismo autobiografico del critico *en artiste, à la* Wilde, ci racconta, anziché del valore di un libro, del perimetro del proprio ombelico. Tra algido ritegno e ossessione esibizionista, che sono di certo presenti e forse dominanti, esistono per fortuna terreni intermedi. La critica infatti oscilla necessariamente tra forma dello studio oggettivo e forma del saggio personale. Il problema dei problemi, per il critico, è dato dal diverso dosaggio di distanza e di coinvolgimento, di sog-

[10] Antonello 2012, 129.

gettività e di oggettività: ossia, dal grado di partecipazione agli oggetti della propria analisi. La questione è stata posta con lucidità da Giacomo Debenedetti, che si mostrava sempre compromesso col testo, nel tentativo di scovare ciò che vi è di soggettivo nell'oggettivo, portando a un punto di fusione esterno e interno, ma avvertendo anche di continuo il bisogno di esorcizzare la latitudine autobiografica della propria scrittura: «Il critico ha l'obbligo morale di far tacere le insinuazioni perturbatrici della propria autobiografia: dai suoi Miti familiari deve escludere, col più accurato zelo, quello di Narciso»[11].

Il modo di intendere l'interpretazione di Gianfranco Contini, d'altro canto, nasceva dalla diffidenza per le interferenze soggettive, dalla convinzione che il critico deve guardarsi dal proprio stesso io psicologico, abbandonandosi al quale rischia di venir meno alle proprie responsabilità. Da ciò, il suo insegnamento fondamentale: l'impossibilità di formulare qualsiasi giudizio critico senza tener conto «del testo nella sua materialità, spessore, storia»[12]. In ciò consiste la moralità del critico a cui Contini ha dato il nome di "abnegazione".

VI) Selezionare e assumere l'eredità dei maestri: fra filologia e studi culturali

Una secca dicotomia, analoga a quella fra soggettività e oggettività, è quella che oppone filologie tradizionali e approcci interdisciplinari (a esempio *postcolonial* e *gender*). Si può notare come, davanti alla crisi delle *Humanities,* in Italia vi sia (soprattutto a livello istituzionale, e dunque dei confini fra settori scientifico-disciplinari, valutazione dei prodotti della ricerca, dispositivi concorsuali[13]), una pericolosa divaricazione tra egemone arroccamento sull'asse tradizionale, specialistico, storico-filologico, e superficiali aperture culturali e interdisciplinari. Sul piano delle forme critiche, credo sia necessario viceversa sforzarsi di inventare un terreno d'incontro fra studi interdisciplinari e critica letteraria tradizionalmente intesa. Questo incontro, del resto, è autorevolmente prefigurato dal dialogo intrecciato dal più importante maestro postcoloniale, Edward Said, con uno dei più fertili e autorevoli maestri della critica europea del Novecento: Erich Auerbach. *Mimesis* è infatti, per il teorico palestinese, «l'opera umanistica più grande e autorevole della prima metà del Novecento»[14]. In *Umanesimo e critica democratica,* il libro testamentario di Said, lo spazio centrale è occupato proprio dall'introduzione a *Mimesis* scritta per l'edizione inglese del cinquantenario.

[11] Debenedetti 1971, 38.
[12] Mengaldo 1991, 160.
[13] Cf. Bertoni 2016.
[14] Said 2007, 109.

Il metodo auerbachiano dei brevi campioni e l'ipotesi dello scarto fra mescolanza e separazione degli stili come codice di rappresentazione del reale ci riguardano insomma ancora da vicino, e risultano indispensabili per la lettura dei grandi romanzi attuali, da Yehoshua a Coetzee, da Roth a Cunningham, interpretabili, sul piano dei codici e dello stile, come intreccio dei modelli del modernismo e del realismo. Il metodo dei campioni brevi e esemplari può risultare uno strumento critico molto utile oggi, trapiantato in rete o nelle aule: nelle sue forme brevi e non sequenziali può permettere e mediare l'intensità di un incontro dei lettori con un frammento d'esperienza e di emozione codificato dalla forma letteraria.

Secondo Said, in Auerbach l'indagine filologica porta a una conoscenza che non è né logocentrica né relativistica o illusoria. L'acquisizione ermeneutica che l'interprete abbia accesso a rappresentazioni, e non a realtà, non significa automaticamente che tutte le rappresentazioni si equivalgano. Le rappresentazioni di maggior forza e valore, veicolate da un frammento radiante, possono essere figura di un'epoca, nella terminologia di Auerbach, o costruzioni dell'atteggiamento di un'epoca, secondo Said.

Se il metodo del contrappunto di Said è ovviamente assente nell'opera di Auerbach, interamente radicata in una prospettiva europeista, è possibile affermare che entrambi, con un'operazione di salutare parzialità interpretativa, cercano nelle opere quello che non c'è. Per entrambi infatti il mondo è presente nel testo in modo occultato: il palestinese americano studia il metodo dell'ebreo esule e lo irradia su un piano mondiale e utopico. Secondo Said, Auerbach, proprio perché ricostruisce per frammenti le linee della letteratura occidentale, in esilio, a Istanbul, entro l'apocalisse della guerra mondiale, può scrivere utopicamente «la nostra casa filologica è la terra, non può più essere la nazione»[15]. Entrambi i critici, non a caso, usano il "noi": il pronome di chi (pur non legittimato da un partito o da un movimento) ha per patria la terra, e che indica l'utopia dell'unità del genere umano.

Se, con Francesco Orlando, si considerano i testi letterari come la sede di un ritorno del represso[16], occorrerà ammettere che dietro la facciata conformistica di tante opere canoniche dell'Occidente traspare, spesso malgrado le ideologie autoriali, la controparte trasgressiva, il rovescio del discorso dominante. Due grandi critici così lontani, Said e Auerbach, possono dunque aiutarci a pensare agli strumenti per la critica futura in un mondo sempre più interconnesso, in cui rigore filologico e critica interdisciplinare, testo e mondo, semantica e interpretazione siano a loro volta strettamente connessi, proprio come le nostre vite planetarie.

---

[15] Auerbach 1970, 191.

[16] Cf. Orlando 1987, 25-35.

La critica, insomma, negli interstizi in cui vivrà, oltre la crisi, potrà ancora avere che fare con lo spirito critico e con l'uso pubblico della ragione. È stata e sarà un'operazione «allegorica», che storicizza, descrive e al contempo attualizza un'opera, perché ci permette di riconoscere che essa, pur «costituita in un certo modo e dotata di un certo senso storico significa *altro* e che quest'altro *ci riguarda*»[17].

BIBLIOGRAFIA

Alfano *et al*. 2001: *Dove siamo? Nuove posizioni della critica*, G. Alfano *et al*., Duepnti, Palermo.

Antonello 2012: P. Antonello, *Dimenticare Pasolini*, Mimesis, Milano.

Auerbach 1970: E. Auerbach, *Filologia della Weltliteratur*, in *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato, Bari, pp. 177-192.

Baldacci 2001: L. Baldacci, *Trasferte. Narratori stranieri del Novecento*, Rizzoli, Milano.

Bertoni 2016: F. Bertoni, *Universitaly. La cultura in scatola*, Laterza, Roma-Bari.

Cases 1984: C. Cases, *Ai recensori*, «L'Indice», I, 1.

Conte 1994: G. Conte, *Sullo stato della poesia*, «Poesia», VII, 72, pp. 72-73.

Debenedetti 1972, G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano.

Luperini 1999: R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto: per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari.

Mazzoni 2015: G. Mazzoni, *I destini generali*, Laterza, Roma-Bari.

Mengaldo 1991: P.V. Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, in *La tradizione del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 159-174.

Orlando 1987: F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.

Said 2007: E.W. Said, *Umanesimo e critica democratica*, Il Saggiatore, Milano.

Tricomi 2014: A. Tricomi, *Nessuna militanza, nessun compiacimento*, Galaad, Giulianova.

Università degli Studi di Padova
emanuele.zinato@unipd.it

[17] Luperini 1999, 16-17.