

Sezione monografica *Cesare Cases: l'opera, l'archivio, l'eredità*

Saggi su materiali editi

La cioccolata e la noia. Cases e la letteratura italiana

GABRIELE FICHERA

Universität Bern

gabriele.fichera@students.unibe.ch

Abstract. This study attempts to individuate within Cesare Cases's collected essays *Patrie Lettere* the fundamental interpretative lines with which the essayist read some moments of Italian literature of the 20th century, with particular attention to the novels of Gadda, Calvino and Morante. Starting from a sociological framework dominated by the antinomy between social “boredom” and revolutionary change, between the “staticity” of advanced areas and the political dynamism of depressed areas, the ways in which Cases, with the theoretical support of acute interlocutors such as Lukács, Benjamin and Szondi, found the tracks of this dialectic in the structures of the story, with particular attention to the objective instances expressed by the narrative voices, caught in their artistic camouflage, between epicness and parody, prolepsis and “responsibility”.

Keywords: social boredom, parody, narrative objectivity, prolepsis, epicness.

Riassunto. Il saggio tenta di individuare all'interno della raccolta di Cesare Cases *Patrie lettere* le fondamentali linee interpretative con cui lo studioso ha letto alcuni snodi della letteratura italiana del Novecento, con particolare attenzione ai romanzi di Gadda, Calvino e della Morante. A partire da un quadro sociologico dominato dall'antinomia fra “noia” sociale e cambiamento rivoluzionario, fra “staticità” delle aree avanzate e dinamicità politica delle aree depresse vengono posti in rilievo i modi in cui Cases, con l'ausilio teorico di acuti interlocutori come Lukács, Benjamin e Szondi, ha rinvenuto tracce di questa dialettica nelle strutture del racconto, con particolare attenzione alle istanze oggettive espresse dalle voci narranti, colte nei loro camuffamenti artistici, fra epicità e parodia, prolessi e “responsabilità”.

Parole chiave: noia sociale, parodia, oggettività narrativa, prolessi, epicità.

Nobody hears what anyone else says. Everybody
walks in a self-centred dream.

(T. Wilder)

issando i suoi personaggi sui trampoli, [...] elevandoli all'altezza dei loro sogni.

(C. Cases)

I. Solitudine e «società»

Se fosse possibile ritrovare nella più minuta archeologia della vita d'infanzia l'insospettabile genesi di attitudini e inclinazioni future, allora dovremmo sostare con estrema attenzione di fronte a questo passo di Cesare Cases, estrapolato dal saggio autobiografico *Cosa fai in giro?*. Vi si parla della noia estenuante delle visite familiari. In particolare di quelle in casa Norsa, dove però c'è «un oggetto entusiasmante: il primo distributore automatico di cioccolatini che abbia mai visto, di fabbricazione svizzera, con dipinta sopra la storia di Hänsel e Gretel».¹ Il piccolo Cases e le sorelle sono a tal punto attratti da questo curioso distributore che la famiglia Norsa gliene dona un esemplare: «e così anche noi potemmo utilizzare la tecnica elvetica per dolcificare un po' il tedio borghese».² Si noti l'impaginazione ironica di questa scatola di latta: l'erogazione del piacere ha sì luogo ma non senza una preliminare, terrificante, benché fiabesca negazione, incarnata nel monito repressivo della strega mangiatrice di bambini.

Una simile ironica costruzione si ripresenta ad esempio nel titolo, addirittura sarcastico, di *Patrie lettere*, dove si sovrappongono accettazione e rifiuto dell'oggetto in questione, piacere e repressione. Dunque la favola e l'ironia come antidoto alla “noia”, parola da declinare nel senso ampio che tra poco spiegheremo. C'è già tanto del futuro Cases saggista. E in particolare di quello che si accosta a un oggetto infido e sfuggente come la “letteratura italiana”. Sappiamo che nella famiglia Cases viveva il divieto di parlare in dialetto e l'unica lingua ammessa era l'italiano. E che verso la tradizione letteraria italiana e cioè “toscana” il giovanissimo Cases aveva provato quell'oscillazione di sentimenti contrastanti fra l'odio

¹ C. Cases, *Cosa fai in giro?* [1978], nota introduttiva di L. Baranelli, Milano, Edizioni dell'asino, 2019, p. 33.

² *Ibidem*. Poco prima l'autore aveva raccontato dell'aspro rimprovero subito, sempre da ragazzo, per aver mangiato della cioccolata nel tempio subito dopo la fine del digiuno. Evidentemente attorno alla cioccolata si addensano alcune sfumature simboliche, legate all'infrangimento di divieti vissuti come repressivi.



Stollwerck “Victoria”, 1906. Distributore automatico di cioccolata con litografie di *Hänsel e Gretel*.

e l'amore che è tipica di chi pensa di non riuscire a possedere pienamente l'oggetto tanto desiderato. Una sintomatica testimonianza di questa oscillazione si può ritrovare sempre in quelle pagine di *Cosa fai in giro?* in cui, rievocando il rapporto agonistico con l'amico-nemico Arnaldo Ceccherini, compagno di classe toscano ma anche antisemita, Cases si sofferma sull'episodio della traduzione di Livio in italiano cinquecentesco da lui elaborata sì per «combattere la noia»,³ ma soprattutto per dimostrare al compagno la profonda conoscenza della tradizione italiana, e allontanare in questo modo da sé lo stereotipo del cosmopolitismo “ebraico”.

Ma torniamo alla “noia”, da intendere come iponimo di morte sociale e desertificazione delle relazioni umane. Si pensi proprio alla tacitiana «solitudinem», pur citata da Cases in una lettera a Timpanaro del 1957.⁴ “Noia” è una delle parole più ricorrenti nel già menzionato *Cosa fai in giro?*, dove troviamo una preziosa descrizione di come si poteva svolgere l'esistenza di una famiglia italiana di origine ebraica nella Milano degli

³ *Ivi*, p. 21.

⁴ C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx. Carteggio 1956-1990*, a cura di L. Baranelli, Pisa, Edizioni della Normale, 2004, p. 20.

anni Trenta. In queste pagine Cases illustra la strategia di vita familiare imposta dal padre nei termini di un'adesione radicale alla weberiana «ascesi inframondana», contrapposta fra l'altro alla «estroversione» e «vitalità» del nonno.⁵ «Ascesi» e «società» diventano così concetti speculari, e tra di loro connessi. Ecco in che senso: «La chiusura nel privato conferiva alla società la forma del male necessario [...]. Tuttavia la società penetrava nel sacrario familiare nella sua veste più astratta e inumana, il denaro, il cui culto [...] aveva piuttosto carattere di esorcizzazione della società stessa».⁶ A differenza di quella protestante nell'ascesi ebraica il denaro non serviva a confermare il borghese nella coscienza della predestinazione, ma «serviva assai più a soddisfare il Moloch del mondo in cui si doveva vivere [...] sicché assolto il rito e pagato il debito si poteva tornare alla religione familiare».⁷ Solitudine e società, nel senso in cui Tönnies contrapponeva quest'ultima a «comunità»,⁸ sono dunque due facce della stessa medaglia alienata e disumana.

II. Aree depresse, aree avanzate: Calvino *contra* Gadda

Si può cominciare dunque da qui, e osservare come ad esempio nel saggio del 1958 su *Calvino e il «pathos della distanza»* il personaggio principale del *Barone rampante* sia letto da Cases secondo coordinate mentali molto simili, ovvero come tentativo di dare una risposta a questo lacerante dilemma. Posto in via preliminare che ogni scrittore di romanzi «accetta sempre come dato certo problematico, ma ineliminabile, la disarmonia tra individuo e società, fra uomo e mondo»,⁹ sembra che in particolare l'opera di Calvino viva proprio «in questa tensione tra la *solitudine* nella distanza e la *comunità necessaria*, ma disgustosamente vicina e infida» (*PL*, p. 160, corsivi miei). Anche per via dell'uso dell'espressione «comunità necessaria», che riecheggia nel suo sostantivo le categorie di Tönnies prima evocate, e nel suo aggettivo l'idea familiare della società come «male necessario», parrebbe intuitivo individuare un nesso fra il problema con cui si misura Calvino e la summenzionata interpretazione pessimistica, se non addirittura espiatoria, dei rapporti fra sfera privata e vita pubblica.

Ma le vicissitudini dell'accoppiata mortifera fra «noia/solitudine» e «società» (il cui iponimo è qui «denaro») conoscono ulteriori riprese e sviluppi in un altro saggio capitale della raccolta *Patrie lettere*, dedicato a

⁵ C. Cases, *Cosa fai in giro?* cit., p. 27.

⁶ *Ivi*, p. 28.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, p. 30.

⁹ C. Cases, *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 162; d'ora in avanti *PL*.

uno scrittore milanese, che poi sarà ben presente in *Cosa fai in giro?: Carlo Emilio Gadda*. Nelle prime pagine di questo scritto, sempre del 1958, Cases schizza un ritratto del contesto sociale milanese in cui Gadda si formò. Il quadro che ne deriva è scorciato di nuovo secondo le categorie negative della noia e della reificazione. Nascere in una famiglia della borghesia milanese è infatti insieme «disgrazia e privilegio» (PL, p. 42). È innanzitutto disgrazia, perché questa borghesia non è stata capace di darsi «un contenuto veramente nazionale, chiudendosi in una grettezza di aspirazioni e di costumi che non è nemmeno alleviata dal decoro subalpino e dall'austerità patriarcale di cui si adornano le altre due borghesie sorelle degli altri due vertici del triangolo industriale» (*ibidem*). L'arroccamento di questa falda sociale borghese riproduce su scala più vasta i contorni dell'ascesi ebraica perseguita dal padre di Cases. Tanto più che a questa pochezza si coniuga la percezione della ferocia con cui si impone «l'impero del denaro» (*ibidem*). Ritorna inoltre il concetto negativo di «estroversione»: «A Milano si vive il capitalismo come *nuda estroversione*, privi dell'assetto civile e culturale che esso si è dato in altri paesi» (*ibidem*, corsivo mio).¹⁰ E ancora si fa cenno alla «crudele solitudine milanese» (PL, p. 44) riecheggiata finanche nelle tinte fosche della poesia di Delio Tessa, il quale ha cantato «la variante milanese del *waste land* europeo della solitudine e della morte» (PL, p. 43).

Ecco dunque farsi strada un nodo centrale della riflessione sociologica di Cases, che poi si riverbera sull'interpretazione dei fatti letterari: la dialettica fra aree economicamente avanzate, nel senso del capitalismo, e aree depresse. Questa dialettica investe in profondità, come vedremo meglio tra poco, il saggio gaddiano, nel quale Cases indaga la parabola dello scrittore dalla Milano opulenta “area avanzata” alla Roma del *Pasticciaccio*, popolare ed economicamente svantaggiata. Intanto però va rilevato come nel corposo scritto *Marxismo e neopositivismo*, sempre del 1958, quindi *coevo* a questi due lavori su Calvino e su Gadda, Cases torni su questo tipo di strumento analitico, intessendo, a partire dal titolo di un paragrafo, l'elogio delle aree depresse.¹¹ Ma c'è di più, perché nelle pagine di questo *pamphlet* lo studioso fa riferimento proprio al *Barone rampante* di Calvino. Quest'ultimo può “sbocciare” infatti solo in un'area depressa, cioè «in un'area da una parte tecnicamente arretrata e dall'altra ricca di contraddizioni sociali che premono in senso democratico. Là dove la tecnica ha permeato, nelle mani del capitalismo, l'intera vita sociale, lo smantellamento della concezione del mondo può servire soltanto a lasciar mano libera ai

¹⁰ Ma si veda a questo proposito anche la «smaccata estroversione dei futuristi» (PL, p. 43).

¹¹ C. Cases, *Marxismo e neopositivismo*, in Id., *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, p. 55.

monopoli». ¹² Addirittura il barone rampante di Calvino, messo a confronto con i personaggi della *Montagna incantata* di Mann, riesce a compiere un «miracolo: egli è insieme il pragmatismo di Naphta e l'ardore democratico di Settembrini». ¹³ Cases ironicamente chiosa: «O gran virtù delle aree depresse!». ¹⁴ Con una parafrasi ariostesca, che ci riporta ancora una volta al saggio su Calvino, in cui la formula del «pathos della distanza» derivava in qualche modo da un accostamento ad Ariosto. Si noti infine che la questione delle aree depresse, centrale per comprendere la storia culturale e sociale di un paese come l'Italia, viene messa a punto già in alcune missive che Cases, nello stesso torno di tempo, scambiava con il «maestro» György Lukács. Siamo ancora nell'anno 1958, fra maggio e giugno. Il quadro complessivo di questo prezioso dialogo è quello, sintetizzando brutalmente, per cui Lukács cerca di spingere Cases a scrivere per la letteratura italiana una sorta di omologo della sua *Breve storia della letteratura tedesca*. In una prima lettera però Cases parla molto significativamente della sua sofferenza per la situazione italiana. E fornisce un chiarimento per noi decisivo: «In effetti mi capita spesso di restare fissato sulla situazione italiana e di soffrire, per così dire, di *complessi nazionali* (un fenomeno non insolito per i paesi a evoluzione storica infelice)». ¹⁵ Avevamo suggerito sopra quanto fosse problematico il rapporto di Cases con la tradizione letteraria italiana; e quanta amara ironia trasparisse dal titolo *Patrie lettere*, una vera e propria formazione di compromesso che, fra accettazione e ripulsa, scaturisce dal cozzo di forze psichiche contrastanti. Cases però, nella stessa lettera, prosegue individuando nei grandi romanzi di Verga e nel tanto bistrattato *I viceré* di De Roberto i momenti più alti dell'Ottocento letterario italiano. È proprio in questi scrittori così fortemente legati a un'area geografica «arretrata», che si produce un fecondo cortocircuito: «là dove si è trovato un argomento che si nutre della concreta situazione locale ma si muove nel senso della prospettiva nazionale». ¹⁶ Di nuovo, è in queste aree che «la mancanza di un livellamento capitalistico permette la sopravvivenza di forze sociali non consumate fino ai tempi più recenti». ¹⁷ Inoltre, tra i grandi autori del nostro Ottocento si colloca anche il Nievo delle *Confessioni*, il quale sarebbe stato uno dei pochi italiani del Nord a capire il nesso fra questione contadina e questione nazionale. Ancora una volta per questa posizione di spicco di Nievo a giocare un ruolo per nul-

¹² *Ivi*, p. 56.

¹³ *Ivi*, p. 58.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ C. Cases, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 156, corsivo mio.

¹⁶ *Ivi*, p. 158.

¹⁷ *Ivi*, p. 159.

la marginale è «il fatto che proveniva da una zona “sottosviluppata” [...] rispetto al resto dell’Italia settentrionale».¹⁸

Per Cases dunque, paradossalmente, le società più passibili d’innovazione politica sono quelle economicamente più depresse, mentre di converso quelle più economicamente avanzate risultano affette da staticità. È un punto nodale questo, che sul piano teorico e metodologico lo studioso aveva già messo a fuoco, misurandosi con alcune analisi di Adorno. In uno scritto del 1954, che nasce sull’onda della pubblicazione in italiano di *Minima moralia*, e che è indirizzato all’amico Renato Solmi, Cases aveva mosso al francofortese essenzialmente due osservazioni critiche. La prima è di essersi appiattito su una sorta di «fenomenologia della vita privata», esponendo così la sua analisi a «gravissimi pericoli di deformazioni arbitrarie e semplicistiche».¹⁹ Il parallelo suggerito da Solmi con la *Fenomenologia* di Hegel è dunque fuorviante, perché quest’ultima «non è un insieme di riflessioni, bensì un tentativo di afferrare *organicamente* il nesso fra lo sviluppo della coscienza individuale e quello della coscienza dell’umanità, cioè di intendere l’uomo come risultato di un processo».²⁰ Anticipando un discorso che svilupperemo tra poco più diffusamente, è necessario sottolineare che per il Cases del saggio morantiano del 1974 la grandezza realistica di un romanzo come *Menzogna e sortilegio* risiederà in questo aspetto fondamentale: «la riduzione totale alla vita privata che lo caratterizza in confronto agli altri [...] avviene in una temperie di densità e di intensità tali che la tragedia privata assume le dimensioni di una tragedia collettiva» (*PL*, pp. 117-118). Mentre al contrario, è all’universo espressivo di Gadda che pertengono arbitrarietà e soggettivismo. Di quel Gadda che, come il Jean Paul umoristico redarguito da Hegel, rimane vittima della mancanza di una direzione oggettiva: «Gli oggetti del capitalismo deformati restano oggetti del capitalismo, nel loro essere-così-e-non-altrimenti, e la confusione che vi si instaura è il risultato dell’arbitrio del soggetto» (*ivi*, p. 48). Ne deriva il fatto decisivo che «Gadda [...], sul piano oggettivo, è succubo di quel capitalismo di cui ha orrore» (*ibidem*). In un certo senso accade qualcosa di molto simile anche ad Adorno, che si incanta di fronte a una «società statica, quella del capitalismo monopolistico, americano-fascista, e dà la descrizione fenomenologica dei suoi riflessi sulla “vita alienata” del soggetto».²¹ Se in Hegel vigono movimento e sviluppo, e la figura principale del suo discorso è quella dell’odissea, «in Adorno regna inve-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ C. Cases, *Il «caso Adorno»* [1954], in Id., *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 84.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ C. Cases, *Il «caso Adorno»* cit., p. 85.

ce la staticità». ²² Con la staticità di Adorno siamo dunque nei pressi della noia e della solitudine sociale che inaridivano la Milano di Gadda. È tipica di quest'ultimo d'altronde, l'espressione di quello che, con divertito sarcasmo, Cases indica come il «nichilismo al rallentatore» (*PL*, p. 50).

III. Miracolo a Roma: il *Pasticciaccio* e la «collettività fabulante»

Ma cosa succede se Gadda si sposta dalla Milano capitalisticamente avanzata alla Roma “area depressa”, e però in fin dei conti a lui più umanamente congeniale? Qui si può ancora vivere «al di fuori della stretta del capitalismo» e anche il demone del denaro si stempera, perde i propri tratti più drammatici, assumendo perfino «aspetti amabilmente pittoreschi» (*PL*, p. 57). Ma la cosa più importante è che nel *Pasticciaccio*, frutto principe di questa nuova stagione romana, Gadda in qualche modo riesce a evadere dai suoi limiti soggettivistici e a dar vita a una originale istanza narrativa, che Cases evoca a più riprese e che chiama, mutuando l'espressione dallo stesso Gadda, «collettività fabulante» (*PL*, p. 51). ²³ Con queste parole Cases indica un ossimorico punto d'incontro e di mediazione fra le molteplici e socialmente divaricate voci che si affacciano fra le pagine del romanzo. In questa «collettività fabulante» a parlare non è nessuno in particolare. Ma tutti, dalle umili spose romane al coltissimo scrittore, vi possono ritrovare qualcosa di sé. D'altronde, a conferma di questo carattere onnicomprensivo, il *Pasticciaccio* viene ad un certo punto “investito” da una sintomatica serie di antitesi: «il dotto analfabetismo, la culta incoltura, la civile barbarie di questo mondo» (*PL*, p. 64). E anche il suo lettore ideale, percorrendo le pagine del libro, proverà l'ossimorico brivido di «librarsi nella cultura senza rinunciare all'ignoranza e all'incoscienza, di essere contemporaneamente la Ines Cionini e il Carolus Aemilius» (*PL*, p. 67). Emerge dunque nell'intuizione critica dello studioso la presenza di una linea narrativa plurale, tendenzialmente oggettiva e impersonale, in cui, ed è un punto di svolta particolarmente ricco di significato, forse per la prima volta in Gadda la deformazione verbale trova una sua profonda motivazione. Col *Pasticciaccio* infatti «l'alterazione soggettiva del linguaggio istituzionale troverà un parziale fondamento oggettivo nella “collettività fabulante”» (*PL*, p. 51, corsivo mio). È quest'ultima che produce il fenomeno linguistico, notevolissimo agli occhi di Cases, dell'anafonesi, per cui ad esempio dal nome veneto “Menegazzi” si giunge a “Menecacci”, recuperando in questo modo l'originario “Dominicus”. La «collettività fabulante» si mostra in gra-

²² *Ibidem.*

²³ Ma l'espressione è ripetuta anche alle pp. 64-66.

do, simbolicamente, di rimotivare il segno linguistico, sottraendolo all'arbitrarietà. E così, risalendo "per li rami" dell'etimologia, «rivela la sua capacità inconscia di svuotare la parola del suo valore puramente strumentale e designativo per ricondurla alla gravidanza primigenia» (PL, p. 64).

Nel suo saggio su *Cases e la letteratura italiana* (2010) Segre ha puntato l'attenzione, anche se *en passant*, su questa «collettività fabulante» accostandola, forse troppo apoditticamente, alla «plurivocità» di Bachtin.²⁴ A nostro parere però c'è qualcosa di più cogente. Per comprenderlo è necessario portare per un attimo lo sguardo dentro la produzione del Cases germanista. Nel primo paragrafo di *A proposito di Thomas Mann* (1955) lo studioso analizza la figura del narratore nel romanzo *L'Eletto*, evidenziando come quest'ultimo «parla di sé come dello "spirito del racconto", che è in nessun luogo e dappertutto».²⁵ Su questo «spirito» il monaco Clemens dice: «Egli è aereo, incorporeo, onnipresente, non sottoposto alla distinzione del qui e del là».²⁶ Cases commenta in questi termini: «È qui espressa una concezione dell'impersonalità della narrazione che ha qualcosa in comune col "paradoxe du comédien" di Diderot. Il narratore è tutti, ma proprio per questo non è nessuno [...] nel senso che tutti si incarnano in lui, che egli è la vita degli uomini stessi in un'essenza impalpabile che può miracolosamente concentrarsi in qualcuno».²⁷ Siamo nei paraggi del "tipico", inteso come articolato punto d'intersezione fra istanza individuale e tensione all'universale. Ma non siamo affatto distanti dalla «collettività fabulante» di Gadda, anch'essa impersonale, in tensione verso l'indistinto, e miracolosamente in odore di oggettività. Tanto più che a un certo punto Cases suggerisce la possibilità di «istituire un confronto tra il pasticcio linguistico gaddiano e analoghi tentativi contemporanei europei»; tentativi a cui, si badi bene, non si sottrae proprio il «tardo Thomas Mann (nell'*Eletto*)» (PL, p. 65). Dal "miracolo" manniano dello «spirito del racconto» all'intervento in Gadda di una «necessità superiore che unifica e guida la dissipazione verbale» (PL, p. 64) lo scarto appare minimo. E se fossimo qui posti innanzi a un nuovo, clamoroso episodio di quella celebre "saga" che risponde al nome di «trionfo del realismo»?

IV. Andare "in giro", con la prolessi

Con l'inedita coppia della «staticità» Adorno/Gadda siamo dunque lontanissimi dall'orizzonte subalpino del *Barone rampante*, la cui essen-

²⁴ C. Segre, *Cases e la letteratura italiana*, in Id., *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012, p. 95.

²⁵ C. Cases, *Saggi e note di letteratura tedesca*, Torino, Einaudi, 1963, p. 139.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

za al contrario sta, se non nella evoluzione, almeno nel diuturno movimento. E allora succederà che «il paesaggio di Calvino, sede inquieta di gente inquieta, non è quello riposato dell’Ariosto, [...] né l’unità uomo-natura si effettua sulla base di uno *statico* idillio, bensì su quella di una profonda concordanza nel *ritmo dinamico*» (PL, p. 162, corsivi miei). Cosimo, si potrebbe dire, non rinuncia ad “andare in giro”. Un triste epilogo attende chi invece smette di muoversi. Il destino del brigante Gian dei Brughi diventa «simbolo della brutta fine che attende gli anarchici di Calvino quando *rinunciano* al moto perpetuo» (*ibidem*, corsivo mio). Il corrispettivo finzionale di questo salvifico moto è l’invenzione favolistica. Si ricordi quanto già detto sul fatto che per Cases lo scrittore di romanzi deve partire dal dato iniziale della disarmonia che vige fra individuo e società e dall’originale soluzione che un Calvino non riconciliato tenta di dare al problema. Lacerato dalla dicotomia fra solitudine e comunità necessaria, «in entrambe le situazioni estreme l’uomo è mutilato, e si tratta di ricomporlo, ciò che non può avvenire che nella favola» (PL, p. 160). Calvino vuole ricomporre la ferita e così mette in atto una decisiva diversione dal romanzo nel senso di una «salda scrittura epico-lirica che gli permettesse di esprimere questa intrinseca unità tra individuo e cosmo» (PL, p. 162). Tale programma viene accostato da Cases a quello enunciato da Diderot. Il nesso fra invenzione e verità viene espresso infatti dall’illuminista con la metafora dell’aria in cui trovare «quelque point fixe» (PL, p. 163), fuori dalla portata del potere, da cui far risuonare la voce della verità. Cases qui apre uno spazio d’analisi addirittura paradigmatico per intendere tanto suo saggismo, nutrito com’è di paradossi brucianti e sbilanciamenti prolettici: «Diderot aveva dunque previsto Calvino, cioè l’*homme sauvage d’Ombreuse* aleggiava già nel ’700 illuministico prima che Calvino ce lo ambientasse» (*ibidem*). La differenza tra i due è che Diderot alla fine troverà i suoi punti d’appoggio proprio in quei salotti borghesi “istituzionali” che aveva in precedenza criticato. Ne “consegue” allora che Diderot «rinunciò a scrivere *Il barone rampante*» (*ibidem*). La piccola prolessi “mancata” di Diderot si consuma nel giro di una frase. Ma in realtà ne anticipa e prepara un’altra ben più ampia con cui si chiude il saggio. È di nuovo prolettica infatti la lunga sequenza finale, in cui si immagina una futura tesi di laurea che fra cent’anni verrà dedicata a Calvino e al *Barone*, insieme al dibattito letterario, grottesco e caricaturale, che ne scaturirà. È da sottolineare come l’uso della prolessi non sia estrinseco al contenuto del saggio stesso, in quanto traspone metaforicamente su un piano strutturale uno dei suoi nuclei principali, ovvero la centralità del movimento. Qui la prolessi, intesa come spostamento nel tempo, diventa il corrispettivo formale più calzante del

moto nello spazio che salva Cosimo dalla staticità. La prolessi duplica il «ritmo dinamico» che permea di sé il romanzo. Per Cases è anche un modo plastico per dare corpo alla sua idea – ne abbiamo già saggiata la provenienza hegeliana – di realtà come processo in sviluppo. Tanto è vero che l'uso della prolessi è ricorrente nei suoi scritti, sia al livello minuto della singola frase, sia a quello più ampio e strutturale dell'intera sequenza narrativa. Si pensi ad esempio al saggio su un altro autore che, come abbiamo già visto, fu molto amato da Cases. Il rimpianto amaro per l'insuccesso dei romanzi di De Roberto si distilla nella fantasia prolettica finale, in cui la lettura e la comprensione di questo scrittore è demandata all'acume degli extraterrestri, che un giorno sbarcheranno sulla Terra. Anche qui si deve notare il carattere non esornativo ma semmai originalmente mimetico dello stratagemma tecnico. Cases sembra infatti voler riecheggiare in qualche modo il finale del romanzo *L'imperio*, proiettato verso un futuro catastrofico, e dominato da una chimica che si dichiara espressamente nemica della vita umana.²⁸

Facendo un piccolo passo indietro, non si può dimenticare il memorabile ritratto dedicato all'abate Galiani. Vero e proprio abate «dimezzato», lacerato com'è tra la Parigi «area avanzata» e la sua Napoli «depressa», fra mondanità francese e monotonia napoletana – o in altri termini fra «ascesi» e «società» –, Galiani deve infine arrendersi al «desolato e già leopardiano pessimismo della noia» (*PL*, p. 27).

La prolessi di Cases, con la sua fulminea elasticità temporale, sembra dunque costituire l'esatto contrario, ideologico e stilistico, degli *excursus* ritardanti con cui Gadda dilazionava all'infinito l'impatto con il reale, rendendolo così volutamente indecifrabile. Un ultimo *specimen*. In un articolo tardo, uscito sull'«Indice» del marzo 1989 e dedicato a una pagina dell'*Isola di Arturo* della Morante, lo studioso si chiede da dove provenga la raffinata coscienza culturale del protagonista e narratore Arturo, che pure non va a scuola e vive da solitario in un contesto isolano molto povero di strumenti intellettuali. E con l'ennesimo giocoso paradosso insinua che questo privilegiato dagli dei «sembra aver letto *Les voix du silence* di Malraux a un'epoca in cui il libro non era stato ancora scritto».²⁹

²⁸ Proprio dal finale dell'*Imperio* è potuto provenire inoltre a Cases uno stimolo stilistico alla creazione di maschere onomastiche parodiche, ritagliate su neoformazioni culte. Nel saggio su *Soldati* del 1971, dove manco a dirlo gli assi interpretativi si dipanano ancora una volta attorno ai rochetti della noia e del denaro, Cases utilizza espressioni come «Logoclasta» e «Tanatofilo», che ricordano molto i geoclasti e i biofobi di De Roberto (vd. *PL*, p. 89).

²⁹ C. Cases, *Una pagina della Morante* [1989], in «l'Indice. Fascicolo speciale», maggio 2008, p. 29.

V. Epicità e «sproporzione»: la Morante e il «pathos della verità»

Proprio alla Morante è dedicato uno dei saggi centrali di *Patrie lettere*, in cui Cases confronta *Menzogna e sortilegio* e *La Storia*. Già dal punto di vista posizionale questo appare come il saggio spartiacque fra la prima e la seconda edizione di *Patrie lettere*. Infatti pur essendo anch'esso del 1974, lo stesso anno della prima edizione, non rientra in quest'ultima. Tale assenza può essere sintomatica di un cambio di passo *in fieri*, dovuto alla maturazione di diversi riferimenti teorici. Tra i saggi capitali di fine anni Cinquanta su Gadda e Calvino, che abbiamo sin qui analizzato, e questo di metà anni Settanta si stagliano nel percorso di Cases almeno due passaggi cruciali, e ben connessi tra loro: la prefazione del 1962 a *Teoria del dramma moderno* di Szondi e quella del 1966 al Benjamin di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Partiamo da quest'ultimo. Il contesto da cui lo scritto sulla Morante trae la sua origine è costituito da un convegno sul rapporto fra cultura d'élite e cultura di massa. Nel saggio si rincorrono dunque allusioni al problema della comunicazione fra scrittori e masse, e si sfiora il punto della identificazione fra lettore e romanzo che si consuma di norma nella letteratura "consolatoria". È evidente che il libro sulla riproducibilità costituisca un termine di dialogo decisivo. Ma Cases fa di più: estrapola dal saggio di Benjamin sul collezionista Eduard Fuchs la stessa citazione che aveva utilizzato qualche anno prima nella sua prefazione. Elemento che potrebbe apparire estrinseco, se non si facesse attenzione al fatto che i temi della parodia e della caricatura, decisivi nell'approccio alla Morante, erano ben presenti a Fuchs e a Benjamin. Ad essere in gioco è il rapporto fra arte e verità. La caricatura rappresenta allora per Fuchs «la forma..., da cui procede ogni arte oggettiva». E ancora: «La verità è sempre agli estremi».³⁰

Cases ha confessato più volte di aver nutrito verso la scrittrice non solo una convinta ammirazione per le sue indiscutibili qualità d'artista, ma anche un profondo, quasi istintivo sentimento di empatia. Nel già citato *Una pagina della Morante* scriverà: «Capivamo la verità dell'altro, anche se scarsamente compatibile con la nostra, perché avevamo in comune il pathos della verità».³¹ Questo senso di affinità morale si riverbera in modo puntuale sull'analisi critica. Nel cuore dello scritto *Sul romanzo* della Morante si accampa infatti questa importantissima asserzione, che Cases non manca di citare, ponendola idealmente sul pronao del suo saggio: «È

³⁰ Per questa e per la citazione precedente vedi W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1966], trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2008, p. 96.

³¹ C. Cases, *Una pagina della Morante* cit., p. 28.

l'esercizio della verità che porta all'invenzione del linguaggio, e *non viceversa*» (PL, p. 108).³² Si osservi adesso come si possa individuare un concetto molto simile, benché diversamente calibrato, nella chiusura della prefazione al libro di Szondi: «Quando c'è un nuovo contenuto [...] vivo e sentito, che importi l'enunciazione, l'*Aussage* di una particolare condizione umana, esso non si deposita in un nuovo linguaggio bensì [...] in una nuova forma». ³³ Se il nuovo contenuto epico indagato da Szondi è la «separazione fra soggetto e oggetto»,³⁴ in Cases si tratta similmente – si ricordi sempre il saggio su *Calvino* – di lavorare sulla «disarmonia fra individuo e società» (PL, p. 162). Accade dunque che nella tematica epica si faccia strada «la concezione [...] della società come oggettività alienata che nega la libertà del singolo». ³⁵ Proprio su questo terreno teorico va collocato allora il tentativo di soluzione al problema perseguito dalla *Morante*, e valorizzato da Cases. Perso il contatto con la «realtà assoluta» il romanziere moderno «in luogo di invocare le Muse, è indotto a suscitare un io recitante (protagonista e interprete) che gli valga da alibi» (PL, p. 111). ³⁶ Bisogna dunque sostituire, sintetizza Cases, «l'autore-demiurgo con la prima persona» (*ibidem*). Ma qui lo studioso tralascia di riprendere l'espressione completa della *Morante*, che invece era: «*prima persona responsabile*». ³⁷ Appare improbabile che quell'aggettivo, per giunta evidenziato dal corsivo, non si sia fissato nella memoria di Cases. Nel saggio del 1956 su *Manzoni* «*progressista*» Cases aveva già individuato proprio nel concetto di «responsabilità» la stella polare di tutto un sistema ideologico e narrativo: «C'è qualche cosa in lui che è assolutamente nuovo e originale nella letteratura italiana: il senso della responsabilità della società nei confronti dell'individuo» (PL, p. 32). Cases faceva a questo proposito l'esempio dell'analisi manzoniana dell'atroce meccanismo che produce la monaca di Monza. Ed è proprio grazie a questa comprensione che *Manzoni* poteva «superare» – anche lui, come *Calvino* – il pur mirabile *Diderot*. Nel saggio su *Gadda* non si mancherà di sottolineare che è la società romana «la vera responsabile del *Pasticciaccio*» (PL, p. 56).

La responsabilità può essere dunque quell'anello di sutura che serve a tentare di ricucire i rapporti narrativi fra soggetto e oggetto. Non stupisce che per Cases la costruzione del punto di vista narrativo in *Menzogna e*

³² Ma per la fonte originale vedi E. Morante, *Sul romanzo* [1959], in Ead., *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p. 56.

³³ C. Cases, *Introduzione*, in P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950* [1966], trad. it. di G.L., Torino, Einaudi, 2006, p. XXXVI.

³⁴ *Ivi*, p. XV.

³⁵ *Ivi*, p. XVIII.

³⁶ Ma vedi E. Morante, *Sul romanzo* cit., p. 54.

³⁷ *Ivi*, p. 54.

sortilegio sia addirittura «originale e geniale» (PL, p. 111). La narratrice è infatti un personaggio interno del romanzo che si fa mediatore della voce al plurale dei familiari defunti: «È il bisbiglio di queste voci che in realtà le detta il libro» (*ibidem*). In questo senso può coincidere sia con la «*prima persona responsabile*» evocata dalla scrittrice, sia con quell'io-epico che secondo Szondi dalla fine dell'Ottocento comincia a corrodere la forma del dramma, destrutturandolo dalle fondamenta. In effetti sono più d'uno gli indizi che ci spingono a credere che per *Cases Menzogna e sortilegio* è stato il decisivo "momento epico" della Morante. Innanzitutto, l'impostazione narrativa del personaggio, che è al contempo regista della trama, non è lontana dall'innovazione dell'io-epico come regista³⁸ introdotta da Wilder in *La piccola città* (1938), e lungamente scandagliata da Szondi – *en passant*, va detto che è elemento ricorrente della trama di questa *pièce* il rapporto che si instaura sulla scena fra Regista e mondo dei morti. E ancora, alcuni fra gli aspetti principali che per Szondi distinguono la forma classica del dramma da quella nuova ed epicizzante sono: l'uso reiterato della tecnica dell'analisi (in particolare in Ibsen), la ridefinizione e il ridimensionamento del dialogo drammatico, dovuto alla crisi delle relazioni interumane, l'immissione massiccia della psicologia, l'incepparsi dei meccanismi dell'identificazione fra lettore e personaggi. Nell'interpretazione che Cases ci dà di *Menzogna e sortilegio* questi elementi sono tutti presenti. Ad esempio, non solo si sottolinea l'analiticità della mente di Elisa ma anche il fatto che la complessiva riuscita artistica dei personaggi si raggiunge grazie «alla minutissima analisi di tutti i loro atti e sentimenti» (PL, p. 118). La forte incidenza sul racconto della psicologia è spesso ribadita. E infine non sfugge al critico la «quasi totale assenza del discorso diretto» (PL, p. 112).

Ma la chiave di lettura decisiva per comprendere la grandezza realistica di questo romanzo risiede per Cases nel concetto di «sproporzione» (PL, p. 118), che ci riporta nell'ambito prima menzionato della parodia e della caricatura. Posto che la forza del libro viene verificata dalla sua capacità di far collimare tragedia privata e tragedia pubblica, ovvero di far lavorare l'ipotesi di una soluzione al problema della scissione epica fra soggetto e oggetto, bisogna capire in che modo questo accade. Qui, a eroicizzare e straniare i personaggi, interviene l'uso del mito. Sentiamo Cases:

Ma per concentrare la tragedia pubblica in quella privata la Morante deve eroicizzare la frivolezza e l'ostinazione, l'errore e l'inganno, issando i suoi personaggi sui trampoli, dando loro quella statura esemplare che non pos-

³⁸ P. Szondi, *Teoria del dramma* cit., p. 117. Si tratta del titolo del paragrafo XVI.

seggono, elevandoli all'altezza dei loro sogni, come se fossero re e principi di un dramma barocco. (*ibidem*)³⁹

Allo stesso risultato tendono, sul piano della forma, «gli arcaismi linguistici, le frequenti metafore teatrali, le similitudini *sproporzionate*» (*ibidem*, corsivo mio). Ancora nello scritto morantiano del 1989 lo studioso parlerà a proposito dell'*Isola di Arturo* del fatto che l'iniziazione cui il protagonista si sottopone sfocia nel nulla di un limbo senza paradiso e che «qualcosa di questo nulla si proietta all'indietro sul paradiso nella *sproporzione* tra quel che realmente succede e la veste mitologica che assume».⁴⁰ Il Meridione poco più che feudale di *Menzogna e sortilegio* sprofonda allora nella lontananza temporale del Seicento, epoca non a caso “depressa”, a cui, *et pour cause*, questa «costellazione di personaggi potrebbe appartenere» (*PL*, p. 117). Si ripropone dunque la questione focale e persistente delle aree arretrate. Ed è esattamente da qui, dalla miracolosa *sproporzione* che in esse si produce fra la reale mediocrità del presente e il potenziale, entusiastico progresso cui invece potrebbero dar vita in futuro, che trae infine forza e legittimazione la vigorosa scelta, artistica nella Morante, ermeneutica in Cases, in favore della parodia e della caricatura.

La frase di Fuchs sopra ricordata, per cui «la verità è sempre agli estremi», sprigiona idealmente agli occhi di entrambi un “pathos” a cui non è possibile resistere.

³⁹ Il cenno al «dramma barocco» sembrerebbe una chiara spia benjaminiana. Tanto più che un'associazione fra la Morante e Benjamin, sempre mediata dal riferimento al dramma barocco, scatterà in Cases anche a proposito del sadismo esibito da *La Storia*. Si veda la lettera a Timpanaro del 18 febbraio 1975 in C. Cases, S. Timpanaro, *Un lapsus di Marx* cit., p. 257: «così come l'esigeva il racconto dei misfatti del tiranno nei drammi barocchi». Passando invece ad altro, ci si potrebbe a ragione chiedere se l'issarsi sui trampoli dei personaggi della Morante non sia poi “filosoficamente” molto simile al salire sull'albero di Cosimo.

⁴⁰ C. Cases, *Una pagina della Morante* cit., p. 28. Corsivo mio.