



2025
II

L'ospite ingrato

UNI
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

USiena
PRESS

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro
Interdipartimentale di Ricerca
Franco Fortini

n. 18, II (2025)



Cover photo: *Fortini alla marcia della pace Perugia-Assisi, 24 settembre 1961*, Archivio Franco Fortini, Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena. Nella foto oltre a Fortini sono ritratti, a partire da sinistra, Luciano Amodio, Norberto Bobbio (di spalle), Lucio Lombardo Radice (di profilo), Sergio Caprioglio (semicoperto da Fortini) e Renato Solmi.

Published by

Firenze University Press - University of Florence, Italy
Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy
<https://oaj.fupress.net/index.php/oi>

Copyright © 2025 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

Direttore scientifico/Editor in chief

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Direttore responsabile

Massimo Raffaeli

Coordinamento/Editorial supervisors

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena), coordinatore/coordinateur

Luca Baranelli (ricercatore indipendente), Valeria Cavalloro (Università per Stranieri di Siena), Francesco Diaco (Università di Basilea)

Comitato di redazione/Editorial Board

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), Mimmo Cangiano (Università Ca' Foscari Venezia), Emmanuela Carbé (Università degli Studi di Siena), Marco Gatto (Università della Calabria), Monica Marchi (Università degli Studi di Siena), Giulia Marcucci (Università per Stranieri di Siena), Roberto Russo (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), Tiziano Toracca (Università di Udine)

Redattori/Copyeditors

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena), Michel Cattaneo (Università di Genova), Ludovica Del Castillo (Università degli Studi Roma Tre), Gabriele Fichera (Università di Berna), Damiano Frasca (Università degli Studi di Siena), Francesca Ippoliti (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Sabatino Peluso (Università della Calabria), Jacopo Parodi (Università di Pisa), Alessandra Reccia (Università degli Studi di Siena), Maria Vittoria Tirinato (Università per Stranieri di Siena)

Editor contenuti multimediali/Multimedia editor

Lorenzo Pallini

Comitato scientifico/Scientific Committee

Andrea Afribo (Università di Padova), Daniele Balicco (Università degli Studi Roma Tre), Mimmo Cangiano (Università Ca' Foscari Venezia), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa), Pietro Cataldi (Università per Stranieri di Siena), Giovanna Cordibella (Università di Berna), Andrea Cortellessa (Università degli Studi Roma Tre), Stefano Dal Bianco (Università degli Studi di Siena), Davide Dalmas (Università di Torino), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Irene Fantappiè (Università di Cassino e del Lazio meridionale), Giovanni La Guardia (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Romano Luperini (Università degli Studi di Siena), Leonardo Masi (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), Guido Mazzoni (Università degli Studi di Siena), Alessandro Niero (Università di Bologna), Pierluigi Pellini (Università degli Studi di Siena), Thomas E. Peterson (University of Georgia), Antonio Prete (Università degli Studi di Siena), Felice Rappazzo (Università degli Studi di Catania), Donatello Santarone (Università degli Studi Roma Tre), Raffaella Scarpa (Università di Torino), Beatrice Sica (University College London), Michele Sisto (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Laura Toppa (Université de Lorraine), Giovanna Tomassucci (Università di Pisa), Alberto Toscano (Goldsmiths, University of London), Jean-Charles Vegliante (Sorbonne Nouvelle), Emanuele Zinato (Università di Padova)

Indice

Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

a cura di Michel Cattaneo, Ottavia Casagrande e Chiara Portesine

1. Introduzione <i>Michel Cattaneo, Ottavia Casagrande, Chiara Portesine</i>	1
2. Un momento della riflessione di Fortini sui giovani e l'università: gli articoli sulla rivista «Campus» <i>Lorenzo Tommasini</i>	3
3. Metrica e biografia nel primo Fortini <i>Bernardo De Luca</i>	17
4. Traiettorie di sistema in un “campo” variantistico: <i>A Boris Pasternak</i> di Franco Fortini <i>Gabriele Fichera</i>	27
5. Dal «vento inaridito delle pietre» alle «beate rose». Franco Fortini e l'equivoco della storia <i>Andrea Agliozzo</i>	41
6. «Il tracciato della limaccia»: note per uno studio genetico-variantistico di <i>Questo muro</i> (1973) di Franco Fortini <i>Elena Niccolai</i>	57
7. «Due voci dialogano». Dissonanza e forma dell' <i>Ospite ingrato</i> <i>Sabatino Peluso</i>	71
8. «Le streghe non ritornano»? Michelet, Manzoni e una poesia di Franco Fortini <i>Guido Mazza</i>	89

scrittura/lettura/ascenso

9. Assurdo della Storia, assurdo dell'opera. Modo e voce in
Contro-passato prossimo 105
Lorenzo Blasi
10. Giuliano Scabia, la scrittura come religione 129
Angela Borghesi
11. Tabucchi narratore tra soglie e autocommenti 139
Anna Dolfi
12. «Un vento gelido di morte che mi pareva a effetto»: sul rapporto
Pasolini-Pagliarani 283
Giorgio Pozzessere
13. «Otsebjatina»: come Nabokov riscrive Tolstoj 155
Giulia Marcucci
14. Il colore dell'anguria. «L'ipotesi di una vita diversa» in *Autostrada della Cisa* di Vittorio Sereni 187
Silvia Maspoli Genetelli
15. Libri da non nascondere: Edoarda Masi e la Cina tra Rivoluzione Culturale e antimerperialismo 207
Luca Mozzachiodi
16. Lo sviluppo dei personaggi da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* di Antonio Tabucchi 231
Gaia Paniati
17. Il realismo socialista e la letteratura russa del dissenso nel secondo dopoguerra: il paratesto delle traduzioni dal russo all'italiano nel «Politecnico» (1945-1947) 251
Gloria Politi
18. Su *La folla* di Paolo Valera: le rappresentazioni della soggettività popolare in un romanzo socialista 303
Guido Scaravilli
19. L'occhio cieco dell'Occidente: la logica narrativa dell'autoinganno 323
Attilio Scuderi
20. Riemersioni vittoriniane su una «rivista impossibile-possibile» 345
Isabel Zamboni

fortiniana

- | | |
|--|-----|
| 21. Fortini, la memoria e il sacro: appunti per un confronto con Kafka
<i>Massimo Palma</i> | 359 |
| 22. «Il lettore più esigente». <i>Ventiquattro voci per un dizionario di lettere</i>
di Franco Fortini
<i>Gianni Turchetta</i> | 373 |



Sezione monografica *«Proteggete le nostre verità»*

Introduzione

MICHEL CATTANEO, OTTAVIA CASAGRANDE, CHIARA PORTESINE

La statura intellettuale di Franco Fortini non necessita di essere argomentata, tanto meno sulle pagine di una rivista costitutivamente votata ad approfondirne il profilo. Eppure, forse anche a causa della forte connotazione politica della sua riflessione, Fortini ha a lungo occupato uno spazio tutto sommato periferico: se non nel canone letterario, almeno nei progetti che nel tempo hanno privilegiato altri suoi contemporanei. Fino ad anni relativamente recenti sono infatti mancate ristampe, edizioni, commenti e studi complessivi sulla sua opera.

Il momento di Fortini – come prevedeva uno dei suoi maggiori interpreti, Romano Luperini – sembra tuttavia essere finalmente giunto. Le iniziative sorte nel 2017, in occasione del centenario della nascita, insieme all'impegno costante del Centro Fortini di Siena, hanno dato un impulso decisivo alle ricerche sulla sua figura e sulla sua produzione. Un censimento dei cantieri fortiniani avviati negli ultimi anni mostra un dato significativo, benché non sorprendente: la parola di Fortini continua a raggiungere con particolare intensità giovani studiose e studiosi. Come ricorda Lorenzo Tommasini nel saggio iniziale, che analizza gli scritti di Fortini apparsi sulla rivista *«Campus»*, l'attenzione che l'autore riservò ai giovani è stata costante; non stupisce quindi che molte ricercatrici e ricercatori delle nuove generazioni si stiano dedicando oggi a edizioni, commenti, inquadramenti complessivi e indagini sagistiche su molteplici aspetti del suo lavoro.

Nel trentennale della morte, le studiose e gli studiosi di Fortini che stanno attendendo a tali ricerche si sono confrontati in un convegno tenutosi presso la Scuola Normale Superiore di Pisa il 9 e 10 ottobre 2024, grazie al coordinamento di Stefano Carrai e in stretta collaborazione con il Centro Fortini. Dalle riflessioni maturate in seguito a quell'occasione sono nati gli articoli riuniti nelle sezioni monografiche di questo e del prossimo numero dell'*«Ospite ingrato»*. Una sede più adatta non poteva esserci, e alla direzione della rivista va il nostro ringraziamento per la generosa accoglienza.

Alla luce di quanto sopra ricordato, è parso perfettamente conge-niale raccogliere questi contributi sotto l'insegna dell'ultimo verso "canonico" della poesia di Fortini, quel «Proteggete le nostre verità» consegnato al futuro nel finale di *Composita solvantur*.

La sezione monografica del presente numero è del resto incentra-ta proprio sull'opera in versi di Fortini. Pur nella varietà d'approccio (tematico, macrotestuale, stilistico e filologico, con anticipazioni dalle edizioni critiche e commentate attualmente in preparazione) i con-tributi iniziano difatti a ripercorrere il lungo itinerario poetico che dal libro d'esordio, *Foglio di via*, passando per la peculiare esperienza dell'*Ospite ingrato*, condurrà poi al postremo *Composita solvantur*. Così Bernardo De Luca, a margine della sua edizione critica e commentata di *Foglio di via*, torna a discutere le soluzioni formali e gli equilibri strutturali che governano la prima silloge; Gabriele Fichera indaga le dinamiche composite di *Poesia e errore* con un'analisi del campo va-riantistico della lirica *A Boris Pasternak*; Andrea Agliozzo riflette sull'«e-quivoco della storia» nella poesia fortiniana; Elena Niccolai propone un primo studio genetico-variantistico di *Questo muro*; Sabatino Peluso affronta le difficoltà di collocare nei generi letterari un'opera comples-sa come *L'ospite ingrato*; e infine Guido Mazza legge un testo stratificato quale *Via Cardinal Federico* entro le coordinate del sistema-libro di *Pa-esaggio con serpente*.

Da qui, per estendersi anche agli altri versanti dell'attività di Fortini, ricomincerà il fascicolo successivo.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

Un momento della riflessione di Fortini sui giovani e l'università: gli articoli sulla rivista «Campus»

LORENZO TOMMASINI

Scuola Normale Superiore

lorenzo.tommasini@sns.it

Abstract. Between 1988 and 1989, Franco Fortini published a series of articles in the magazine «Campus» addressing the plight of young people and the institutions responsible for education and teaching. These were not new topics to his thinking, but when placed within the biographical and general context of the time, they acquire a particular significance and specific interest. This paper aims to present and analyze these texts, comparing them with previous and subsequent considerations. It thus describes a particular moment in Fortini's reflection on these topics and adds a small piece to the discussion of Fortini as a teacher and pedagogue, a figure that has been the focus of renewed interest in recent years.

Keywords: Fortini, Campus, History of education.

Riassunto. Tra il 1988 e il 1989 Franco Fortini pubblica una serie di articoli sulla rivista «Campus» in cui affronta la condizione della gioventù e delle istituzioni preposte all'educazione e alla didattica. Non sono temi nuovi alla sua riflessione, ma calati nel contesto biografico e generale dell'epoca acquisiscono una particolare pregnanza e un interesse specifico. Il presente contributo si propone di presentare e analizzare questi testi, mettendoli in relazione con le considerazioni precedenti e successive, in modo da descrivere un particolare momento della riflessione fortiniana su tali argomenti e aggiungere un piccolo tassello alle considerazioni sulla figura del Fortini docente e pedagogo che negli ultimi anni è stata al centro di un rinnovato interesse.

Parole chiave: Fortini, Campus, storia dell'educazione.

Un momento della riflessione di Fortini sui giovani e l'università: gli articoli sulla rivista «Campus»

I.

L'attenzione alla gioventù, alla scuola, all'istruzione e all'educazione è una costante che riemerge periodicamente lungo tutta la riflessione fortiniana. Si tratta di un argomento particolarmente sentito che per Fortini va di pari passo con la lotta per una maggior consapevolezza verso il mondo circostante, per la libertà e la democrazia e che trova vari sbocchi in nome di quella «pedagogia generalizzata» che ancora negli ultimi anni di vita si ostinava a indicare come una componente fondamentale della propria visione del comunismo.¹

Dal 1964, con l'arrivo a scuola, e successivamente dal 1971, con la chiamata all'università, questo intento trova una più diretta possibilità di applicazione pratica che influenza non poco il pensiero fortiniano come sottolinea lui stesso affermando:

Se non avessi fatto quell'esperienza tremenda e positiva, non avrei capito nulla. Mi trovai a contatto di gomito con tanti giovani che si occultavano nell'insegnamento: era la generazione del '68. Scoprii la bellezza di essere intellettuale-frate, non prete: fra Cristoforo, non il cardinale Borromeo.²

D'altra parte lo stesso Fortini ha riconosciuto, a più riprese, nella teoria e nella prassi pedagogica uno degli aspetti qualificanti della propria militanza politica che lo aveva portato a spendersi con grande passione nella sua attività di docente nel tentativo e nella convinzione di proporre ai suoi studenti un insegnamento morale, inteso come assunzione di responsabilità verso una collettività che agisce nella storia, che precedeva per rilevanza il pur importante fatto letterario.

L'esperienza dell'insegnamento è dunque un elemento che incide in maniera determinante nel suo rapporto con le generazioni più giovani e che gli permette di accedere a un punto d'osservazione privilegiato sulla realtà e sulla società proprio a partire dagli anni in cui si stava preparando il movimento del Sessantotto e successivamente nel periodo del Settantasette con tutto quello che questi momenti significarono sul piano della lotta politica e della definizione del ruolo della gioventù. Non è un caso che, come è stato notato, «una verifica sui testi mostra che solo a partire da questi anni nella sua riflessione trovano spazio i "giovani" intesi come questione politica».³

¹ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 577.

² *Ivi*, p. 345.

³ A. Allegra, L. Giustolisi, *Fortini, l'insegnamento e la formazione*, in *Dieci inverni senza Fortini. Atti*

Per questo già all'indomani della sua morte, nel numero monografico che la rivista «Allegoria» gli ha dedicato, il «rapporto con la scuola», e dunque la dimensione pedagogica del suo pensiero, era segnalato come uno degli ambiti che con più profitto si sarebbero potuti ancora indagare per cogliere la profondità e l'importanza, anche per il futuro, del pensiero fortiniano.⁴

Nonostante tutto ciò, bisogna riconoscere che per lungo tempo questo aspetto è rimasto poco valorizzato dagli studiosi, in particolare se pensiamo all'attenzione che invece è stata dedicata ad altri versanti della sua personalità. C'è stato comunque qualcuno che ha cominciato a indagare in maniera più approfondita la figura del Fortini docente e la sua riflessione pedagogica. Tra gli altri, bisogna segnalare almeno gli interventi, brevi ma intensi, di Giacomo Magrini,⁵ i saggi di Emanuele Zinato,⁶ gli studi di Antonio Allegra e Lorenzo Giustolisi, i contributi di Donatello Santarone,⁷ fino ad arrivare alla sezione *Archivio* del numero che nel 2005 «L'ospite ingrato» dedica a *Società/conoscenza/educazione*, che contiene importanti documenti e testimonianze. E possiamo dire che il terreno preparato da questi primi sondaggi si è dimostrato finalmente fertile se più di recente sono usciti vari volumi interamente dedicati al rapporto tra Fortini e l'insegnamento. Mi riferisco in particolare al libro di Chiara Trebajocchi *Reschooling society. Pedagogia come forma di lotta nella vita e nell'opera di Franco Fortini*,⁸ al mio *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*⁹ e infine al volume curato da Lauretta D'Angelo, Paolo Massari e Lorenzo Pallini che raccoglie significativi ricordi di ex allievi.¹⁰ Il fatto che tutti questi testi, a cui volendo si può aggiungere anche quello con l'edizione dei *Corsi universitari*,¹¹ si-

delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 335.

⁴ *Ai lettori*, in «Allegoria», VIII, 21-22, 1996, p. 5.

⁵ G. Magrini, *Modicum. Per Franco Fortini*, in «Paragone. Letteratura», XLV, 47-48, ottobre-dicembre 1994, pp. 3-5, e Id., *Fortini e i giovani*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 145-147.

⁶ E. Zinato, *La battaglia per il «sapere comune»: Fortini e l'insegnamento*, in «Allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 204-221, e Id., *Contro la dissipazione, per il sapere comune: Fortini e la didattica della letteratura, in Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta, E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 13-23.

⁷ *La dimensione educativa in Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», VIII, I, 2005, pp. 169-176.

⁸ C. Trebajocchi, *Reschooling society. Pedagogia come forma di lotta nella vita e nell'opera di Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2024. Il saggio era stato anticipato già dall'articolo intitolato «Nei bui chioschi / delle dolci università. La riflessione di Fortini sull'insegnamento universitario», pubblicato nel numero dell'«L'ospite ingrato», 9, gennaio-giugno 2021, dedicato a *Scuola, la posta in gioco*, pp. 169-188.

⁹ L. Tommasini, *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*, Macerata, Quodlibet, 2023.

¹⁰ *Allora comincerò... Franco Fortini nel ricordo dei suoi studenti*, a cura di L. D'Angelo, P. Massari, L. Pallini, Roma, Bordeaux, 2024.

¹¹ F. Fortini, *Corsi universitari*, a cura di L. Tommasini, Firenze, FUP-USiena press, 2024.

ano usciti a breve distanza l'uno dall'altro sta a testimoniare una nuova attenzione verso tali argomenti, tanto più urgente in un momento storico-sociale in cui le istituzioni dedicate all'istruzione e all'educazione sono oggetto di importanti cambiamenti e c'è dunque una forte necessità di interrogarsi criticamente sulle trasformazioni che le investono.

Il mio intervento si iscrive quindi in questa sorta di "riscoperta" del Fortini docente, in questo rinnovato interesse verso il suo rapporto con la scuola e l'università e verso il suo interrogarsi sui giovani e la loro condizione. Non farò un discorso complessivo, per cui rimando ai titoli appena citati, ma – pur con qualche accenno più generale – mi concentrerò su un momento in particolare di questa riflessione che mi sembra abbia un certo interesse, cioè gli articoli usciti sulla rivista «Campus».

Tale rivista, che riportava il sottotitolo «Il giornale dell'università e della ricerca», è stata pubblicata con cadenza mensile a Milano dal 1988 al 2001. L'intento che la animava era quello di dare e commentare notizie della vita accademica e di raccogliere voci ed esperienze di didattica.

Sulle colonne di questo giornale Fortini pubblica tra il novembre 1988 e il giugno 1989 una serie di otto articoli, uno per numero, all'interno della rubrica *Ex cathedra*, che mostrano una certa compattezza a livello tematico ed espressivo per cui possono essere utilmente analizzati nel loro complesso.¹²

Cronologicamente siamo in un momento "tardo" della carriera di insegnante di Fortini. Nell'anno accademico 1985-1986 infatti tiene l'ultimo corso all'Università di Siena dopo il quale giunge la messa fuori ruolo. In realtà, com'è risaputo, continuerà a collaborare ai corsi con vari interventi e seminari fino al pensionamento ottenuto nel 1989 e anche successivamente. Tali scritti si collocano dunque in un momento che potremmo definire da una parte conclusivo, di un'esperienza e di una lunga riflessione, e dall'altra di passaggio, a metà tra l'insegnamento diretto e quell'estremo tentativo didattico rappresentato dal gruppo di studio che raccolse a Milano tra il 1991 e il 1992,¹³ dopo lo scoppio della prima Guerra del Golfo, un evento che venne vissuto da Fortini (e non solo da lui) come una «vera e propria cesura storica della contemporaneità, avvio di una nuova era tanto dei rapporti internazionali quanto del nesso fra potere e linguaggio».¹⁴

¹² Si tratta dei seguenti articoli: *Tesi private e pubblica ignoranza*, novembre 1988, p. 70; *Il collega a lezione*, dicembre 1988, p. 67; *Asino chi scrive*, gennaio 1989, p. 51; *Bravo chi legge*, febbraio 1989, p. 54; *Osteria numero uno*, marzo 1989, p. 66; *Notizie da Trieste*, aprile 1989, p. 52; *Pietà per chi studia*, maggio 1989, p. 64; *Leggere (e scrivere) di più*, giugno 1989, p. 43.

¹³ Cfr. Andrea, Elisabetta, Enrico, Ettore, Grazia e Marco, "Pour encourager les autres", in «L'ospite ingrato», VIII, I, 2005, pp. 179-184.

¹⁴ E. Zinato, *La battaglia per il «sapere comune»* cit., p. 220.

Accostarsi a questi articoli sembra utile, dunque, non tanto per la possibilità di trovare nuovi temi nella riflessione fortiniana che prima non erano stati affrontati, quanto per la possibilità di leggerli in trasparenza, di cogliere – in un particolare momento di ricapitolazione e di rilancio della propria esperienza – quali fra i tanti argomenti legati ai giovani e all'università che gli stavano a cuore sentì la necessità di riprendere e ribadire e in che modalità volle farlo.

II.

Il primo grande tema che balza subito all'occhio è quello della costruzione di un “sapere comune”. Si tratta di un'idea su cui Fortini insiste fin dai tempi del «Politecnico» e che percorre tutto il suo pensiero in vista di «un sapere che da tutti tornasse a tutti»,¹⁵ in grado di opporsi alla freddezza avalutativa e sacerdotale indotta dagli eccessi dell'ideologia dello specialismo. La scuola e l'università hanno in questo senso un compito particolarmente importante.

Sulla rivista «Campus» l'argomento si affaccia fin dal primo articolo, dal significativo titolo *Tesi private, pubblica ignoranza*, in cui l'esempio di una tesi la cui consultazione è stata negata a un suo allievo è lo spunto per polemizzare contro lo status “privato” degli elaborati: «è follia disperdere, annullare, seppellire le fatiche, spesso meritorie, le scoperte, spesso preziose, le conclusioni, spesso notevoli, nascoste in quella sterminata montagna di dattiloscritti».¹⁶

Ma non basta certo una maggior diffusione dei libri e delle ricerche per ottenere l'obiettivo sperato. Infatti nel secondo articolo, *Il collega a lezione*, Fortini si spinge oltre e invoca quella «psicanalisi all'aperto che è inseparabile da ogni serio processo di cambiamento».¹⁷ D'altra parte già alla fine degli anni Sessanta, ragionando in un contesto scolastico, affermava che «la trasformazione reale della società passa anche attraverso una ininterrotta attività pedagogica, in un discorso che è psicanalisi collettiva».¹⁸ Si tratta della costruzione di un sapere collettivizzato che si dovrebbe raggiungere attraverso una vera interdisciplinarietà, basata su studi, discussioni, confronti costanti che finalmente dovrebbero condurre ad un «comune ragionamento».¹⁹ Ma, nota Fortini alla fine degli anni Ottanta, il fatto che nell'accademia la partecipazione ai corsi sia spesso limitata a quelli obbligatori e che anche tra i professori di discipline affini venga ritenuta sconveniente o imbarazzante la pratica di andare ad

¹⁵ F. Fortini, *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, p. 87.

¹⁶ F. Fortini, *Tesi private, pubblica ignoranza* cit.

¹⁷ F. Fortini, *Il collega a lezione* cit. In realtà il testo della rivista riporta «insperabile» al posto di «inseparabile», ma visto il contesto si ipotizza un refuso.

¹⁸ F. Fortini, *Da un diario inesistente (1967-70)*, in «L'ospite ingrato», VIII, I, 2005, p. 166.

¹⁹ F. Fortini, *Il collega a lezione* cit.

ascoltare le lezioni dei colleghi, come pure si era fatto in altri tempi e in altri luoghi,²⁰ mostra quanto la cultura si parcellizzi sempre di più.

Questa idea fortiniana della necessità di un sapere comune non è estranea, com'è stato dimostrato prima da Donatello Santarone e poi da Chiara Trebajocchi, alle idee pedagogiche di Gramsci, il cui nome non a caso viene citato esplicitamente da Fortini.²¹ Nei *Quaderni del carcere* infatti si distingue tra «scuola attiva» e «scuola creativa», considerate l'una la preparazione dell'altra: «Nella prima fase si tende a disciplinare, quindi anche a livellare, a ottenere una certa specie di “conformismo” che si può anche chiamare “dinamico”; nella fase creativa, sul fondamento raggiunto di “collettivizzazione” del tipo sociale, si tende ad espandere la personalità, divenuta autonoma e responsabile, ma con una coscienza morale e sociale solida e omogenea».²²

La regressione sociale imposta dal capitalismo tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, cioè nel pieno degli «anni della sconfitta», per dirla con il sottotitolo del secondo volume delle *Disobbedienze*,²³ infine sfocia in una regressione politica e culturale di cui fa le spese anche la scuola. Non è un caso che nel 1991 descriva gli studenti di quegli anni come «i figli di una rimozione», con un «bassissimo livello di coscienza politica, al pari della loro lacunosa formazione culturale», giunti ad una «condizione “prepolitica”».²⁴

Vengono così meno le basi di quel sapere comune tanto evocato e ricercato, disperso da una parte nel vortice dello specialismo e dall'altra preda dell'espansione di nuovi presunti saperi che si propongono come «apri-tutto metodologici, liberati e liberanti da ogni giudizio di valore» e che finiscono per essere organici all'ideologia scientistica propagandata dall'industria culturale.²⁵ In *Extrema ratio*, dunque all'incirca nello stesso periodo in cui vengono pubblicati gli articoli su «Campus», Fortini scrive: «Posso solo descrivere la mia pietà, davvero inutile, per quelli che sono giovani oggi, pensando a quanta difficoltà incontreranno prima di potersi orientare».²⁶

Di fronte alla dissoluzione del ceto che si riconosceva nel sapere sociale proposto dalla scuola viene meno il senso stesso dello studio dei

²⁰ Lo stesso Fortini all'inizio degli anni Settanta andava ad ascoltare le lezioni dei colleghi (come testimonia lui stesso in *Il collega a lezione* e come racconta Romano Luperini in «Se tu vorrai sapere...», *Testimonianze per Franco Fortini*, Cologno Monzese, IPSILON, 1996, p. 34), poi ritiene di non farlo più e di scoraggiare i colleghi che eventualmente desiderano venire ad ascoltarlo.

²¹ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 577.

²² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2007, p. 1537.

²³ F. Fortini, *Disobbedienze. II*, Roma, manifestolibri, 1996.

²⁴ Andrea, Elisabetta, Enrico, Ettore, Grazia e Marco, *“Pour encourager les autres”* cit., p. 181.

²⁵ F. Fortini, *Insistenze* cit., pp. 113-114.

²⁶ F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 14.

grandi classici, ridotti a vuoti simulacri incapaci di parlare davvero alle nuove generazioni.²⁷ Per questo Fortini non ha remore a proclamare, con grande amarezza e una punta di spirito polemico:

Meglio una energica riduzione dell'insegnamento delle patrie lettere [...] non so cosa si aspetti a farla finita, ma sul serio, con Dante; per esempio. E di conseguenza con una buona metà della nostra tradizione letteraria. [...] Perché il silenzio e l'ignoranza vera sono sempre preferibili alla pratica corrente del "tutto e male", ossia della ignoranza falsa.²⁸

Non è un caso che nel corso del suo insegnamento accademico, Fortini dichiari di procedere attraverso una sorta di riduzione della distanza dai testi, una specie di semplificazione che opponendosi alla moltiplicazione possa riaccostare gli studenti ai grandi autori della letteratura, riscoprendo una modalità di studio e di avvicinamento ai classici che non si può più dare per scontata e di cui è bene cercare di riappropriarsi. È un estremo tentativo di riconoscere l'importanza e di ricostruire le basi di quel sapere comune devastato dalla scuola e dalla società capitalista e neoliberista. Parlando della propria esperienza di docente universitario dichiara infatti, in un altro degli articoli pubblicati su «Campus»:

Parendomi assurdo che uno studente in Lettere lasciasse l'università senza certe conoscenze fondamentali, ho spesso aggirato la "competenza" della mia disciplina in modo da far leggere agli studenti Dante, Manzoni, Tasso, Leopardi. Una sorta di superliceo come spesso dicono alcuni colleghi? Certo; e penso proprio di dovermene vantare.²⁹

E anche il suo esame, stando alle dichiarazioni di Fortini, si riduceva alla concretezza della «ben nota "interpretazione ad apertura di libro", parafrastica, storica, linguistica, strutturale», rivendicata già come metodo in un'intervista della fine degli anni Settanta³⁰ ed ora riproposta. Si cerca così di ritrovare una base concreta, una sorta di lessico metodologico che permetta nuovamente il passaggio di conoscenze che si era interrotto e attraverso questo di creare la possibilità di ricostruire una

²⁷ F. Fortini, *Insistenze* cit., p. 113.

²⁸ *Ivi*, p. 114.

²⁹ F. Fortini, *Leggere (e scrivere) di più* cit.

³⁰ «Agli studenti chiedo (se vogliono) di redigere un breve scritto su di un libro o su uno o due saggi, a loro scelta in un elenco; libri o saggi che hanno rapporto con uno dei due argomenti del corso. Il loro scritto può essere oggetto di discussione con me e con gli altri studenti. Chi segue le lezioni e redige quel breve testo sa così di avere, di fatto, già superato l'esame. All'esame, tanto lo studente che ha potuto seguire quanto quello che non ha potuto (e a questi ultimi è proposto un programma particolare) deve dimostrare anzitutto di saper intendere la lettera dei testi ed esporli» (F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., pp. 250-251).

visione del mondo e di quello che dovrebbe essere. È, in fin dei conti, lo stesso metodo già evidenziato nella *Prima lezione del corso di Storia della Critica Letteraria*, la cui datazione è da ascrivere alla fine degli anni Ottanta, lo stesso periodo della composizione degli articoli pubblicati su «Campus»:

L'unica via che conosca, solo apparentemente umile ma difficilissima, più facile ad annunciare che a praticare, è quella di *far luce con le lucerne di bordo, di usare i mezzi più elementari di cui disponiamo in comune, di leggere, spiegare, comprendere come si può, raso pagina, la lettera di alcuni testi; parola per parola, senza fretta, senza preoccuparsi di concludere, di porre un fermaglio al corso, di dare dei risultati*. [...] Resta che per me, oggi, il solo modo di resistere al ricatto del culturalismo e della moltiplicazione e autoriproduzione del sistema, di sfuggire sia alle ebbrezze ideologiche delle grandi sintesi sia a quelle altrettanto pericolose delle tranquillanti analisi correlate di boria “scientifica”, è di porsi con la mente e il dito sulle parole di una pagina, per il tempo necessario a capire; e poi chiudere il libro per volgersi da quello al discorso delle cose.³¹

Per questo Fortini invoca a più riprese una riduzione dei consumi culturali e letterari, un'ecologia della letteratura che è anche ecologia dell'immaginario. In un'intervista del 1982 dichiara:

Quello che mi piacerebbe fosse è: una riduzione dei consumi. Con un aumento dell'attenzione. [...] Proviamo a immaginare cosa succederebbe nella musica se ci fosse uno sciopero degli utenti, se i ragazzi diminuissero la quota d'acquisto di dischi, e dove ascoltavano una cosa una sola volta l'ascoltassero due, e dove due quattro, impegnando una maggiore attenzione, cioè ascoltando valutando cantando godendo di più, su quello che ascoltano. [...] Secondo me, la linea di avvenire dell'igiene mentale passa attraverso la diminuzione delle sollecitazioni: meno immagini, meno parole, meno musiche, meno tutto. Inoltre una più radicale distinzione tra attenzione e distrazione: vorrei che l'attenzione fosse più attenzione e la distrazione più distrazione.³²

La società in cui si trovano a vivere gli studenti induce una vera e propria «dissipazione» che porta a una perdita di capacità critica. L'isti-

³¹ F. Fortini, *Per la prima lezione del corso di Storia della critica Letteraria all'Università di Siena (15 novembre 1977)*, in C. Fini, L. Lenzi, P. Mondelli, *Indici per Fortini. Con due contributi di Franco Fortini*, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 11. Sulla datazione del testo vd. L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., p. 151, n. 1; per il testo cfr. F. Fortini, *Prolusione per Siena, del giorno 15 novembre 1971*, in Id., *Corsi universitari* cit., pp. 18-21. Confrontando il testo degli appunti del 1971 con quello pubblicato nel 1989 si notano importanti differenze al punto da farci considerare il testo degli anni Ottanta come uno scritto a sé stante.

³² F. Fortini, *Canzone e poesia*, in «Il de Martino», 4, 1995, pp. 48-49.

tuzione, scolastica prima e accademica dopo, è ormai organica a questi processi al punto che Fortini lamenta, pensando sia a sé stesso che agli studenti, «una fame di tempo, un'impossibilità di pazienza e di attenzione».³³ Certo, secondo lui l'insegnamento ha sempre presentato una contraddizione irrisolvibile tra la *bildung* umanistica e la professionalizzazione, tra la necessità di prendersi più tempo e l'esigenza di fare presto. Proprio in questa contraddizione all'inizio degli anni Settanta Fortini aveva individuato una speranza, in quanto l'apprendimento di determinati processi di astrazione e di determinate abilità materiali che si insegnano a scuola serviva alla riproduzione della società presente, ma anche alla «*prassi sociale ossia alla modificazione della realtà sociale*».³⁴ Ma già dopo poco più di un decennio questa potenziale dialettica si è inaridita e Fortini è costretto a prendere atto che la socialità necessaria per la circolazione di un sapere comune è agonizzante sotto i colpi di uno sfrenato individualismo di cui la stessa scuola si fa infine portatrice puntando a un modello che prevede «la coltivazione delle nevrosi, l'allenamento a calpestare le teste dei coetanei, gli esami permanenti fino al decesso, la selezione di una élite disposta a identificarsi totalmente con i gestori politico-industriali».³⁵

Nel 1984 scrive:

Noi, nel giro di cinquant'anni, abbiamo dimezzata la nostra capacità di attenzione. Mi domando se non vi sia un apporto inverso fra la capacità da lettura sostenuta e la sconfinata alluvione di analisi letterarie ravvicate che dilaga dalle riviste accademiche per riversarsi poi sugli studenti. Conseguenza, molto spesso, di una illusione di "scientificità"; che conosco per averla saputa, al bisogno, recitare.³⁶

La "scientificità", dunque, che poi altro non è che l'altra faccia della medaglia dello "specialismo", si oppone a quella capacità di analisi complessiva della realtà che richiede tempo, attenzione, concentrazione, necessari anche per lo sviluppo di veri rapporti umani. Su «Campus», nell'articolo *Pietà per chi studia*, troviamo espressa l'ammirazione di Fortini per la concentrazione che ancora i giovani riescono ad avere nonostante «nessuno, quasi sempre, ha insegnato loro le regole di un'igiene dello studio, quali si accompagnavano un tempo a quelle della mnemotecnica». E commenta:

³³ F. Fortini, *Asino chi scrive* cit.

³⁴ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 437-438.

³⁵ F. Fortini, *Insistenze* cit., p. 112.

³⁶ *Ivi*, p. 283.

Tutto il processo produttivo dei consumi cospira oggi a frammentarci la mente e l'attenzione [...]. Ebbene, i rapporti libro-lettore, lettura-studio, individuo-gruppo-meditazione (se vengono strappati alle ambiguità pseudo-mistiche e iniziatriche) mostrano un loro immediato aspetto “organizzativo” e “politico”. Il funzionamento di una biblioteca universitaria, la formulazione degli spazi e dei modi di studio individuale e di gruppo? Ma questi sono problemi di organizzazione della cultura, cioè (nel senso più alto della parola) politici, alla portata di ogni docente serio e di ogni studente persuaso che nello studio il “come” non si distingue mai dal “che cosa”.³⁷

III.

Se questi sono tra i principali problemi del mondo dell’istruzione – vittima di una sorta di nevrosi che alla fine non riesce ad essere ricomposta – che Fortini vuole ribadire su «Campus», ce ne sono altri che sono specifici dell’università. È il caso del problema delle tesi di laurea e della scrittura. Se da una parte l’idea, già emersa in vari testi precedenti,³⁸ è che «l’istituto stesso della tesi [...] va profondamente riformato o abolito»,³⁹ dall’altra si nota però una certa preoccupazione per la capacità di scrivere degli studenti universitari. Infatti spesso «dopo gli esami di maturità hanno vergato tutt’al più qualche cartolina di auguri fino a quando, concordato il tema della tesi, si sentono invasi dal panico dello scrivere, dal crampo dell’alfabeto».⁴⁰

Per questo, a più riprese, Fortini propone di sostituire le tesi di laurea con relazioni e ricerche scritte che lo studente dovrebbe di volta in volta comporre durante gli anni dell’università con i docenti dei quali desidera sostenere l’esame e magari discutere tali elaborati in forma seminariale durante il corso. In questa maniera gli studenti potrebbero sviluppare delle capacità di sintesi ed espositive utili a se stessi e agli altri.

Nella situazione attuale, sulla rivista «Campus», Fortini distingue tre tipologie di studenti in base alla loro capacità. Da una parte i «diligenti» che sono capaci di acquisire autonomamente una buona padronanza delle tecniche di scrittura, in mezzo gli studenti che se seguiti potrebbero diventare capaci di migliorare ma che sono in genere abbandonati a loro stessi dall’istituzione accademica ed infine un gruppo di «vittime di una educazione sbagliata alla spontaneità e alla immediatezza, che tendono a fare di ogni scrittura un pretesto per esprimere se stessi e per affrontare i propri problemi intellettuali o esistenziali».⁴¹

³⁷ F. Fortini, *Pietà per chi studia* cit.

³⁸ F. Fortini, *Dalle poesie inedite all’ufficio postale*, in «Corriere della Sera», 29 settembre 1977, p. 3.

³⁹ F. Fortini, *Tesi private, pubblica ignoranza* cit.

⁴⁰ F. Fortini, *Asino chi scrive* cit.

⁴¹ *Ivi*.

La polemica contro l'immediatezza è un argomento di lungo corso in Fortini che si ritrova in vari campi della sua riflessione, ma qui trova una diretta applicazione all'ambito didattico. È grossomodo la stessa obiezione che aveva mosso già nel 1969 alla studentessa Ezia, quando alle lamentele sulla poca sensibilità dei professori ai suoi problemi rispondeva che «il terreno della comprensione e dell'affetto fra insegnante e scolaro è quello della oggettività» e che «la brutalità della indifferenza ai motivi privati, naturalmente entro certi limiti [...], ha da essere scuola di sentimenti; che debbono sorgere, ancora una volta, dall'oggetto, ossia da quel che si vuol sapere o imparare; non dall'"anima"».⁴² Ma anche nell'intervento, risalente alla metà degli anni Ottanta, *La poesia dei bambini non esiste*, per restare a contesti relativi all'istruzione, Fortini condannava l'«esaltazione dell'immediatismo pedagogico e della spontaneità» e la «celebrazione della "creatività" poetica» in ambito scolastico.⁴³

Infatti, se una volta era forse possibile conciliare i due poli, con i mutamenti avvenuti, ora non lo è più in quanto tra l'«educazione al gusto e ai sentimenti e l'apprendimento delle conoscenze indispensabili a partecipare dell'arte e della letteratura del passato si è determinata una inconciliabilità, anzi un conflitto» prima inedito.⁴⁴

In questa contrapposizione che non trova al momento una soluzione dialettica sta il problema dell'istruzione di questi anni, scissa tra due istanze. Il pericolo che corrono gli «immediatisti» è dunque quello di

venir repulsi dal meccanismo dello studio universitario, che giustamente non dovrebbe lasciare spazio per la genialità, vera o falsa che essa sia e, anzi, insegnare soprattutto una medietà, una serietà, magari filistea.⁴⁵

Si ritorna quindi all'idea di una necessaria ricostruzione di un sapere condiviso e socializzato, disponibile a tutti, all'idea di una istruzione «attiva», per dirla nuovamente con Gramsci, tutta da rifondare e ricostruire, senza la quale la fase «creativa» si riduce solamente ad un insieme di pulsioni incontrollate che si esauriscono nell'esperienza del singolo e che sono del tutto organiche a quella condizione che già da qualche anno aveva indicato con il termine «surrealismo di massa».

IV.

Questi scritti sulla rivista «Campus» sono inoltre l'occasione per una più generale analisi del ceto studentesco. Se l'istituzione scolastica e

⁴² F. Fortini, *Da un diario inesistente* cit., pp. 166-167.

⁴³ F. Fortini, *La poesia dei bambini non esiste*, in «Riforma della scuola», 3, 1985, p. 13.

⁴⁴ F. Fortini, *Insistenze* cit., p. 113.

⁴⁵ F. Fortini, *Asino chi scrive* cit.

accademica infatti non versa in buone condizioni, succube di riforme neoliberiste tese nella sostanza a negare una vera possibilità di profondo studio e di costruzione di un vero sapere, qualche speranza viene dalla risposta a tutto ciò da parte dei giovani. Nell'articolo *Osteria numero uno* si avanza un paragone in chiave diacronica tra le generazioni di studenti, confrontando lo spirito goliardico che era prevalente in certe epoche, con la generazione del Sessantotto. Infatti gli studenti costituiscono «per eccellenza un ceto ideologico» che mostra e incarna le contraddizioni del suo tempo. E poi Fortini prosegue:

I soli studenti-figli che non mi hanno messo tristezza a vederli in folla fuori dalle aule sono stati quelli [...] dei cortei del '68, odiati dai padri, dalle questure, dai fascisti. Anche un generoso poeta mio coetaneo ha creduto di detestarli perché gli pareva che spuntasse sotto la loro contestazione il vecchio spirito goliardico. I loro aspetti odiosi (tanti) non erano però in quella direzione; ne vedrei semmai una traccia nel "giovaniilismo" che alcuni di loro [...] proclamavano come "cultura separata"; e che tanto poco lo era da potere, dopo di allora, venire sbandierata perfino dai cinquantenni.

Il riferimento, piuttosto evidente, è a Pasolini e alle polemiche che lo opposero al movimento del Sessantotto e allo stesso Fortini.⁴⁶ Quella generazione, nonostante tutto, ha portato all'attenzione alcune istanze necessarie e finanche, per dirla con le parole fortiniane di metà anni Sessanta, «la riscoperta dell'ipotesi comunista a misura del mondo intero».⁴⁷ Nonostante la successiva sconfitta sociale, che ha limitato all'ambito del costume le fittizie conquiste, c'è stato un momento di apertura e di speranza, pur macchiato appunto dalla richiesta di un'immediatezza che negava una vera soluzione dialettica.

Ora la visione si è fatta più ristretta e la situazione più tragica. Bisogna tornare alle basi, lottare per i diritti fondamentali del sapere. Agli studenti infatti vengono sottratti i mezzi per studiare e per questo Fortini in «Campus» stila un programma minimo:

Che si dia, nel medesimo cerchio di mura, spazio e tempo perché gli studenti possano leggere, studiare, ascoltare e parlare (quattro funzioni

⁴⁶ Il testo canonico per lo studio del legame tra i due intellettuali è, ovviamente, il volume di Fortini *Attraverso Pasolini*, ora riedito da Quodlibet (Macerata 2022). Vari gli studi critici sull'argomento tra cui si veda almeno L. Lenzini, *Attraverso Fortini e Pasolini*, in Id., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 157-84. Sul rapporto tra Fortini e il Sessantotto si vedano almeno F. Rappazzo, *Fortini e la cultura del Sessantotto*, in «Allegoria», VIII, 21-22, 1996, pp. 142-61 e l'ampio capitolo del già citato volume di C. Trebaïocchi, *Reschooling society* intitolato «Fortini e il Sessantotto» (pp. 129-183).

⁴⁷ F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo*, Bari, Laterza, 1965, p. XV.

diverse, mai interamente assimilabili l'una all'altra; che anzi la loro sovrapposizione e confusione è stata, nell'ultimo ventennio, causa di non pochi guai), questo credo si debba davvero chiedere.⁴⁸

Ma nonostante la desolante situazione, Fortini deve riconoscere che a tale condizione talvolta i giovani reagiscono ancora in forme positive. Infatti in questi articoli si guarda con favore alle *Notizie* che giungono da Trieste, dove – proprio nei mesi in cui viene pubblicata questa serie – gli studenti hanno occupato due facoltà per protestare contro la mancata o ritardata nomina di vari docenti, tra cui anche qualcuno nelle materie fondamentali.⁴⁹ Non si tratta solo di una protesta giusta ma fine a se stessa perché gli studenti, proprio nel capoluogo giuliano dove i rapporti tra italiani e slavi sono sempre stati problematici dalla seconda metà dell'Ottocento in poi con episodi anche sanguinosi ed efferati, per dimostrare la loro esasperazione, stando a quanto riporta Fortini, hanno chiesto in massa l'iscrizione all'Università di Lubiana. Si tratta di una decisione simbolicamente importante che viene vista come una rottura delle barriere nazionali e preludio di una più ampia solidarietà:

Quale che sia stato o sia per essere il valore pratico della proposta mi pare che sia l'inizio della fine di una certa idea di Europa. Un'altra si fa avanti. [...] Sì, chi abbia capito in che senso profondo siamo fra quelli e questi non può non aver avvertito un segno, un ottimo segno dei tempi, nella sfida dei triestini: o buoni studi fra di noi o si parta. Il mondo, anche universitario, è molto più grande dei nostri ministeri.⁵⁰

Certo, poi naturalmente la Guerra del Golfo cambierà molte cose e l'esperienza con il gruppo di studenti milanesi tra il 1991 e il 1992 non porterà i risultati sperati, per cui questa momentanea speranza non sembra avere nessun seguito.

V.

Alla fine delle nostre analisi si può affermare che questi articoli pubblicati sulla rivista «Campus» rappresentano una sorta di istantanea con cui Fortini inquadra la situazione della gioventù e dell'istruzione alla fine degli anni Ottanta. Sono testi che si iscrivono pienamente nella parabola intellettuale fortiniana e confermano un'analisi della situazione che vede molte ombre, ma anche qualche luce.

⁴⁸ F. Fortini, *Pièta per chi studia* cit.

⁴⁹ La vicenda può essere ricostruita con una certa precisione grazie agli articoli che il quotidiano locale, «Il Piccolo», ha dedicato in quei giorni alla questione.

⁵⁰ F. Fortini, *Notizie da Trieste* cit.

La sensazione complessiva è quella di una riflessione conclusiva di una lunga esperienza di pensiero e di lotta, ma anche di una richiesta di riscatto nel presente, dell'indicazione di una meta, minima ma concreta, priva di quell'estremo profetismo che sposta verso il futuro tipico di altri scritti saggistici di Fortini.⁵¹ La situazione permane asfittica, ma nonostante tutto è ancora possibile chiedere di respirare più liberamente, nella speranza che qualcuno ascolti, come fa Fortini nella chiusa di uno di questi articoli invocando: «Aria, aria».⁵²

⁵¹ Il testo canonico di Fortini sulla profezia è *Profezie e realtà del nostro secolo*, cit. Ampia la bibliografia critica in merito tra cui si segnala almeno il recente libro di G. Palazzolo, *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, Roma, Carocci, 2021.

⁵² F. Fortini, *Tesi private, pubblica ignoranza* cit.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

Metrica e biografia nel primo Fortini

BERNARDO DE LUCA

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

bernardo.deluca@unina.it

Abstract. The article examines the early Fortini by relating his metrical choices to his intellectual formation. The analysis of the *Foglio di via* princeps shows that the collection is not only a prelude to his mature work but also preserves formal possibilities later abandoned. The opposition between elegy and wartime rhythms reveals a poetics in balance, where metre registers inner tensions. Macrotextual connections outline a cohesive path intertwining themes and forms, showing how Fortini moves beyond the model of "song" to shape a more self-aware and problematising mode of expression.

Keywords: Fortini, *Foglio di via*, metrics, Twentieth-century poetry.

Riassunto. L'articolo esamina il primo Fortini mettendo in rapporto scelte metriche e formazione intellettuale. L'analisi della princeps di *Foglio di via* mostra come la raccolta non sia solo preludio alla maturità, ma conservi possibilità formali poi abbandonate. L'opposizione tra elegia e ritmi bellici rivela una poetica in bilico, in cui la metrica registra tensioni interne. Le connessioni macrotestuali delineano un percorso coeso che intreccia temi e forme, chiarendo come Fortini superi il modello del canto per definire una modalità espressiva più consapevole e problematica.

Parole chiave: Fortini, *Foglio di via*, metrica, poesia del Novecento.

Metrica e biografia nel primo Fortini

I.

La tentazione di leggere il Fortini poeta attraverso il Fortini teorico e critico è sempre molto forte, e non è detto che nella maggior parte dei casi non sia una giusta strategia. Misurare la genuinità di un autore a partire dall'assenza di concettualizzazione della propria prassi, a favore di ineffabili virtù d'ispirazione, mi sembra un retaggio stanco, tanto più in poesia. Quando, però, iniziai a lavorare al commento alla raccolta d'esordio *Foglio di via*, mi ritrovavo di fronte a un'incredibile quantità di materiali critici e teorici successivi, e per lo più di molto: il Fortini maggiore poteva fornirmi facili chiavi interpretative tali da annullare le distanze, sicché sarebbe stato semplice raccogliere il seme della giovane poesia fortiniana e vedere in esso solo i nascenti steli della poesia futura, non quelli spezzati o interrotti. Una soluzione legittima, ma non sufficiente. Il tempo degli esordi, molto spesso, è un tempo della possibilità, in cui si intravede la diffrazione di strade alternative, tutte ipoteticamente aperte. Chiuderle arbitrariamente con il senno di poi avrebbe significato, a mio giudizio, una perdita più che un'acquisizione critica.

In fondo, già il quadro filologico mi metteva di fronte a una scelta preliminare: la nota e travagliata vicenda editoriale del primo libro poetico testimoniava di una rilettura del proprio passato che solo dopo vent'anni, dal 1946 al 1967, trovava la sua fisionomia definitiva. Le poesie della prima edizione, dopo essere transitate nel secondo libro (*Poesia ed errore* del 1959), ritornavano al loro assetto originario, ma con modifiche sostanziali grazie alla sostituzione di diversi individui testuali che agivano anche ai livelli superiori del sistema macrotestuale.¹

La scelta è caduta sulla *princeps* come testo-base. A sei anni dalla pubblicazione del commento e a più di dieci dall'inizio del lavoro, mi pare di poter confermare ancora quella scelta, proprio perché riproporre il testo del 1946, sebbene con la possibilità di ricostruire – grazie alle appendici – la fisionomia dell'ultima volontà d'autore e degli studi intermedi, permette di intravedere le potenzialità che Fortini decise di non sviluppare ulteriormente, ma che pure appartengono al suo apprendistato. Ora, vorrei svolgere alcune considerazioni che spero mostreranno come proprio la divaricazione tra i modi di pensare la forma, e in particolare i suoi risvolti sul piano della metrica, ci restituisca

¹ A tal proposito, mi permetto di rinviare all'*Introduzione* e alla *Nota al testo* di F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018; per alcune novità riguardanti materiali inediti vd. J.M. Romano, *Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto «Andrea e il Presidente» a «Foglio di via e altri versi» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 16, 2024, pp. 381-405, e il contributo dello stesso autore nel prossimo volume.

l'immagine di un giovane Fortini che attraversava l'inconciliabilità tra l'esigenza del canto e l'opposta volontà di strozzarlo.

Fra le diverse tentazioni, una in particolare era fra le maggiori: quella di sottoporre a verifica le liriche di *Foglio di via* secondo le modalità allegorizzanti del Fortini della maturità, modalità che riguardano innanzitutto la foma, la metrica, persino il singolo accento di verso. In termini pratici, leggere *Foglio di via* alla luce dei saggi metrici del 1957-58, poi inseriti in *Saggi italiani*.² Mi pare ormai assodato che sia vano qualsiasi tentativo di leggere i componimenti del primo libro secondo i dettami della teoria accentuale formulata in quei saggi, sebbene siano state fatte alcune proposte, quantomeno per pochi lacerti testuali.

Più utile partire invece da alcune affermazioni da quel saggio straordinario che è *Metrica e biografia*, nel quale Fortini ripercorre la sua parabola secondo le modalità di formazione del testo poetico. A proposito della sua prima fase, afferma:

Quasi tutti i miei versi tra il 1940 e il 1955 rientrano, credo, in una delle seguenti due situazioni metrico-prosodico: sillabati ungarettiani, proclami, manifesti, versi che paiono intenzionali traduzioni da qualche lingua germanica o slava oppure sequenze di endecasillabi, strofe di endecasilabi e settenari, quartine rimate, persino sonetti regolari, strofe lunghe e di rime complesse.³

Dunque, il primo Fortini pensa la forma poetica secondo un'opposizione principale: da un lato, i ritmi martellanti, tutti legati all'esperienza bellica, o comunque modalità che spingono sul pedale dell'eteronomia della lirica; dall'altro, l'officina della tradizione. L'opposizione potrebbe far pensare a una semplificazione, a un'incapacità di amalgamare coerentemente la propria prassi poetica, che si riflette poi nell'articolazione del libro (ed è lo stesso giovane Fortini che pare suggerirlo nella nota – con dedica finale al padre – della prima edizione).⁴ E invece, a

² F. Fortini, *Metrica e libertà*, in «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-274; Id., *Verso libero e metrica nuova*, in «Officina», 12, 1958, pp. 504-511; Id., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in «Paragone», IX, 106, 1958, pp. 3-9. Oggi tutti leggibili in F. Fortini, *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 785-817. Si veda ora il bel volume di A. Agliozzo, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2023, cui rinvio anche per un approfondimento bibliografico.

³ F. Fortini, *Metrica e biografia*, in «Quaderni piacentini», ns, 2, XX, 1981, pp. 105-121. Ora leggibile anche in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 39-74.

⁴ «L'autore, al momento di raccogliere le sue composizioni, avrebbe voluto vederle collegate naturalmente fra loro da una qualche concordia di motivi e espressioni; e le ha riconosciute, invece, come gli anni che le han generate, diverse e divise secondo diversità e divisioni che erano, prima di tutto, sue proprie; e irresolute, astratte», F. Fortini, *Foglio di via e altri versi cit.*, p. 85.

mio giudizio, è visibile sin da qui la natura essenzialmente metrica della poesia fortiniana, secondo la formula di Giovanni Raboni.⁵ Una spia è ciò che definirei l'uso della metrica in funzione macrotestuale; mi riferisco cioè alla capacità di Fortini di creare connessioni macrotestuali sulla base di quelle metriche, anche fra testi molto lontani fra loro, se non agli antipodi per posizione all'interno del libro. Connessioni che si trasformano, in definitiva, in armonie narrative strettamente legate al percorso di senso delineato dalla raccolta.

In particolare, *E questo è il sonno, vice veris, Foglio di via e Coro dell'ultimo atto* assurgono al rango di testi dispositivi, non solo perché collocati in posizioni strategiche, ma anche perché legati da precipue caratteristiche metriche e grafiche. *E questo è il sonno* condivide con *vice veris* un particolare grafico: l'adozione del corsivo. Il parallelismo è giustificato dal fatto che *E questo è il sonno* istituisce uno dei temi principali del libro, cioè il risveglio dal sonno della stagione nichilistica ed egocentrica d'anteguerra; *vice veris*, invece, chiude la sezione in cui erano descritti i turbamenti giovanili del poeta (le *Elegie*) e sancisce la definitiva fuoriuscita dallo stato sonnambolico. Dunque, le due poesie sono l'una lo specchio dell'altra. Ma *vice veris*, sul piano metrico, si presenta anche come un'anticipazione della sezione successiva, *Altri versi*, dove più esplicito diventa il recupero della tradizione. Difatti, la monostrofe di quattordici versi, benché priva di rime, allude indubbiamente a un archetipico sonetto, che troverà poi piena realizzazione in *Altri versi*. Immediatamente successiva a *vice veris*, è la poesia eponima della raccolta, *Foglio di via*, che apre l'ultima sezione e sintetizza quelli che sono i principali temi del libro: l'estranchezza, l'esilio, la solitudine del soldato, la ricerca di un dialogo autentico tra gli uomini. Metricamente, il testo si presenta come una successione di tre terzine più un verso isolato in chiusura. Escluso il monostico finale, lo schema delle tre terzine viene ripreso nel componimento che chiude sezione e libro nell'edizione del 1946, *Coro dell'ultimo atto*. Se uguale è lo schema metrico e la strutturazione attraverso la ripetizione di parallelismi sintattici (l'anafora della congiunzione *dunque*), opposto è il contenuto profondo della lirica, che sancisce il definitivo superamento della solitudine dell'io, in nome dell'esperienza bellica e attraverso un'auspicata unione di momento etico e momento estetico. Il che, sempre per via oppositiva, rimanda all'incipitaria *E questo è il sonno*, di cui la conclusiva *Coro dell'ultimo atto* rappresenta il perfetto rovescio. I parallelismi metrici, dunque, vengono utilizzati come strumento di rafforzamento tra il percorso di senso del libro e le posizioni macrotestuali, in modo da fornire anche sul piano formale un

⁵ G. Raboni, intervento senza titolo, in *Metrica e biografia. Seminario in onore del prof. Franco Fortini*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia [Università di Siena]», 7, 1986, p. 33.

sistema di rimandi che collabora alla strutturazione della raccolta. A differenza di quanto recita la *Nota* dell'autore apposta al volume uscito nel 1946, in realtà la raccolta delinea un percorso in cui progressione narrativa, espressione lirica e strutture formali collaborano all'articolazione macrotestuale. Sebbene le tre sezioni siano ognuna espressione di una modalità poetica diversa dalle altre, il libro risponde a dei principi di coesione che potremmo sintetizzare in questo modo: il rapporto tra le prime due sezioni è fondato su di una connessione narrativa, che tende a differenziare le poesie più legate agli eventi della storia collettiva e quelle che invece sono il riflesso dell'evoluzione interiore dell'*io*. La terza sezione, invece, intrattiene con le due precedenti, da un lato, un rapporto di continuità, in quanto tema delle poesie sono gli stessi avvenimenti narrati nelle sezioni precedenti; dall'altro lato, invece, un rapporto per così dire differenziale, fondato cioè sulla percezione della diffirmità formale tra testi più legati all'espressione diretta dell'esperienza e testi in cui la mediazione letteraria è più marcata. Basti qui un esempio: *La buona voglia*, poesia che si pone come momento edonistico che, tuttavia, ha legittimità nella cornice del libro bellico solo in quanto mediato dallo schermo metrico della tradizione. Come infatti già individuato da Carrai, alla base vi è una rifunzionalizzazione del *souhait* medievale;⁶ ascendenza trecentesca che trova poi un riscontro nelle parole dello stesso Fortini nel carteggio con Enzensberger.⁷

II.

La sezione *Elegie* si pone come snodo fondamentale per comprendere il superamento di una fase di indecisione del giovane Fortini, che potremmo qui indicare come “la tentazione del canto”. Tuttavia, quest'ultima appare meno incisiva se ci rifacciamo all'ultima volontà d'autore, che escludeva ben sei testi da questa sezione e ne aggiungeva altrettanti distribuiti tra la prima e l'ultima, testi tutti di tema bellico o comunque che ad esso alludono.

Lo si vede, ad esempio, già ad apertura di sezione con le *Cinque elegie brevi*, quattro delle quali verranno espunte nell'edizione del 1967. Composte negli anni d'anteguerra, le liriche rievocano una storia d'amore tra il soggetto lirico e un *tu* femminile assente. Nell'economia generale della raccolta, questa breve parentesi elegiaca apre l'analessi della sezione centrale, nella quale assurgono in primo piano i tormenti interiori dell'*io*. Si descrive in questi testi un rapporto amoroso secondo

⁶ S. Carrai, *Un “souhait” di Fortini: «La buona voglia»*, in «L'ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 357-362.

⁷ F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Mancara, Macerata, Quodlibet, 2022.

le tipiche situazioni dell'elegia d'amore: la lontananza, il tradimento, il ricordo della relazione, la possibilità che il passato ritorni a essere presente e, infine, la separazione. Anche dal punto di vista delle forme, è percepibile l'immediato distacco dai modi delle liriche di guerra: non più forme serrate e basate sulle insistite iterazioni, alludenti a ritmi e martellamenti marziali, ma distici distesi e discorsivi. Il modello prossimo di questi testi è il Montale delle *Occasioni*: oltre al tipico dialogo montaliano tra personaggio lirico e deuteragonista assente, le elegie sono costellate di montalismi esplicativi, che vanno dalla ripresa lessicale alle movenze stilistiche.

Dal punto di vista metrico, i cinque componimenti sono costruiti da una doppia coppia di distici esametrici, perlopiù versi composti. Un esempio tratto dalla seconda elegia:

Altri saprà, e tu ignori, i cieli che schiude il tuo sguardo
Altri rapiti regni la tua natura adombra.

Un'ala ha sfiorato la spenta laguna, si flettono lente
Nei cerchi d'acqua bruna le luminose nebbie.

Qui abbiamo un settenario più novenario (v. 1), due alessandrini (vv. 2 e 4), un doppio novenario (v. 3). Oltre ai più o meno esplicativi montalismi,⁸ non è improbabile che – metricamente – vi sia il modello barbaro carducciano alle spalle, che ebbe un peso notevole negli anni di formazione. Proprio questa sembra essere una delle funzioni della sezione elegiaca: ripercorrere luoghi eminenti della lirica moderna, riattraversare in maniera non pacificata un'ipotesi di canto. Da questo punto di vista, il testo più esemplificativo è *Di Porto Civitanova*.

Diversi critici si sono soffermati su questa poesia in virtù delle palessi reminiscenze leopardiane (d'altro canto, la località del titolo, allude a un periodo trascorso nelle Marche per un incarico di supplenza). In particolare, Lonardi ha scorto in questa lirica «l'entrata nel moderno»⁹ di Fortini, grazie alla mediazione di un testo come *Tramonto della luna*, nel quale il tema predominante è l'estranchezza tra mondo e soggetto liri-

⁸ Di seguito, alcune tessere montaliane leggibili in filigrana: «Come tutto di fuori si protende / al muover del tuo capo, / a ligero folletto, e tu lo ignori», *Upupa, ilare uccello (Ossi di seppia)*; «Parlo d'altro, / ad altri che t'ignora», *L'anima che dispensa (Le occasioni)*; «Che t'ignoravo e non dovevo: ai colpi / d'oggi lo so, se di laggiù s'inflette / un'ora», *Lontano ero con te quando tuo padre (Le occasioni)*; «viaggia una nebbia, alta si flette un'ala / di cormorano», *Incontro (Ossi di seppia)*; «È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani, / ma invano: la tua carta non è questa», *Brina sui vetri (Le occasioni)*. Tutti i testi sono citati da E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1991.

⁹ G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 176.

co. Nello stesso saggio *Metrica e biografia*, Fortini lega i suoi esordi ad un processo di “derealizzazione”, cioè di crisi del rapporto tra io-mondo, di cui sarebbe emblematico il v. 33 del *Tramonto* leopardiano, citato esplicitamente nel saggio del 1981: «esso a lei veramente è fatto estrano». La lirica segue una modalità idillica,¹⁰ in cui il soggetto – posto di fronte al paesaggio – trova requie dal «vaneggiare degli anni». Non sarà un caso, allora, che in primo piano vi è la percezione degli agenti atmosferici, in particolare attraverso la sfera uditiva,¹¹ che agisce direttamente sulla psiche del poeta:

E m'addormenta con soave suono
 Ogni senso la musica continua
 Dell'onde e il fiato dell'opaco mare
 Che deserto scompare oltre le nebbie (vv. 8-11).

Una percezione lirica, e quindi un rapporto con il paesaggio, che ricorda naturalmente *L'infinito* leopardiano, dove non solo il suono, ma anche la sapiente gestione della deissi (esplicitamente ripresa da Fortini) collaboravano alla costruzione dell'immagine poetica. Lo scarto percepito dal soggetto tra l'*ora* e l'*allora* è la premessa dell'accordo tra l'io e il paesaggio, sicché i referenti chiamati in causa non sono funzionali ad una descrizione della realtà esterna, ma fungono piuttosto da catalizzatori dello stato soggettivo. Nel finale l'opposizione tra il soggetto passato e quello presente crea un cortocircuito grazie al quale la voce lirica esprime l'esigenza di un cambiamento futuro:

Come quando fanciullo oltre i miei colli
 Aspettavo bramoso il primo raggio
 Di sole, attenda ancora,
 Ma senza affanno e solo mesto, un cenno
 Un lume, un volo, una speranza, qualche
 Voce che dall'opaco mare chiami (vv. 25-30).

A corroborare questa lettura, vi è la struttura metrica, che ricalca la canzone libera, con strofe irregolari e una libera alternanza di endecasillabi e settenari perlopiù sciolti (con l'unica eccezione al v. 17, quinario). *Di Porto Civitanova*, dunque, rappresenta un momento fondativo della lirica fortiniana, non tanto perché esperimenti leopardiani del

¹⁰ L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 56. Cfr. R. Bonavita, *La scuola della gioia: le “occasioni” leopardiane di Forini*, in «L'ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 309-341.

¹¹ F. Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pisa, Pacini, 2008, p. 79.

genere ritorneranno in seguito (anzi, molto più rade in poesia saranno le occasioni di confronto così diretto con il poeta recanatese), quanto perché la lirica si pone come ri-atraversamento di un'ipotesi di poesia come “canto”, che verrà accantonata.

III.

Tra gli studi recenti, Simone Monti ha analizzato la fisionomia dell'endecasillabo nella prima produzione poetica fortiniana, riconoscendo uno scarto tra un endecasillabo dattilico, che metterebbe in evidenza un “sistema dell'affanno”, e il più melodico endecasillabo petrarchesco regolare di sesta. All'altezza di *Foglio di via*, si osserva che

il legame tra il sistema dell'affanno e l'endecasillabo dattilico non è in realtà immediato: nella prima raccolta fortiniana questo sistema è assente nei testi meno recenti, mentre comincia a comparire in quelli successivi secondo modalità ancora incerte (si presenta pienamente solo in uno dei testi più tardi della raccolta) [...] Una conferma, proveniente dalla poesia, di questa attenzione ritmica all'endecasillabo e della sensibilità per la tradizione petrarchista (e per la sua avversione per questo endecasillabo) deriva anche *a contrario* dall'accortezza con cui alcuni testi esclusivamente endecasillabici (*Di Porto Civitanova, vice veris, Per una cintura perduta nel bosco*) evitano accuratamente questo pattern assumendo pienamente il falsetto petrarchista di quello di 6°.¹²

Con il riferimento ai testi meno recenti si allude proprio alle liriche che costituiscono la sezione di *Elegie*. Da un lato, quindi, vi è la volontà di riproporre una *facies* metrica che ricomponga nella melodia le fratture dell'*io*; dall'altro quella di non voler ricorrere a una soluzione consolatoria per celare la frattura stessa, soprattutto se superata dagli eventi della realtà esterna e della storia. Credo sia possibile mettere in connessione questa separazione dei regimi stilistico-metrici con un brano diarioistico contenuto in una cartella di frammenti presso l'Archivio Franco Fortini, da assegnare al 1946-47 (Fortini fa riferimento ai suoi trent'anni):

[*inizio con cancellature*] rileggo dei versi che ho pubblicato in altri tempi, mi stupisco di averli scritti e ancor più che ve ne siano di abbastanza buoni. Di tanto in tanto mi avviene di scriverne. Ma sento che la mia condizione di indifferenza li falsifica prima ancora di cominciare, che manca completamente quel nesso di suoni e di parole che darebbe loro una ragion d'essere. Ho così sperimentato in varie direzioni, con risultati assai tristi. Scrivo male, insomma.

¹² S. Monti, *Le spie dell'affanno. L'endecasillabo dattilico tra «Foglio di via» e «Poesia ed errore»*, in «Rivista di Letteratura Italiana», 47, 1, gennaio-aprile 2018, pp. 213-224: p. 216.

Già in questa prima parte della citazione notiamo il salto dalla *metrica* alla *biografia* (quest'ultima intesa anche come biografia intellettuale), dal nesso di suoni alla condizione di indifferenza. La citazione continua:

Ora, tutto ciò non è sufficiente a disperarmi; quello che mi dispera invece è di essere arrivato a trent'anni senza avere una forma d'espressione che possa darsi mia, un mestiere nel quale rovesciarmi, una realtà della quale essere padrone. Non parliamo delle convinzioni, della concezione del mondo! Appena si gratta un po' certe formule, eccomi sprovvisto e disarmato, oscillante fra il cristianesimo, il teismo, l'ateismo materialistico, fra un misticismo agonizzante ed alcune frasi del marxismo. Tutto questo è molto triste. Mi sento vecchio e non spero nulla. E quando mi chiedo talvolta, profondamente, che cosa io desideri, debbo rispondermi che vorrei poter dire e sentire e pensare delle "cose vere", essere equilibrato e in accordo con gli altri, senza vani orgogli.¹³

Se ci affidiamo a quel salto tra *metrica* e *biografia*, e viceversa, direi che le varie anime evocate da Fortini si trasformano, in poesia, e in particolare in *Foglio di via*, in diversi generi metrici: il misticismo agonizzante si traduce nello stile elegiaco e nel bisogno di canto; l'ateismo materialistico e le prime posture marxiste nel sillabato, nei ritmi palinogenetici e martellanti, in quello stridore che tenta di superare la dimensione consolatoria del canto stesso.

Mi sia permesso, allora, un parallelismo forse un po' ardito, ma secondo me esemplificativo: *Foglio di via* potrebbe essere letto come il correttivo del Leopardi pre-*Canti*, quando il poeta pensa i suoi testi essenzialmente per generi metrici. Solo dopo il 1828, e in seguito all'utilizzo di uno specifico dispositivo metrico (la canzone libera) che permette di rileggere anche il passato, si verifica il superamento della separazione in direzione del canto. Fortini tuttavia strozza il canto, per sottrarsi a una dimensione consolatoria, e contemporaneamente evitare l'infrazione avanguardista della tradizione, ai suoi occhi anche questa consolatoria. Comincia dunque a pensare la metrica in maniera conflittuale e allegorica. La necessità era però superare le *Elegie*, cioè il sentimento di derealizzazione che si manifestava proprio attraverso il canto, ricomposto però dalle linee melodiche. Ritornando da dove abbiamo iniziato, nella riedizione del 1967, questo processo lascia una traccia minore, mentre nella *princeps* possiamo seguire con maggiori elementi la conflittualità di questo superamento. Solo dopo aver superato la condizione giovanile di separazione, la voce poetica fortiniana potrà trovare dispositivi metrici in grado di sussumere le contraddizioni passate,

¹³ Appunti conservati presso l'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, cartella *Frammenti 1946-50*.

per portarle a un grado maggiore di conflittualità, capace di dispiegare nuove e feconde forme:

Quanto sono andato cercando per tutta la vita nella “sonora cisterna” non era dire la adolescenziale esperienza di separazione dal “reale” e neanche una metrica a partire dalla quale stabilire una tensione con le intonazioni e le cadenze sintattiche, bensì *una struttura fatta di opposizioni gestuali, di conflitti di voci, di tempi verbali, di conflitti emotivo-concettuali*.¹⁴

¹⁴ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 62.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

Traiettorie di sistema in un “campo” variantistico: *A Boris Pasternak* di Franco Fortini

GABRIELE FICHERA

Università di Berna

gabrifichera77@gmail.com

Abstract. This essay attempts to explore the variants of Fortini's poem *A Boris Pasternak*. The compositional process of the text appears particularly rich and complex, as attested by the two related unpublished typescripts, to which systematic reference is made throughout these pages. Taken together, these movements allow us to speak of a veritable “field” of variants endowed with a significant degree of coherence. Its main vectors can be recognized by four typologies, classified as follows: variants of “acquisition”, “loss”, “circular” and “antithetical”. Through the reconstruction of this network of variants, the essay also brings to light a varied intertextual dialogue which, although often taking place *in absentia*, is somehow reflected in the meaning of the definitive text.

Keywords: Fortini, *A Boris Pasternak*, variants, intertextuality.

Riassunto. Questo saggio tenta di esplorare il complesso tessuto variantistico della poesia fortiniana *A Boris Pasternak*. Il processo compositivo del testo appare particolarmente ricco e travagliato, come attestano i due dattiloscritti inediti a cui in queste pagine si fa riferimento in modo sistematico. Presi nel loro insieme tali movimenti correttori permettono di parlare di un vero e proprio “campo” variantistico dotato di un rilevante grado di coerenza. I suoi vettori principali sono riconoscibili in base a quattro tipologie, così classificate: varianti d’«acquisto», di «perdita», «circolari» e «antitetiche». Attraverso la ricostruzione di questo reticolo variantistico il saggio fa inoltre emergere un variegato dialogo intertestuale che, pur consumandosi spesso *in absentia*, si riflette in qualche modo sul significato del testo definitivo.

Parole chiave: Fortini, *A Boris Pasternak*, varianti, intertestualità.

Traiettorie di sistema in un “campo” variantistico: *A Boris Pasternak* di Franco Fortini

Ma io
a una a una connetto
le parole come un vecchio
che picchia sopra i legni
per costruire una barca inutile
(F. Fortini, *Per un giovane capo*)

A Boris Pasternak è un testo poetico fortiniano incluso nella raccolta *Poesia e errore* (1969) fin dalla sua prima edizione del 1959. La lirica viene pubblicata per la prima volta nel maggio 1958 sulla rivista «La Situazione». La sua stesura risale però a tre anni più addietro e va collocata nel gennaio 1955. Nelle note finali apposte alla raccolta Fortini individua il punto cronologico esatto della redazione: «nel gennaio del 1955, mentre leggevo i versi di Pasternak nell’antologia curata da A.M. Ripellino e uscita il mese prima, vi fu una improvvisa convocazione del Soviet Supremo».¹ Il volume a cui si fa riferimento è *Poesia russa del Novecento*. La riunione dei delegati sovietici a cui si accenna fu il preludio di quelle dinamiche politiche che sarebbero sfociate nel XX Congresso del PCUS del 1956 e nel rapporto Kruscev, e che avrebbero suscitato tante speranze di rinnovamento in intellettuali e militanti della sinistra, italiana e non solo.

Il processo compositivo del testo appare lungo e travagliato. Lo attestano i due dattiloscritti inediti conservati presso l’Archivio Franco Fortini dell’Università di Siena.² I due testimoni, che indicheremo con le sigle *DS1* e *DS2*, presentano inoltre aggiunte manoscritte autografe a margine e in interlinea. Ne scaturisce un quadro variantistico complesso e ricco di interventi significativi. Il fatto che le versioni originali dattiloscritte siano due getta una possibile luce su un’annotazione contraddittoria fatta da Fortini a distanza di anni in *Un giorno o l’altro*. Qui l’autore fa seguire agli estratti della lettera ricevuta da Pasternak in risposta ai suoi versi una nota di commento in cui fornisce una datazione lievemente differente, cioè l’autunno del 1955: «La lettera [di Pasternak] è datata 23 settembre 1956 [...]. I versi di *A Boris Pasternak* li avevo scritti una sera d’autunno di un anno prima, lette alcune versioni di sue poesie nel volume curato da Angelo Maria Ripellino».³ Il primo

¹ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, p. 217.

² I dattiloscritti sono consultabili presso l’Archivio Franco Fortini dell’Università di Siena (d’ora in poi AFF). La segnatura completa è: AFF, scat. XXII, cart. 1.

³ F. Fortini, *Un giorno o l’altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, introduzione di R. Luperini, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 166.

dato da emendare è legato alla cronologia della lettera del poeta russo, che si colloca invece al 23 settembre del 1958.⁴ Ad essa Fortini risponderà dopo appena dieci giorni il 4 ottobre 1958 con una missiva ricca di osservazioni preziose sulla poesia in questione e non solo.⁵ Anche in questa lettera Fortini individua chiaramente il gennaio 1955 come momento temporale della stesura. L'indicazione dell'autunno dello stesso anno più che semplicemente erronea, sembrerebbe riguardare la collocazione temporale sia delle aggiunte manoscritte segnate a penna in *DS1*, sia il secondo dattiloscritto inedito *DS2*. Nella citata lettera del 1958 Fortini infatti scrive: «En juillet 1955, j'étais pendant une semaine à Moscou, et même à Beredjelkino, chez Hikmet [...]. Ce n'est que plus tard que j'ai repris le poème, je l'ai largement corrigé, j'ai ajouté le 2ème quatrain; je ne suis même pas sûr que le texte que vous avez réçu soit le même que j'ai imprimé».

Il fatto che questa lirica non sia entrata a far parte della *plaquette I destini generali*, uscita nel 1956 conferma i dubbi che Fortini nutriva ancora a quell'altezza cronologica, per cui persino dopo gli interventi dell'autunno del 1955, non credeva di averne conclusa l'elaborazione. Si pensi come di converso un testo come *Giardino d'Estate, Pechino*, sebbene scritto dopo il viaggio in Cina dell'ottobre 1955, venga prontamente integrato nella raccolta medesima. Come si evince dalla lettera del 4 ottobre Fortini invierà il suo testo a Pasternak solo intorno alla fine del 1957 o al massimo all'inizio 1958. Quindi molto probabilmente poco dopo la pubblicazione in Italia, in anteprima mondiale, del *Dottor Živago*, che avviene nel novembre 1957, e dopo l'esplosione del relativo caso politico-letterario.

Al fine di facilitarne l'analisi variantistica si pone qui di seguito il testo poetico in questione:

*A Boris Pasternak*⁶

Il quadro di vetro, notte e sobborgo che entra
– mentre da un'ora d'Italia ti parlo –
dalla pupilla fin dentro
la tua paglia d'anni, sai sopportarlo

perché nessuno dei servi potenti
perché nessuno dei falsi felici

⁴ AFF, scat. XI, cart. 33.

⁵ AFF, scat. XXVIII, cart. 25. Ampi brani della lettera sono stati tradotti in italiano e pubblicati in un articolo di V. Strada e P. Di Stefano uscito sul «Corriere della Sera» nel 18 giugno 1995, intitolato *Fortini “Pasternak, mio maestro”*.

⁶ Il testo si trova in F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 170-171.

sa conoscerlo – solo sei, dormono spenti
o dispersi, gli amici –

e nessuno di chi non pronuncia
i nomi del vivere vero e del rischio
lo intorbida: ma un ragazzo che lancia
un sasso, un operaio col suo fischio,

la decauville, la lanterna sul ghiaccio
– stretto gennaio sopra le terra –
i rami che non parlano, il teso e dolce laccio
che qui ti tiene alla tua guerra.

Anche per gli occhi morti che hai visti vivi
hai detta la tua verità e ora osservi la notte.
Ma un giovane anche per te senza saperlo ora scrive;
e giovani altri lontani parlano. Di altre lotte.

Partono a quest'ora dalle fiamme degli aeroporti
i delegati del Sovièt Supremo per Mosca.
Puoi dormire: lo scarto
del cane alla catena, il cigolio dell'esca

che ha messa al vento dell'orto per la faina
la tua moglie vecchia di palpebre rosse
e stride stride fino alla nera mattina
soli per te sono i segni del mondo, gli esseri

d'altra storia, che visitano il sonno.
Non quegli aerei in sibilo. Al disgelo
non ci sarai, questo è l'ultimo anno,
pensi, l'ultimo agro fiorire del melo.

Ma ogni stilla anche sopra la spina e l'arbusto
sarà d'acciaio al sole:
giusto è il tuo popolo grande, ed ingiusto,
e parla anche, e non sa, con le tue rotte parole.

E in quelle un giorno, a chi ti leggerà,
rimorderà di rancore e d'amore.
Da questa veglia d'Italia chi ora ti pensa si sa
figlio anche del tuo cuore.
1955

Presi nel loro insieme i movimenti variantistici sottesy al testo sembrano passibili di un ordinamento di massima, che permette di parlare

di un “campo” variantistico dotato di un rilevante grado di coerenza. I suoi vettori principali sono riconoscibili in base a quattro tipologie che classificheremo nel seguente modo: varianti d’“acquisto”, di “perdita”, “circolari” e “antitetiche”. In via preliminare va specificato che con queste rapide formule non si intende fornire giudizi di valore sulla riuscita poetica che scaturisce di volta in volta dagli interventi correttori, ma piuttosto descrivere delle traiettorie di sistema interne al suddetto campo.

Le trasformazioni possono dunque dar vita a un “acquisto” di senso e quindi a un ispessimento semantico dell’espressione lirica, oppure possono viceversa comportare una “perdita” di significati con relativo occultamento dei riferimenti intertestuali posti originariamente in essere. Il risultato è quello di una relativa opacizzazione del discorso lirico. Le sostituzioni di tipo “circolare” sono quelle per cui il risultato finale dell’*iter* compositivo appare molto vicino al punto di partenza; al contrario le varianti “antitetiche” implicano un ribaltamento della direzione semantica, una sua vera e propria inversione. Come si sarà notato le citate tipologie correttorie entrano in rapporto fra di loro secondo uno schema allo stesso tempo binario e contrastivo. Il campo variantistico appare così attraversato da un moto chiastico, in virtù del quale all’“acquisto” si contrappone la “perdita” e alla “circolarità” fa eco il “ribaltamento antitetico”.

Disegnati gli assi cartesiani principali entro cui collocare il discorso sulle varianti di *A Boris Pasternak*, possiamo adesso procedere all’analisi in dettaglio. Va chiarito fin da subito che per motivi di spazio ci concentreremo solo su alcuni casi di studio dal valore paradigmatico.

Nella tipologia dell’“acquisto” possiamo annoverare intanto il predicato verbale «dormono» (v. 7), a cui Fortini giunge solo a partire dal dattiloscritto *DS2*. Si tratterebbe di un guadagno per almeno due motivi. Il primo è d’ordine intertestuale: nella *Risurrezione* di Manzoni sono indicati per ben due volte come dormienti i Padri dell’Antico Testamento non redenti: «...i sopiti d’Israele», «O sopiti in aspettando» (v. 30 e v. 33). Vedremo più tardi come il dialogo con gli *Inni sacri* manzoniani, e con la *Risurrezione* in particolare, sia insistito e molto significativo. L’utilizzo di «dormono» conferisce inoltre coerenza semantica alla poesia fortiniana, in quanto entra in rapporto col successivo sonno profetico di Pasternak, di cui si parla al v. 23 («Puoi dormire») e al v. 29 («che visitano il sonno»). Ma un’eco manzoniana è riconoscibile, nella medesima quartina, anche nell’espressione «dispersi» (v. 8). Quest’ultima è frutto di un’inserzione manoscritta a penna che prende corpo già in *DS1*. Il riferimento è al celebre «volgo disperso» (v. 4) del Coro del terzo Atto

dell'Adelchi.⁷ Tanto più che in una variante del v. 16, «che ti mantiene qui dove duri la tua guerra» (*DS1*), l'uso transitivo di «durar» col significato di “sopportare” rimandava di nuovo al già menzionato Coro, in particolare a «Il rigido impero, le fami durar» (v. 51). Il tema che accomuna i due passaggi è quello della «guerra», per quanto quest'ultimo, nel caso di Pasternak, pur senza perdere il suo primario significato storico, si colori di rifrazioni semantiche latamente esistenziali. Si aggiunga che nello stesso anno delle prime stesure di *A Boris Pasternak* Fortini licenzia un importante saggio di poetica intitolato *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie*, in cui si riconosce proprio in *Dagli atri muscosi* il modello esemplare di un'opera letteraria capace di articolare «la dialettica fra destino individuale ed evento collettivo» e dunque di fondare «la possibilità di un discorso e di un verso pronunciato e quindi del teatro».⁸

Un altro caso di variante in cui si registra un acquisto semantico ancora più corposo è certamente quello rappresentato dall'*incipit*: «Il quadro di vetro, notte e sobborgo che entra» (v. 1). Nella stesura originaria di *DS1* il verso era molto diverso: «Lo spazio di muro e campagna». È quindi solo in un secondo momento che, con una sostituzione manoscritta, Fortini inserisce il tipico motivo poetico dello «sguardo alla finestra», che gli proviene dal connubio fra l'Éluard di *Primamente*, lirica peraltro da lui tradotta in italiano,⁹ e il Rilke di *La Sera*. Nella lettera a Boris Pasternak del 4 ottobre 1958 Fortini infatti scrive:

Je veux vous dire aussi que je suppose la ‘situation’ de l’homme qui regarde par delà les vitres (“le front aux vitres comme font les veilleurs de chagrin”, dit Éluard) est une situation typique de la poésie moderne, au moins jusqu'à hier, et qu'on retrouve fréquemment, de Baudelaire jusqu'à votre Rilke (“Der Abend...presst...seine Winterwangen – an alle Fenster lauschend an... – Der Abend horcht nach innen, – und innen horchen sie hinaus”).¹⁰

⁷ Per il ruolo decisivo che Manzoni assume nell'universo espressivo e saggistico fortiniano si ricordino almeno le *Due note per gli «Inni»* [1973], in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 26-55, insieme a *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1461-1480.

⁸ F. Fortini, *L'altezza della situazione, o perché si scrivono poesie* [1955], in G. C. Ferretti, «Officina. Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta», Torino, Einaudi, 1975, p. 183.

⁹ Cfr. P. Éluard, *Poesie* [1955], edizione accresciuta dall'aggiunta di alcuni scritti di poetica, introduzione e traduzione di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1966. Ma si veda anche F. Fortini, *Il ladro di ciliege*, in Id., *Tutte le poesie* cit., pp. 701-709. Il motivo dello «sguardo alla finestra» si arricchisce in Fortini di rifrazioni brechtiane. Si veda almeno la poesia *Traducendo Brecht*, inclusa in *Una volta per sempre*, e le osservazioni di Luca Lenzini in Id., *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, p. 130, p. 157.

¹⁰ AFF, scat. XXVIII, cart. 25.

A questo intervento collocato all'inizio del testo fa da pendant perfettamente speculare, quasi a delineare un'armonica struttura ad anello, la sostituzione operata in zona liminare nel penultimo verso. Nel dattiloscritto *DS1* in un primo momento si aveva infatti un neutro e denotativo «notte d'Italia» (v. 39), che verrà soppiantato dal più evocativo «veglia d'Italia». Qui si vuole alludere di nuovo all'eluardiano «sguardo alla finestra», congiunto all'idea della «veglia in pena» («les veilleurs de chagrin»), e sempre derivato dalla poesia *Premièrement*.¹¹

Ma l'esempio più clamoroso e articolato di un *iter* variantistico che comporta un evidente “acquisto” espressivo è quello costituito da un passaggio chiave del testo: «soli per te i segni del mondo, gli esseri // d'altra storia, che visitano il sonno» (vv. 28-29). Qui il palese arricchimento concettuale prende forma in un processo dialettico, giocato tutto *in absentia* ma in realtà lenticolare e continuo. Tale metamorfosi, condotta per incrementi progressivi, si avvale peraltro di alcuni ribaltamenti di senso, che sfociano infine in una perfetta sintesi di forma e contenuto. Perché «gli esseri // d'altra storia», anticipiamo per un attimo l'esito conclusivo dell'analisi, si collocano contemporaneamente *dentro e fuori* la storia mondana degli uomini.

Osserviamo adesso più da vicino e dall'inizio questo movimento correttorio. In *DS1* il poeta e il suo sonno sono in un primo momento oggetto passivo dell'azione esterna: «sono per te i rumori... i passi // che fanno ancora trasalire in sonno»; poi da agito lo scrittore diventa agente: «sono per te i soli segni, gli esseri // inanimati che visiti in sonno». Questo è il primo ribaltamento di senso messo in atto da Fortini, con la sua coda logico-sintattica. Si segnala anche il rapprendersi di un forte *enjambement*, addirittura fra strofe, che in quanto tale si sedimenterà nel testo, non venendo più messo in discussione in gran parte delle successive correzioni.

Passando a *DS2*, si ha un duplice ribaltamento contestuale. Abbiamo così la prima variante: «sono per te gli unici segni, gli esseri // annunziatori che verranno in sonno», in cui si può osservare sia il ritorno del poeta nella situazione meramente ricettiva di colui che è percorso da una premonizione, sia lo scarto profetico che si consuma nell'evoluzione appunto da «esseri // inanimati» (*DS1*) a «esseri // annunziatori». Ma la vitalità di questa traiettoria variantistica non accenna a esaurirsi e si giunge adesso, grazie a un intervento manoscritto autografo, a «gli esseri // senza storia che solcheranno il sonno», infine corretto da «visita il sonno» (*DS2*). Con «senza storia» sembra che si voglia indicare per il momento proprio l'ambito escatologico della profezia, ovvero l'uscita apocalittica dal tempo. L'espressione ricorda inoltre proletticamente la

¹¹ P. Éluard, *Poesie* cit., p. 79; F. Fortini, *Il ladro di ciliege* cit., pp. 706-707.

Provvidenza manzoniana che nel saggio del 1973 Fortini chiamerà fin dal titolo «antistoria».¹²

Per l'ultimo e decisivo tassello variantistico si deve aspettare però il 1958. Passa solo qualche anno, ma in mezzo c'è la svolta cruciale del 1956 e, come spiegheremo meglio tra poco, la grande intuizione fortiniana dell'«altra attesa». Nella versione della lirica pubblicata sulla rivista «La Situazione» si avrà finalmente «gli esseri // d'altra storia».¹³ Con questo felice esito espressivo la dialettica *in absentia*, ma la si potrebbe chiamare anche pascalianamente *abscondita*, insita nel processo variantistico giunge a una sintesi finale che “supera” il precedente «senza storia», conservandone almeno in parte il senso. Adesso infatti il luogo della profezia è da ricercare *contemporaneamente sia dentro, sia fuori la storia*. Profezie e realtà si legano in un rapporto di paradossale coessenzialità. In un certo senso qui si anticipa il significato profondo del titolo dell'antologia che Fortini allestirà dieci anni dopo: *Profezie e realtà del nostro secolo*. Nell'introduzione, riferendosi alle «tesi dell'anima» della profezia comunista, Fortini citerà proprio una poesia di Pasternak.¹⁴ E spiegherà come la profezia si stagli su un orizzonte pienamente storico: «associata per tradizione al profilo delle “cose ultime”, alla escatologia; ma può invece essere un orizzonte storico, un traguardo».

Il passaggio decisivo dall'espressione «senza storia» a «altra storia» sembra avvenire dunque dopo il 1956. Pertanto è una tangibile spia dell'evoluzione ideologica, qui colta nelle pieghe composite del medesimo testo, con cui Fortini si lascia alle spalle la «prima attesa» del dopoguerra, con la sua logica dei blocchi politici contrapposti, mentre intuisce la novità incipiente di una diversa fase storica che chiamerà l'«altra attesa».¹⁵

In questo nucleo variantistico così possente si materializza dunque una vertiginosa *salita del senso*. Tanto grande è lo scarto, un vero e proprio salto di scala, fra i germinali «rumori» o «passi» (*DS1*) e i conclusivi «esseri // d'altra storia» (vv. 28-29). In questo lungo processo non può non aver giocato un ruolo maieutico la sotterranea spinta variantistica proveniente dal duplice ribaltamento di senso sopra analizzato, grazie al quale il rapporto fra Pasternak e questi enigmatici esseri premonitori si dipana all'insegna della dicotomia attività/passività. Sia detto *a latere*: qui l'acquisto è talmente sicuro e completo da contemplare, e sopportare, anche l'opposto della “perdita”. Si registra infatti una micro-perdita manzoniana, per cui scompaiono quei «rumori ... i passi // che fanno

¹² F. Fortini, *Storia e antistoria* cit.

¹³ F. Fortini, *A Boris Pasternak*, in «La Situazione», n. 3, maggio 1958, pp. 30-31.

¹⁴ Per questa e per la citazione successiva si veda F. Fortini, *Introduzione*, in Id., *Profezie e realtà del nostro secolo*, Bari, Laterza, 1965, p. XIII. La poesia è «Quand'io mi stanco».

¹⁵ Cfr. F. Fortini, F. Loi, *Franchi dialoghi*, Lecce, Manni, 1998, pp. 40-41.

ancora trasalire in sonno» (*DS1*), che rimandavano di nuovo al secondo Coro dell'*Adelchi*: «Un volgo disperso repente si desta / ... / Percosso da novo crescente romor» (v. 4 e v. 6).

Eccoci così introdotti alla seconda tipologia di varianti, quella appunto della “perdita”. Il primo caso lo si ha con l’attributo «spenti» di v. 7. Nel primo dattiloscritto gli amici di Pasternak erano indicati con l’espressione «i muti gli assenti» (*DS1*, v. 7). Quest’ultima parola appare particolarmente pregnante, visto che per Fortini può equivalere a «*pensosi*», quindi assorti. Lo spiegherà di lì a qualche anno, commentando la poesia di Vittorio Sereni *Spesso per viottoli*, e soffermandosi in particolare sugli «spiriti assenti».¹⁶ In quel contesto Fortini farà inoltre riferimento alle anime purgatoriali di Dante, totalmente assorbite dai loro pensieri, citando dal secondo canto del *Purgatorio* i versi 12 e 117. Data la notevole caratura profetico-religiosa di *A Boris Pasternak* e l’importanza che vi riveste la poesia sacra manzoniana non va dimenticato inoltre che era «...assorto in suo pensiero» il profeta Daniele nella *Risurrezione* (v. 53). Il passo viene spiegato da Fortini così: «dal latino *absorbeo*, come chiuso e bevuto in un gorgo». E quindi: «Nel suo verso sono assorti come rapiti in silenzio, i profeti di Cristo venturo». Ugualmente, nota sempre Fortini, in una variante di *Ognissanti* gli eroi della fede sono «immoti in un solo pensiero».¹⁷ L’espunzione di «assenti» dal nostro testo comporta dunque un lieve assottigliamento semantico – siamo comunque nell’ordine dei valori minimi – dell’area tematica profetica.

Continuando a scorrere la poesia ci s’imbatte in un’altra cancellazione degna di nota. La prima parte del v. 13 recita: «la decauville, la lanterna...». Ma qui l’originaria presenza del complemento di specificazione «del cantiere» (*DS1*) non solo rendeva meno criptico il significato di questa espressione francese, che indica la ferrovia a scartamento ridotto utilizzata nelle miniere, nelle cave o nei cantieri, ma probabilmente alludeva a una lirica di Rimbaud molto cara a Fortini e da lui precocemente tradotta in italiano. Si tratta di *Bonne pensée du matin*. Anche qui l’«immenso cantiere»¹⁸ di v. 5 è introdotto dalla congiunzione «ma», e per di più sono raffigurati degli «operai splendidi» (v. 13), da cui potrebbe idealmente discendere «l’operaio col suo fischio» (v. 12) di Fortini. In ogni caso il riferimento metonimico della *decauville* al mondo materiale delle miniere e delle cave è coerente con la lettura di Rimbaud che Fortini propone in un saggio del 1955, quindi coevo alla stesura di

¹⁶ Per questa e per la citazione precedente si veda F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni* [1960], in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 586. La poesia di Sereni era uscita sul «Politecnico» nel giugno del 1946 e verrà compresa nella raccolta *Diario d’Algeria* (1947).

¹⁷ Cfr. F. Fortini, *Storia e antistoria* cit., p. 1462.

¹⁸ Per questo e per il riferimento successivo si cita dalla traduzione fortiniana: F. Fortini, *Il ladro di ciliege* cit., pp. 686-687.

A Boris Pasternak, osservando come non sia «straordinario» il fatto che «questo poeta delle mattine, della campagne e del mare abbia cantato il suo “appetito” per le pietre, il carbon fossile, il ferro, queste materie prime della nostra civiltà».¹⁹

Un'altra evenienza della «perdita», intesa come alleggerimento del piano espressivo, si osserva nel sintagma «...il tesò e dolce laccio» (v. 15). In *DS1* al posto di «tesò» c'erano prima «rozzo» e poi «rude». È necessario soffermarsi su quest'ultimo termine. L'aggettivo «rude», che per Tommaseo era raro anche nel linguaggio scritto, è presente intanto in Montale. Questo accade sia nel motto *Brina sui vetri; uniti...*, dove «È scorsa un'ala rude... / ma invano...» (vv. 11-12) indica, con memoria baudelairiana, il trascorrere fugace di un frangente decisivo, sia nello «schianto rude» della *Bufera* (v. 16). In entrambi i casi l'attributo si colloca, similmente al testo fortiniano, in un ambito semantico legato alla guerra. Inoltre «rude» ricorre tre volte nei *Frammenti lirici* di Rebora. Si può citare innanzitutto la «merce rude d'urti / E tonfi...» di *O carro vuoto sul binario morto* (XI, vv. 2-3); quindi, e si noti la connessione col mondo del lavoro, l'accusativo alla greca di «...un uomo da lavoro / Rude le membra...» (XXVII, v. 2); e infine i «cuori rudi» del fr. LXX (v. 21), un testo molto importante per Fortini. Ancora più significativo è però il fatto che l'accostamento di *rude* e *dolce* si ritrovi in un luogo letterario come il poemetto di Pasolini *Le ceneri di Gramsci*. Il testo, la cui redazione risale al 1954, viene pubblicato per la prima volta su «Nuovi Argomenti» nel novembre 1955-febbraio 1956. Qui il suolo del cimitero degli inglesi è connotato da Pasolini come «...Rude / di clima, dolcissimo di storia» (vv. 68-69).²⁰ L'inserimento fortiniano di «rude» è collocabile temporalmente, di nuovo lettera a Pasternak alla mano, a dopo l'estate del 1955, forse all'autunno. Siamo in un lasso temporale pressoché coincidente con l'uscita del poemetto di Pasolini, la cui conoscenza da parte di Fortini è quantomeno plausibile. Non si può escludere peraltro, dato il solido rapporto fra i due intellettuali e poeti, che il testo o una sua parte sia giunto a Fortini prima della pubblicazione. La variante «pasoliniana» non è più registrata già a partire dal secondo dattiloscritto *DS2*. Si può dunque ipotizzare che Fortini abbia voluto di proposito cancellare questa tangenza. Ma ciò che più importa è che su questo passo Fortini si soffermerà con attenzione in uno scritto inedito sulle *Ceneri* databile ai primi anni Settanta. In questa occasione spiegherà che si tratta di un «ossimoro abbastanza singolare [...] In realtà è rude di storia e dolcissimo di clima. A Pasolini non interessa tanto in questi casi una connes-

¹⁹ F. Fortini, *I falsificatori di Rimbaud*, in «Il Contemporaneo», II, n. 4, 22 febbraio 1955, p. 5.

²⁰ P. P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, vol. 1, p. 817.

sione logica, quanto l'accostamento delle parole 'rude' e 'dolcissimo'.²¹ Appare molto significativo che per Fortini «rude» si debba associare direttamente alla storia e all'asprezza dei suoi conflitti. Nella sua poesia infatti il laccio, «rude» o «teso» che sia, è quello che montalianamente avvinghia Pasternak alla sua «guerra».

È al centro esatto della lirica fortiniana che però si incista il punto massimo di dispersione semantica, da intendere sempre sotto la spescola variantistica. Il verso è: «Partono a quest'ora dalle fiamme degli aeroporti» (v. 21). Dagli strati degli interventi correttori affiorano le molteplici tracce di antichi depositi manzoniani, tutti imperniati attorno al fulcro poetico degli *Inni sacri*. Procedendo in ordine cronologico si deve notare nella prima stesura *DS1* l'accostamento agli «aerei» del verbo «salpano», che rimandava a *Science fiction*, una poesia del 1954 dai toni stilistici particolarmente aspri: «dagli aeroporti del fosforo / salpano...» (vv. 9-10).²² Appare probabile che proprio questa intersezione con una poesia così diversa da *A Boris Pasternak*, pervasa com'è da un tono ironicamente caustico, abbia spinto l'autore a intervenire. È interessante osservare, sempre in *DS1*, il momentaneo arretramento metaforico di «Ora fra rampe gli aerei salpano» per cui, pur permanendo nel medesimo guscio timbrico-fonico individuato dal nesso «-mp-», si passa dai drammatici «rossi lampi» alle più neutre «rampe». Allo stesso tempo il poeta recupera così l'indicazione di luogo lasciata cadere nel travaso dagli originari «aeroporti» ad «aerei».

Molto più variegato è il travaglio variantistico nella seconda stesura inedita di *DS2*. La base originaria è: «Partono, a quest'ora, dalle nevi degli aeroporti». Da qui prende l'abbrivio una girandola di trasformazioni lessicali, per cui «dalle nevi» si evolve prima in «dalle piste di neve», poi in «dai turbini di neve», per ripiegare infine su «dai fuochi», che ormai è molto prossimo al finale «dalle fiamme». Il volo dell'aereo su cui viaggiano i delegati del Soviet, e che prelude alla decisiva svolta politica del Ventesimo Congresso, sembra incagliarsi fra le impetuose correnti della lingua poetica manzoniana. Fortini stabilisce così un sotterraneo nesso metaforico tra l'annuncio del rinnovamento politico e le svolte apicali della storia cristiana. Tutto questo grazie all'elaborazione di un vettore figurale costituito da fiamme, turbini, neve e lampi. I passi manzoniani che si possono dunque evocare sono tre. Innanzitutto si deve osservare «Il fiammeggiante volo» degli angeli che annunciano la nascita del Redentore nel *Natale* (v. 81). Proseguendo oltre, si legga l'ultima strofa dell'abbozzo della *Pentecoste* del 1817, dove Manzoni esprimeva la forza dirompente della discesa dello Spirito santo sulla Terra con

²¹ AFF, scat. XVIII, cart. 77, p. 10.

²² F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 155.

questo paragone: «Qual d'improvviso *turbine / Fiamma* dal cielo Ei scese».²³ Non può essere dunque un caso che nello scritto «*E tosto tornò in pianto*», risalente al 1957, e dedicato sempre ai fatti del XX Congresso, Fortini esordisca con un'immagine che sembra trarre ancora una volta linfa letteraria dalla stessa strofa. Scrive l'autore: «Negli ultimi giorni di febbraio, mentre giungevano le notizie del XX Congresso, era come se ininterrotto *un gran fragore di lamiere percosse ci risuonasse alle tempie*».²⁴ Nella prima stesura della *Pentecoste* il verso «Ecco un fragor s'intese» precedeva immediatamente l'appena citato paragone del «turbine» e della «fiamma».²⁵ Nella *Risurrezione* infine i due elementi ossimorici della neve e della folgore addirittura convivono, formando così il profilo dell'angelo che, posatosi sul sepolcro vuoto, certifica l'avvenuta risurrezione di Cristo e ne dà il primo annuncio: «Era folgore l'aspetto, / Era neve il vestimento» (vv. 66-67; la descrizione manzoniana riprende a sua volta precisi luoghi evangelici, in particolare *Mt XXVIII*, 3). Si ricordi *en passant* che Montale, in un articolo del maggio 1949, aveva evidenziato con entusiasmo il peso specifico di questo passaggio poetico manzoniano: «Non posso incontrare chi so io – Clizia o Angela [...] – senza rivedere arcani volti di Piero e del Mantegna e senza che un verso manzoniano (“era folgore l'aspetto”) mi avvampi la memoria».²⁶ Questo movimento carsico di riferimenti che scorre sotto il v. 21 troverà non molto più tardi uno sgorgo simbolico, per certi versi anche chiarificatore, nella poesia *Ventesimo Congresso*, raccolta in *Una volta per sempre* (1963). Qui, attraverso la voce di un amico che sventola il giornale, risuona pure il moderno annuncio liberatorio di un possibile rinnovamento storico. Quest'angelica epifania prende corpo in un contesto lessicale apposittivo segnato ancora una volta dalla compresenza di freddo e fuoco, ovvero dalle espressioni «gentile ghiaccio» (v. 2) e «delizioso fulmine» (v. 5).²⁷ Persino la scelta degli attributi «gentile» e «delizioso» è da porre in dialogo con l'epiteto «quel cortese» (v. 69) che Manzoni aveva adoperato per il suo angelo.

Si segnala infine come sempre all'altezza di questo verso cruciale si consumi un esempio di variante di tipo “circolare”. Prendendo le mosse infatti dall'originario «A quest'ora dagli aeroporti partono» ma anche da «Ora fra rossi lampi gli aerei salpano», entrambi attestati in *DS1*, non senza aver prima attraversato un florilegio di varianti, si arriva al defi-

²³ A. Manzoni, *Inni sacri*, a cura di F. Gavazzeni, Parma, Guanda, 1997, p. 323, corsivo mio.

²⁴ F. Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1998, p. 12; poi in Id., *Un giorno o l'altro* cit., p. 464, corsivo mio.

²⁵ A. Manzoni, *Inni sacri* cit., p. 323.

²⁶ E. Montale, *Tornare nella strada*, in Id., *Auto da fé. Cronache in due tempi*, Milano, il Saggiatore, 1966, p. 136.

²⁷ Per questa e la citazione precedente si veda F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 264.

nitivo e molto simile «Partono a quest’ora dalle fiamme degli aeroporti».

Delle varianti con ribaltamento di senso abbiamo fornito qualche esemplificazione a proposito dei profetici «esseri // d’altra storia», e per motivi di spazio non possiamo in queste pagine ampliarne la casistica.

Per concludere, ci soffermeremo invece su un caso sporadico, ma non per questo meno notevole, di intervento variantistico che implica una “perdita” nell’ordine metrico-ritmico. Torniamo dunque al già analizzato v. 21, dove troviamo le tracce di una rima “rifiutata” o addirittura negata. All’inizio, in *DS1* ma anche di nuovo in *DS2*, si aveva a fine verso il verbo «partono» in rima ipermetra con il successivo «scarto» (v. 23). Questo accostamento rimaneva coerente con la fitta trama di rime alternate che percorre le dieci quartine di cui la lirica è composta. La posizione finale di «partono» però non viene mantenuta, e si preferisce mettere in clausola «aeroporti», che forma con «scarto» una più semplice assonanza consonantica. Evidentemente nel punto di svolta dialettica della poesia, in cui prende corpo la rottura storica del 1955, con le sue speranze e le sue aspettative, Fortini interrompe il meccanismo delle rime, amplificando il senso di questo iato. Quella che sembrava a prima vista una perdita formale, se trasposta in altro ordine di osservazioni, può essere letta quindi come un sorprendente acquisto di senso.

Finalmente, in questa raffinata “astuzia” delle varianti, troviamo inverata in modo plastico un’intuizione folgorante di Fortini, che qui cade esattamente in taglio: «La “variante”, come approssimazione alla forma, è sempre una scelta morale».²⁸

²⁸ F. Fortini, *L’altezza della situazione* cit., p. 181.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

Dal «vento inaridito delle pietre» alle «beate rose». Franco Fortini e l'equivoco della storia

ANDREA AGLIOZZO

Sorbonne Université

andrea.agliozzo@gmail.com

Abstract. This paper examines the relationship between tradition, memory and history in Franco Fortini's poetry, focusing on the formal strategies that convey a critique of historical linearity and enable the dialectical and critical reuse of inherited forms. The analysis of two texts – *Sestina a Firenze* and *La poesia delle rose* – shows how the tension between necessity and contingency, continuity and rupture, yields a vision of history – and of poetry – that is non-univocal, marked by discontinuities and conflicts, and reflects a *situated* intellectual stance that can be summarised in the formula «with history, against history». The aim is to assess the contemporary relevance of Fortini's critical tools, elaborated through forms, within the framework of a dialectic between distance and resynchronisation that makes it possible to question his reception in the present.

Keywords: history, memory, metrics, sestina, archive, tradition.

Riassunto. Il contributo indaga il rapporto tra tradizione, memoria e storia nella poesia di Franco Fortini, mettendo in luce – attraverso l'esame degli elementi formali – una poetica fondata sulla critica della linearità storica e sul riuso dialettico e critico delle forme ereditate dal passato. L'analisi di due testi – *Sestina a Firenze* e *La poesia delle rose* – permette di mostrare come la tensione tra necessità e contingenza, continuità e rottura, restituiscia una visione della storia – e della poesia – non univoca, segnata da discontinuità e conflitti, che riflette una postura intellettuale *situata*, riassumibile nella formula «con la storia, contro la storia». L'obiettivo è verificare l'attualità degli strumenti critici fortiniani elaborati a partire dalle forme, sullo sfondo di una dialettica tra distanza e risincronizzazione che permette di interrogare la ricezione dell'autore nel presente.

Parole chiave: storia, memoria, metrika, sestina, archivio, tradizione.

Dal «vento inaridito delle pietre» alle «beate rose». Franco Fortini e l'equivoco della storia

I. Le spine delle rose

Scrivere in occasione dell'anniversario della scomparsa di un autore significa fare i conti con la tentazione di raccogliere gli elementi utili alla costruzione di un oggetto memoriale, quasi con lo scopo di fabbricare una targa commemorativa e affiggerla in un luogo dove col tempo, paradossalmente, dimenticarla; o forse, peggio, appiattirne i contorni, smussarne le contraddizioni, e così disattivarla. Si tratta di un'attitudine diffusa nel presente di chi scrive, ma che si situa storicamente e si consolida, almeno nelle società occidentali, a partire dagli anni Ottanta, parallelamente alla cosiddetta «crisi del marxismo».¹ Questa diffusa incursione del *moment mémorial*, dove il dovere alla memoria si sostituisce a una prassi volta a trasformare i rapporti materiali vivi, si traduce non di rado in un'ingiunzione al ricordo, appiattito alla sola temporalità del presente e privato del rapporto dialettico tra passato e futuro che caratterizzava la tradizione marxista e su cui si fondava la riflessione, così come la prassi poetica e intellettuale, fortiniana: è la richiesta che Fortini affidava ai due ragazzi mesti nella sua poesia di *Composita solvantur* – «Proteggete le nostre verità».

Senza insistere sul concetto di «rimemorazione» di Benjamin – autore che pure fa più volte il suo ingresso, direttamente e indirettamente, nella prosa saggistica fortiniana² (rimemorazione come forma di memoria attiva che si oppone a una narrazione lineare e progressiva della storia e permette di riattivare le potenzialità inespresse del passato) – un'alternativa allo statico dovere di memoria potrebbe consistere nel risituare la lettura della traiettoria dell'autore entro una dialettica con un passato che agisce nel presente, ma che al tempo stesso è orientato verso un futuro collettivo. Va inoltre osservato che il diffuso appiattimento della tensione tra passato e futuro, tipico del momento memoriale, risulta impraticabile per un autore come Fortini, che nelle sue prose e poesie stimola costantemente il suo lettore e la sua lettrice a situarsi, a prendere posizione di fronte agli eventi della storia, anche a costo di riconoscerne ed esporme gli errori: «La memoria serve a livellare tutto», scriveva in *I cani del Sinai*.³

La stessa foto d'archivio scelta per la copertina di questo numero – che non ritrae l'autore seduto alla sua scrivania di fronte a una macchi-

¹ Cfr. E. Traverso, *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*, Verona, Ombre Corte, 2006; Id., *Malinconia di sinistra. Una tradizione nascosta*, Milano, Feltrinelli, 2016.

² Cfr. F. Fortini, *Le mani di Radek*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 115-129.

³ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 405.

na da scrivere, ma in piazza, con un cartello che porta scritto un messaggio elaborato sullo sfondo di una riflessione più ampia sulla prassi comunicativa – risulta evocativa di una posizione intellettuale che tende a declinare il rapporto tra linguaggio e prassi politica non in un'ottica performativa ma in termini di critica e di azione del soggetto individuale e collettivo di fronte ai conflitti storici. Questa critica strutturale alle forme di comunicazione interessa diversi aspetti del fare fortiniano: dal significato della poesia e dell'arte in un mondo offeso, alla prassi del lavoro intellettuale, precario e precarizzato; dalla violenza delle frontiere alla solidarietà internazionale nelle lotte anticoloniali (l'Algeria, il Vietnam, la Palestina, ieri e oggi). La foto d'archivio – così come i suoi testi poetici o saggistici – possiede insomma una forza capace di superare la mera dimensione polverosa del documento per caricarsi di una tensione verso la risincronizzazione, possibile soltanto – e paradossalmente – a patto di riconoscere una distanza dell'autore rispetto al presente.

L'esigenza di interporre una distanza tra autore e lettore come condizione preliminare per leggere la traiettoria fortiniana era già stata evocata da Riccardo Bonavita in una relazione presentata a un convegno del 2004 organizzato a dieci anni dalla scomparsa di Fortini.⁴ Nel suo intervento, Bonavita metteva in discussione, da un lato, la diffusa insistenza sull'inattualità di una figura considerata da molti ormai quasi remota, opponendosi a una «semplicistica liquidazione di ogni possibile alternativa allo status quo, ora egemone»;⁵ dall'altro, riconosceva la necessità di misurare il divario culturale tra il pensiero fortiniano e il presente – tra il suo stile, il suo modo di interpretare il mondo e l'attuale orizzonte culturale – rifiutando tuttavia di intendere tale distanza come dissociazione, e suggerendo viceversa un valore propositivo del termine.

In continuità con le premesse elaborate da Bonavita, il dibattito a trent'anni dalla scomparsa dell'autore potrebbe non solo essere orientato a offrire un quadro aggiornato della critica fortiniana, ma configurarsi come un'occasione per interrogare l'eredità di Fortini entro una dialettica tra distanza e risincronizzazione. Un'eredità da porre in relazione con l'uso che possiamo farne nel presente, sullo sfondo di una regola generale che definisce il movimento della scrittura fortiniana: verificare sempre e nella storia i rapporti di dominazione del mondo materiale, che si esercitano anche – ma non soltanto – attraverso i processi comunicativi, dalla stesura di un articolo di giornale alla forma

⁴ R. Bonavita, *Per un buon uso della distanza*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 185-194.

⁵ *Ivi*, p. 194.

di un saggio, fino alla scelta della metrica di un verso o alle forme impiegate dal soggetto occidentale per descrivere e ordinare il mondo, la storia, la natura.

In uno scambio di battute tratto da *Les Paravents* di Jean Genet, *pièce* teatrale scritta nel 1961 in piena lotta anticoloniale durante la guerra d'Algeria, la parola «rosa» e i diversi modi in cui il linguaggio viene impiegato per descriverla permettono di mostrare il processo di dominazione che passa anche attraverso la rivendicazione del privilegio della forma. Con questo termine si apre non a caso la *pièce*, proferito dal protagonista Saïd, che al centro della scena esclama: «Rosa! (Una pausa). Rosa, vi dico! Il cielo è già rosa. Fra una mezz'ora il sole sorgerà...».⁶ In uno dei *tableaux* successivi, il decimo, due coloni – Monsieur Blankensee e Sir Harold – rivendicano la propria superiorità nella descrizione della rosa, a giustificazione di un rapporto di dominio esteso alla rappresentazione simbolica della natura e alla capacità di utilizzare il linguaggio come strumento di controllo sulla realtà. «Cercate, tra di loro, uno solo che sappia parlarne come noi! E che sappia parlare delle spine delle mie rose»,⁷ afferma Monsieur Blankensee, seguito da Sir Harold che lo invita a fornire una dimostrazione della propria abilità linguistica. Blankensee comincia così una descrizione minuziosa, sezionando le parti del fiore – dallo stelo alle foglie, fino alle spine – per concludere affermando: «Siamo noi i padroni del linguaggio. Intervenire sulle cose significa agire sulla lingua».⁸

In questo manifesto della padronanza linguistica, rivendicata dai coloni francesi in Algeria come giustificazione ultima del diritto di occupare una posizione di dominazione storica, simbolica e sociale – *maîtres du langage*, da intendersi come «padroni» oltre che «maestri», come suggeriscono invece le traduzioni italiane di Giorgio Caproni⁹ e di Franco Quadri¹⁰ – significativa risulta la didascalia che precede la descrizione della rosa di Monsieur Blankensee: «*Come recitando Mallarmé*».¹¹ Questa segnalazione metateatrale del registro poetico – un implicito e ironico «qui poesia» – permette di formulare alcune domande che intendo sviluppare in questo contributo, ovvero: in che modo Fortini costruisce il suo rapporto con la tradizione poetica? Come si articola

⁶ J. Genet, *Les Paravents*, ed. M. Corvin, Paris, Gallimard, 2000, p. 17 : «Rose! (Un temps). Je vous dis rose! Le ciel est déjà rose. Dans une demi-heure, le soleil sera levé...», traduzione mia.

⁷ *Ivi*, p. 113 : «Cherchez parmi eux, un seul qui sache en parler comme nous! Et parler des épines de mes roses», traduzione mia.

⁸ *Ivi*, p. 114 : «Nous sommes les maîtres du langage. Toucher aux choses c'est toucher à la langue», traduzione mia.

⁹ J. Genet, *Sorveglianza speciale. I paraventi*, trad. it. di G. Caproni, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁰ J. Genet, *I paraventi*, ed. it. a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1990.

¹¹ J. Genet, *Les Paravents* cit., pp. 113-114 : «Comme s'il récitat Mallarmé», traduzione mia.

il nesso tra trasmissione, memoria e utilizzabilità nel presente delle forme ereditate dal passato? E in che modo tale rapporto reagisce con un'altra costante della prassi fortiniana, ovvero il rifiuto di una poesia come alibi per conservare e tacitamente riprodurre il privilegio della tradizione, inteso come dominio formale della classe dominante?

Non si tratta – ancora con Bonavita – di verificare nei contenuti della poesia fortiniana la sua posizione intellettuale attraverso la poesia, sebbene Mengaldo parlasse già di poesia e ideologia come due parallele che, in un paradosso, si incontrano.¹² L'obiettivo è piuttosto quello di individuare – nella forma e nella metrica, intesa come essenza ultima di certi conflitti – il rapporto che il soggetto stabilisce con il mondo, e verificare, a partire da questo livello formale, la critica all'univocità della storia e alla sua linearità progressiva. A differenza dell'attitudine avanguardista, Fortini non rigetta infatti la tradizione, ma la accoglie per divisorla dal suo interno. Il suo metodo può essere ricavato dal titolo di una breve prosa dell'*Ospite ingrato*: «con la storia contro la storia», dove l'autore ricordava con Sartre che «autenticità e libertà possono nascere solo dal riconoscimento di quelle soluzioni di continuo, nella storia ma in urto con la storia, dall'attimo abbagliante in cui la certezza della fine di ogni falsa solidarietà diventa inizio di un'azione vera, o più vera».¹³

Muovendo da queste premesse, vorrei tornare a interrogare alcuni elementi della poesia fortiniana per isolare un discorso che, pur nelle sue specificità storiche e nei suoi errori, può ancora offrirci strumenti critici per orientare la lettura del presente. L'attenzione sarà rivolta a due testi poetici che materializzano – nei contenuti sedimentati nella forma – una domanda sul significato della tradizione e della trasmissione. Il primo è *Sestina a Firenze*, collocato nella seconda raccolta poetica, ma frutto di un più lungo periodo di composizione;¹⁴ il secondo è *La poesia delle rose*, inserita in chiusura della raccolta poetica successiva, *Una volta per sempre*.¹⁵ Si tratta di due testi ampiamente discussi dalla critica fortiniana e di cui in parte mi sono occupato nel quadro di una più ampia indagine sulla semantica del metro. Per questo motivo, mi limiterò a impiegarli come campioni testuali per esemplificare due momenti – o meglio due polarità – di una stessa attitudine di storia contro la storia, declinata lungo due vettori opposti, ma complementari.

¹² P.V. Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 256.

¹³ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1087.

¹⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 122-123.

¹⁵ *Ivi*, pp. 281-290.

II. Le pietre e il fiore

Collocata nella seconda sezione di *Poesia e errore – In una strada di Firenze. 1947-1954* – la *Sestina a Firenze* viene composta tra il 1948 e il 1957, come indicano le date in calce, ma ritoccata nel congedo nel 1978.¹⁶ Il lungo e tormentato processo di composizione oltrepassa dunque i limiti cronologici della raccolta in cui è inserita, estendendosi fino a *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973* (1978), volume che include le prime quattro raccolte poetiche dell'autore.¹⁷ Nel Novecento italiano, la sestina rappresenta una «forma metrica isolata, salvo qualche esperimento eterodosso»,¹⁸ almeno fino alla sua ripresa e diffusione a partire dagli anni Ottanta, legata «anche a un rinnovato interesse sia per le riflessioni teoriche e storiche su questa forma [...] sia per la sestina di Arnaut Daniel, che conosce ben tre traduzioni in pochi anni».¹⁹ Tra gli esempi che precedono questa riscoperta di fine secolo, va ricordato il *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti, apparso in rivista nel 1947, appena un anno prima dell'inizio della composizione fortiniana e certamente tenuto presente da Fortini, se non altro come termine di paragone da cui prendere le distanze.²⁰

Il meccanismo che regola la sestina lirica o arnaldiana è com'è noto fondato su sei parole-rima disposte secondo la *retrogradatio cruciata* in sei strofe esastiche, seguite da una *tornada* o congedo finale di tre versi, in cui vengono riprese tutte e sei le parole-rima. Utilizzata da Dante e da Petrarca, la sestina ha esercitato sui poeti contemporanei un fascino legato al suo carattere «imprigionante e incantatorio».²¹ In Fortini, tuttavia, la sestina non risponde a un'operazione di semplice *imitatio* ma si configura come scelta dialettica che attiva una tensione tra la forma chiusa nel presente e la tradizione poetica italiana. La scelta di adottare la variante dantesca del congegno arnaldiano – tra le sei parole-rima

¹⁶ Per un'analisi del componimento si vedano: F. Scaramuccia, *L'arca di sasso. Una sestina "soferta". Appunti sulla «Sestina a Firenze» di Franco Fortini*, in «Antico Moderno», 3, 1997, pp. 301-326; P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di D. Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 15-30; G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 380-388; Id., *L'equivoco dell'esilio, in Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 167-183.

¹⁷ F. Fortini, *Una volta per sempre. Foglio di via. Poesia e errore. Una volta per sempre. Questo muro. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978.

¹⁸ C. Pulsoni, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciano Stegagno Picchio*, a cura di M. J. de Lancastre, S. Peloso, U. Serani, Viareggio-Lucca, Baroni, 1999, pp. 541-549. Cfr. anche G. Frasca, *La furia della sestina* cit., p. 388 e ss. («alla base dei rinnovati interessi che periodicamente investono la forma 'trovata' da Arnaut, più del mero citazionismo, v'è l'adesione ad un congegno in cui la costante dispersione e riaggregazione della res evita, ed è forse questo l'estremo magistero della sestina, l'inganno stilistico di possedere l'oggetto», *ivi*, p. 392).

¹⁹ P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 162.

²⁰ P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri* cit., p. 117.

²¹ A. Menichetti, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 582.

Fortini ne sceglie due, «erba» e «pietra», impiegate da Dante in *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*²² – va interpretata come tentativo di riconfigurare, attraverso il vincolo metrico, la traiettoria del poeta esiliato da Firenze, «città nemica» dalle «arche di sasso» (un'allusione al decimo canto dell'*Inferno* nella poesia eponima di *Foglio di via*), esplicitamente richiamata nel titolo stesso della sestina.

Il rapporto con la tradizione, fisicamente connotato dalle pietre fiorentine, risulta tuttavia conflittuale. Sul piano formale, l'inquietudine storica si riflette nell'uso eccezionale dell'*enjambement*, solitamente evitato nella sestina, ma soprattutto nella presenza di due effrazioni principali. La prima riguarda il deragliamento dell'ordine delle parole-rima nella sesta stanza, che mette in crisi il meccanismo della *retrogradatio cruciata*, dove lo schema delle rime che vorrebbe BDFECA, dà invece BDAECF, scambiando così le posizioni delle rime A («fiore») ed F («pietre»), «con conseguente *mise en relief* semantica delle pietre delle torri di Firenze, quindi del rapporto tra memoria privata, che occupa le strofe precedenti, e memoria storica».²³ La seconda consiste nella presenza di rime equivoche tra le parole-rima, una pratica che nella forma canonica della sestina, come ricorda Di Girolamo, viene di norma «evitata con cura».²⁴ È il caso della parola «sale», impiegata con tre accezioni diverse: come sostantivo singolare, come plurale di «sala» e come terza persona singolare dell'indicativo presente del verbo «salire».²⁵

Nella prospettiva di una semantica del metro, queste effrazioni non vanno tuttavia interpretate in funzione dissacrante, ma lette su almeno due livelli. Il primo riguarda la continuità del posizionamento *ex negativo* dell'autore – sul piano poetico e biografico – rispetto alla Firenze ermetica, innescato già in *Foglio di via*²⁶ e proseguito in *Poesia e errore* attraverso un'enfatizzazione parossistica dei nessi formali e metrici, in grado di «alterare la fiducia nella *praticità* della comunicazione» e di spostarla in una dimensione obiettiva.²⁷ Non è un caso che, in questa seconda raccolta, le allusioni a forme fisse della tradizione siano esplicitate sin dai titoli, come in *Sonetto e Falso sonetto*; o ancora in *Quartina, Distici o Canzone*, che della canzone mantiene soltanto la divisione

²² C. Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in «Esperienze letterarie», IX, 1, 1984, pp. 79-84, poi in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 145-153; cfr. anche F. Diaco, *Le funzioni dell'intertextualità dantesca nella poesia di Fortini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 193, 642, 2016, pp. 245-279.

²³ P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea* cit., pp. 160-162.

²⁴ C. Di Girolamo, *Forma e significato della parola-rima nella sestina*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 155-167: «non si dà nemmeno mai, né sarebbe teoricamente ammissibile, la ripetizione totale e meccanica del significato», p. 163.

²⁵ Cfr. F. Scaramuccia, *L'arca di sasso* cit., p. 309.

²⁶ F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

²⁷ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 792, corsivo dell'autore.

in quattro strofe di «misure del tutto diverse le une dalle altre e poco abbellite da rime».²⁸ In questa direzione, la *Sestina a Firenze* rappresenta l'esempio massimo della tensione tra continuità metrica e scarto della tradizione nel presente.

Il titolo stesso del componimento va letto in filigrana rispetto a un'altra coppia centrale nell'economia globale della raccolta, se non dell'intera discorsività fortiniana: *Metrica e biografia*.²⁹ La sovrapposizione dei due titoli permette di chiarire la relazione tra il riferimento formale e il toponimo biografico, secondo una proporzione algebrica del tipo: «metrica» sta a «sestina» come «biografia» sta a «Firenze». La relazione stabilita tra i termini dei due titoli è dunque di mutua dipendenza: l'espressione dell'io poetico è possibile solo a patto di un confronto con le forme ereditate nella propria *situazione*, inserite in una discorsività biografica che non può sottrarsi alla necessità di interrogare il senso dell'eredità storica, anche nel caso in cui scelga di opporsi ad essa. Nel caso della *Sestina*, il confronto con la Firenze ermetica si manifesta non solo nell'esplicito riferimento a Dante, ma anche nella scelta di far scorrere il proprio discorso poetico entro i confini di una delle forme metriche più chiuse della tradizione – e tra le più affini al registro ermetico, non tanto per un uso diretto, ma per l'elevato grado di concentrazione formale e oscurità – come appunto la sestina. In questo senso, le effrazioni metriche non vanno lette come semplici sovversioni formali, ma come parte integrante di un discorso di poetica *totale*: una poetica intesa non soltanto come riflessione tecnica sulla scrittura e le sue norme operative, ma come messa in movimento di un discorso che non separa teoria e pratica, ma legge viceversa i poli della forma e del contenuto come momenti di un'unità inscindibile – la «forma-senso» – dove il significato non si affianca alla forma, ma emerge con essa e *attraverso* di essa.³⁰

Il secondo livello interpretativo delle effrazioni della *Sestina a Firenze* riguarda la capacità del testo di esprimere, attraverso la forma, le in-

²⁸ P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri* cit., pp. 115-135.

²⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 190. La stessa coppia di termini verrà utilizzata da Fortini per intitolare un intervento auto-esegetico presentato a Ginevra nel 1980, *Metrica e biografa*, ora in F. Fortini, *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 39-74.

³⁰ Utilizzo il concetto di «forma-senso» proposto da Henri Meschonnic nella sua *Poétique*, inteso come «unità dialettica che non ha più nulla a che fare con le nozioni idealistiche di *forma* o di *senso* [...]. La forma-senso annulla, sul terreno della poetica, le opposizioni idealistiche come biografia/opera, contenuto/forma. Essa inscrive, attraverso il trattino che unisce i due termini, una sintesi dialettica tra il soggetto della scrittura e l'oggetto-testo, e tra l'oggetto-testo e il soggetto-lettore», in H. Meschonnic, *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973 p. 34 e ss., traduzione mia. Fortini inserisce il secondo volume di *Pour la poétique* in bibliografia al seminario sulla traduzione tenuto nell'anno accademico 1976-1977 all'Università di Siena, cfr. Archivio Franco Fortini, Biblioteca di Area umanistica, Università degli Studi di Siena (di seguito AFF), sc. XXXIX cart. 6; sc. XXXIX, cart. 7.

quietudini di Fortini nei confronti del senso della storia. Il deragliamento del meccanismo formale restituisce la distanza di una forma tradizionale, legata a un toponimo biografico, e il presente storico dell'autore che sta scrivendo. La lettrice e il lettore si trovano così di fronte a una particolare declinazione di quella «storia contro la storia», orientata a far saltare il *continuum* temporale per introdurre una cesura nel tempo degli orologi e aprire uno spazio per un nuovo assetto politico e sociale. In altri termini, il meccanismo inceppato del congegno metrico manifesta l'attitudine di Fortini a inscrivere la propria voce in una dialettica non pacificata con la tradizione, opponendosi alla linearità del suo sviluppo. L'effrazione metrica – differenza rispetto all'identico – diventa così allegoria di una storia che contiene in potenza un elemento di discontinuità, di rottura, di non univocità. Questa coesistenza tra necessità e contingenza rende la storia equivoca, lontana da ogni logica causale o deterministica, mostrando che i risultati delle azioni umane non sono mai totalmente prevedibili né assicurati. Si pensi alla definizione del «comunismo in cammino», che per Fortini comporta la conoscenza delle frontiere della specie umana e quindi della sua infermità radicale, anche nel senso leopardiano;³¹ o ancora alla citazione dell'introduzione di Renato Solmi a *Minima moralia*, inserita in *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* («Al nesso di dialettica e certezza... tende a sostituirsi quello, più fragile e problematico, di dialettica e speranza...»).³²

Il meccanismo inceppato della *Sestina* esplicita così l'errore storico della poesia evocato dal titolo della raccolta del 1959, articolato in un'altra coppia di endiadi dove l'errore come *ambage* e deviazione reagisce con un'idea di poesia «come forma di conoscenza dell'errore inteso in senso conoscitivo e in senso morale», capace di fondare una «*poetica della "impurità"*».³³ La costruzione lirico-saggistica della *Sestina* si affianca in questo senso agli altri testi che nella raccolta fungono da dichiarazione di poetica in versi, esplicitando «tanto il percorso di molti anni – dal 1937 al 1957 – quanto l'ambiguità dei desideri e della speranza che lo avevano accompagnato. E tutti e due i significati non si volevano separati dalla intenzione di poesia».³⁴ Le effrazioni della *Sestina* confermano infine il carattere di straniamento della metrica (*Verfremdung*), intesa come «inautenticità che sola può fondare l'autentico»³⁵ – in grado di garantire un sistema di allusioni, di «introdurre una risonanza o intemporale e sacrale (l'indefinita "tradizione") o storica (la "distanza" e a un tempo "vicinanza" con una età o un gruppo di opere o autore par-

³¹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1655.

³² *Ivi*, p. 184.

³³ F. Fortini, lettera a Cases, AFF, sc. XXVI, cart. 22, c. 14.

³⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 215.

³⁵ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 792.

ticolare».³⁶ Straniamento metrico tanto più efficace quanto più affidato all'impiego delle forme canoniche della tradizione poetica, preferite da Fortini alle innovazioni formali per il loro carattere paradossalmente rivoluzionario. Come scriverà in *Poetica in nuce*, sono infatti le forme “morte” – «purché ben morte» – a possedere una carica sovversiva maggiore rispetto alle novità, chiarendo così il senso dell'affermazione di Mandel'štam, secondo cui «la poesia classica è poesia della rivoluzione».³⁷

III. Frantumi di archivio storico

Se in *Poesia e errore* la tenacia della tradizione si confronta con la volontà di esplicitare, attraverso i parziali cortocircuiti metrici, il carattere dissonante della poesia rispetto all'errore della storia, è in *Una volta per sempre* che Fortini porta al limite le soluzioni formali della tradizione, scontrandosi al contempo con il carattere irriducibile delle sedimentazioni storiche inscritte nella forma. In questa raccolta, è possibile osservare un procedimento inverso rispetto a quello operato nella *Sestina*, ma coerente con la stessa concezione dialettica della tradizione: il tentativo di porsi *contro* la storia si scontra adesso con la necessità di essere sempre *nella* storia.

A dominare nella terza delle sue principali raccolte poetiche è uno stato di sospensione e di attesa che mette a dura prova l'ancoraggio del soggetto alla dimensione storica. Numerosi sono i componenti costruiti attorno alla situazione dell'attesa e all'apparente esclusione dagli eventi osservati dalla «finestra», topos brechtiano dove lo sguardo dell'escluso si trasforma per estensione in «un “luogo” simbolico della poesia contemporanea».³⁸ Esemplari in questo senso sono testi come *Non posso*³⁹ o la *Seconda lettera di Babilonia*, che insistono sulla difficoltà di rimanere in dialogo con un passato che sembra voler chiudere le porte col presente e col futuro: «Anche i morti non tornano più in sogno / Chi ricordava confonde gli amici e i nemici / Quando all'orfano dici: “ho conosciuto tuo padre”, / va via senza rispondere».⁴⁰ Una tonalità analoga si legge nei versi conclusivi di *Aprile 1961* («Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare»),⁴¹ che marca un congedo non definitivo, aperto viceversa a un confronto con la contraddizione, attivata non

³⁶ *Ivi*, p. 789.

³⁷ *Ivi*, p. 963. La frase di Mandel'štam viene citata da Fortini a conclusione di *Poesia e antagonismo*, in F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 149.

³⁸ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 323.

³⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 225.

⁴⁰ *Ivi*, p. 240.

⁴¹ *Ivi*, p. 242.

come pretesto per arrestare il movimento, ma come tensione verso un mutamento potenziale, seppur privo di certezze: «La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi», sono i versi conclusivi di *Traducendo Brecht*.⁴²

Sul piano extratestuale, la pubblicazione di *Una volta per sempre* coincide con una fase segnata da una serie di sconfitte sul fronte dell'organizzazione del lavoro culturale – in particolare la fine delle esperienze di «Ragionamenti» e di «Officina» – ma in cui al contempo «emerge in modo più vistoso il laboratorio intellettuale della fase precedente».⁴³ La maturazione di una nuova posizione intellettuale – fissata negli interventi che presto entreranno a far parte di *Verifica dei poteri* (1965) – va dialetticamente confrontata con un mutamento della forma poetica reso possibile anche grazie al lavoro sulle *Poesie e canzoni* di Brecht, tradotte e pubblicate insieme a Ruth Leiser nel 1959. È proprio attraverso la pratica della traduzione brechtiana che Fortini riesce a definire una nuova postura poetica, distaccandosi dai primi influssi montaliani ed éluardiani.⁴⁴ Questo mutamento formale si esplicita in particolare nelle due sezioni della raccolta intitolate *Traducendo Brecht*, in cui Fortini può esibire soluzioni formali inedite, marcando «un forte stacco, anche rispetto alle ultime di *Poesia e Errore*».⁴⁵ A conclusione di questa terza raccolta si colloca *La poesia delle rose*, poemetto in sette movimenti, seguito da un congedo finale di sette versi (*Ultime sulle rose*),⁴⁶ che restituisce l'altro aspetto dell'esperienza fortiniana di composizione poetica: l'emersione dei «sussidi proposti dalla memoria metrico-prosodica» che «porgono aiuto e sostegno» agli impulsi ritmici e ai segmenti verbali che si «atteggiano in un disegno, in un'arcata di cesure e di intonazioni».⁴⁷

Noto per essere uno dei testi più oscuri della produzione poetica fortiniana, il poemetto è definito dall'autore come un «sommario storico o

⁴² *Ivi*, p. 238.

⁴³ D. Dalmas, *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970. Campi, polisistemi, transfer (Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer)*, a cura di I. Fantappiè, M. Sisto, Roma, IISG, 2013, p. 143.

⁴⁴ Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia: struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, Milano, Biblion, 2017.

⁴⁵ F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manna, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 69-70.

⁴⁶ Per un'analisi del poemetto si vedano: A. Asor Rosa, *Fortini e le rose*, in *Per Franco Fortini: contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, pp. 21-49; E. Passannanti, *L'Espressionismo nella «Poesia delle rose» (1962)*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 203-236; Id., «*Poem of the Roses*: Linguistic Expressionism in the Poetry of Franco Fortini, Leicester, Troubador Publishing, 2004; P. Jachia, *Fortini e «La poesia delle rose»*. Note per un commento testuale, in «Strumenti critici», 2, maggio 2010, pp. 265-288; F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 203-210.

⁴⁷ F. Fortini, *I confini della poesia* cit., p. 56.

la descrizione rituale di un rito»,⁴⁸ nonché, dal punto di vista compositivo, «un mostro, un equivoco».⁴⁹ Si tratta ancora una volta di un «equivoco» che dalla forma si estende al senso e alla storia: un'opacità strutturale e semantica che costringe il soggetto poetico a confrontarsi con «i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare», intesi non tanto come «emersioni del represso, o voci dall'inconscio», ma come «fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico».⁵⁰

Durante un soggiorno a Roma, impegnato nel commento del documentario *La statua di Stalin*, Fortini si trova ad attraversare il parco di Villa Borghese in uno dei pomeriggi di primavera. Al suo ritorno a Milano, l'immagine catturata durante la passeggiata – le «rose unite alla polvere» accanto «alla aridità delle anfore e delle terracotte secolari»,⁵¹ segno di un contrasto tra natura e storia – viene sviluppata in una decina di versi che costituiranno il primo movimento del poemetto. Rispetto alla forma metrica chiusa adottata per la *Sestina a Firenze*, attingibile – pur nel suo meccanismo inceppato – dal serbatoio della tradizione europea, lo schema iniziale impostato per la *Poesia delle rose* non ricalca alcun disegno prosodico precostituito, che viene al contrario «scoperto» nel processo di composizione. Il movimento di scrittura del poemetto si scontra tuttavia con la percezione di un vuoto formale, presente nella prima versione del testo, articolata in tre strofe di sette versi dal respiro poco allineato rispetto a una «certa intensità cavernosa o barocca» sentita come necessaria.⁵² Per colmare questa lacuna, Fortini introduce un'innovazione strutturale al suo testo, allungando di un verso ogni strofa e arrivando così «alla buffa conclusione» di aver «scoperto» l'ottava: una forma sedimentata nella sua memoria metrica, interiorizzata dalla tradizione poetica italiana, ma ora riattivata in una versione spogliata delle rime e della regolarità dell'endecasillabo.

Il gesto della memoria involontaria descritto da Fortini permette di delineare una poesia che, al di là delle pianificazioni metriche e del disegno preparatorio, è in grado di stabilire un punto di contatto con i morti – in questo caso, con il respiro che aveva animato i poemi di Ariosto e Tasso – istituendo così una sorta di comunione simbolica e trans-storica che manifesta i segni «della traversata dei secoli della lingua».⁵³ La «tenacia della tradizione» e la memoria di un passato sedimentato nella forma riemergono come forza soggiacente che costringe il discorso «li-

⁴⁸ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 293.

⁴⁹ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 59.

⁵⁰ *Ivi*, p. 55.

⁵¹ *Ivi*, p. 57.

⁵² *Ivi*, p. 58.

⁵³ *Ivi*, p. 55.

bero” a rientrare in una convenzione, che assume adesso la funzione di reintegrazione e di compensazione simbolica e storica del soggetto con il mondo: «una allegoria di un itinerario di salvezza, dall'eros orgiastico alla apocalissi religiosa, alla discesa agli inferi dell'inconscio fino alla accettazione della storia e della contraddizione».⁵⁴

L'accettazione della dimensione storica e della contraddizione sviluppata lungo la costruzione formale del poemetto – il convertirsi del negativo in positivo, della morte in vita, della disperazione in speranza, il «*nonostante tutto*»⁵⁵ – viene interpretata da Fortini come segnale che attesta l'esistenza di un altro contenuto sedimentato nella memoria della cultura greco-cristiana, inscritto nei nessi formali: la resurrezione come vittoria sulla morte che, saldatasi nel corso del XVIII secolo «con un'eredità storica e con un messianismo post-cristiano», costituirebbe la «curva algebrica» che ogni ascoltatore di Beethoven sarebbe in grado di riconoscere, e che un lettore avvertirebbe nella chiusa dell'*Arcipelago* di Hölderlin, dell'*Ode al vento occidentale* di Shelley, della *Ginestra* di Leopardi o del *Voyage* di Baudelaire: «in tutti questi esempi, una prospettiva funesta (distruzione, morte) si rovescia in vittoria della memoria o della autocoscienza eroica».⁵⁶ Questa tensione dialettica tra la resistenza nei confronti della storia e la riemersione delle strutture ereditate da una tradizione conferma il carattere opaco della discorsività poetica fortiniana: un luogo entro cui si sedimentano conflitti, violenze e ferite storiche, insieme alla possibilità di ribaltarle, di convertirle.

La *Sestina a Firenze* e *La poesia delle rose* rappresentano solo due tra i molti esempi in cui questo processo dialettico rispetto alla tradizione avviene, mostrando un uso particolare del linguaggio poetico «come ininterrotto dire altro da quel che il testo immobile sembra dire» e che Fortini presenta come «tipico strumento, *ma tutt'altro che unico e privilegiato*, della dialettica figurale»,⁵⁷ in grado di veicolare nel tempo le tensioni verso un'umanità liberata, sedimentate nelle strutture formali. Si tratta di una verbalità orientata a una *totalità aperta* che scardina un pensiero logocentrico, irradiandosi – per dirla con Glissant – «al posto del concetto che assorbe l'unità» e prefigurando la realtà, «senza determinarla a priori».⁵⁸ Una *totalità aperta* intesa come trasformazione dello spazio individuale in orizzonte collettivo e relazionale, che trova conferma non solo nei testi analizzati, ma anche negli scritti autoes-

⁵⁴ *Ivi*, pp. 57-58.

⁵⁵ *Ivi*, p. 57, corsivo mio.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 61-62.

⁵⁷ *Ibidem*, corsivo mio.

⁵⁸ È. Glissant, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 206, traduzione mia.

getici fortiniani, volti ad affermare lo scacco di qualsiasi io autonomo e la necessità di riconoscere e attivare – volontariamente o involontariamente – il passato sedimentato anche nelle strutture formali di un testo poetico.

In questa prospettiva di *storia contro la storia* – di «poesia dell'esistenza in lotta con la storia», secondo la definizione fortiniana di comunismo⁵⁹ – lo stesso verso «Proteggete le nostre verità» può essere letto come un invito a riattivare, nel processo di rimemorazione, quelle verità derivate anche dalla coscienza dell'errore: non con l'obiettivo di correggerle né di cancellarle, ma per visualizzarle, verificarle e metterle in relazione con il presente. Fuori da ogni intento di celebrare un passato e confermare ciò che gli uomini «hanno ricevuto in destino», il compito della poesia fortiniana verrebbe così a coincidere con qualcosa di più e di meno «di quei ghiaccioli lucentissimi che nei racconti polizieschi trapassano il cuore e poi si fondono, arma introvabile di un delitto perfetto»:⁶⁰ quello di dar voce alle ferite che ci abitano e che – in una riflessione più ampia, capace di coinvolgere il nostro modo di utilizzare il linguaggio, dalla comunicazione di massa alla pedagogia – ci consentano di immaginare radicalmente il futuro.

⁵⁹ F. Fortini, *Per una piccola encyclopædia della letteratura italiana, anno 2029*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo Editore, 1990, pp. 157-158.

⁶⁰ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., pp. 287-288.



Fortini alla marcia della pace Perugia-Assisi, 24 settembre 1961, Archivio Franco Fortini, Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena. Nella foto oltre a Fortini sono ritratti, a partire da sinistra, Luciano Amodio, Norberto Bobbio (di spalle), Lucio Lombardo Radice (di profilo), Sergio Caprioglio (semicoperto da Fortini) e Renato Solmi.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

«Il tracciato della limaccia»: note per uno studio genetico-variantistico di *Questo muro* (1973) di Franco Fortini

ELENA NICCOLAI

Università degli Studi di Ferrara

elenanicolai@unife.it

Abstract. This study reexamines the caesura represented by *Questo muro* (1973) in Fortini's production. Against the traditional interpretation that reads it as an intimist withdrawal, the variantistic investigation reveals a compositional process oriented toward allegorical universalization. The analysis documents two directions: the progressive elimination of autobiographical elements in favor of a denotative-allegorical lexicon and the search for metrical-syntactic verticality through verse-sentences and parataxis. The comparison with Sereni's practice highlights by contrast the specificity of Fortini's project: where Sereni adds temporal deictics, Fortini systematically eliminates them to remove the text from referential contingency.

Keywords: Fortini, *Questo muro*, genetic criticism, authorial variants, Sereni.

Riassunto. Lo studio riesamina la cesura rappresentata da *Questo muro* (1973) nella produzione fortiniana. Contro l'interpretazione tradizionale che vi legge un ripiegamento intimistico, l'indagine variantistica rivela un processo orientato alla universalizzazione allegorica. L'analisi documenta due direttive: la progressiva eliminazione degli elementi autobiografici in favore di un lessico denotativo-allegorico e la ricerca di verticalità metrico-sintattica attraverso frasi-verso e paratassi. Il confronto con la prassi sereniana evidenzia per contrasto la specificità del progetto fortiniano: dove Sereni aggiunge deittici temporali, Fortini li elimina sistematicamente per sottrarre il testo alla contingenza referenziale.

Parole chiave: Fortini, *Questo muro*, critica genetica, varianti d'autore, Sereni.

«Il tracciato della limaccia»: note per uno studio genetico-variantistico di *Questo muro* (1973) di Franco Fortini

Questo muro (1973) segna una cesura nella produzione poetica di Franco Fortini non soltanto per quella «struttura studiatissima, a spine e controspine» già rilevata da Pier Vincenzo Mengaldo, ma per il passaggio dall'immediata referenzialità storico-politica all'incremento delle forme allusive. Tale trasformazione ha indotto sul piano esegetico un ridimensionamento della portata politica delle ultime raccolte poetiche fortiniane, favorendone una ricezione condizionata dalla categoria di «stile tardo».¹ Secondo questa prospettiva critica, la congiuntura storico-politica coeva – incluso l'esaurirsi delle proteste studentesche di fine anni Sessanta – avrebbe spinto Fortini verso modalità espressive più introverse e, per ciò stesso, di minore pregnanza storico-politica.

Il presente contributo intende sottoporre a verifica questo assunto per metterne in discussione la tenuta critica. L'analisi dei materiali preparatori della raccolta mostrerà difatti come il processo compositivo documenti la progressiva riduzione degli elementi autobiografici e l'incremento delle forme allusive come strategie di universalizzazione allegorica.

A questo fine si reputa che l'indagine delle carte d'archivio risulti particolarmente produttiva ove condotta tenendo conto dello scambio epistolare con Vittorio Sereni e con la sua opera poetica. L'accostamento tra i due autori, né inedito né inatteso nel panorama critico novecentesco, consente difatti di valorizzare la specificità della poesia fortiniana ampliando la prospettiva al quadro poetico tra gli anni Sessanta-Settanta tenendo conto dell'influenza esercitata su Fortini dalla pubblicazione di *Gli strumenti umani* (1965).

Dunque, Sereni. Dante Isella, nella sua fondamentale edizione critica dell'opera sereniana, definisce Sereni come non un poeta-di-varianti alludendo alla consuetudine autoriale di non modificare i testi una volta raggiunta la stampa.² Per diretta confessione, come annota Isella, Sereni dichiara:

Non è mia abitudine tornare su cose da me scritte in passato per mutarle o modificarle. La coscienza, in me, di ciò che scrivo via via si perde ben presto. Posso dirlo senza falsa modestia; il credito che concedo a me

¹ F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017. Circa il concetto di stile tardo applicato alla produzione fortiniana e ai suoi rischi vd. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni editore, 1999, pp. 217-228.

² D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in V. Sereni, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, pp. XIII-XIV: «Sereni non è un poeta da "varianti"».

stesso sta sempre tra l'ultima cosa scritta e la prossima da scrivere. Non risale più indietro, se non come memoria del preciso rapporto tra la circostanza (momento o situazione) di fatto e un testo scritto. Molto autobiografico, come si vede.³

Se si considera la documentazione manoscritta e dattiloscritta sereniana, si profila tuttavia un quadro affatto diverso: la mole e la densità delle varianti è talmente ingente, come dimostrano le seicentoventitre pagine dell'apparato critico di Isella, da poter qualificare, senza alcuna esitazione, Sereni come poeta di varianti.

La medesima considerazione vale anche per Fortini, malgrado la dovuta benché ovvia premessa per cui né per l'intera opera lirica fortiniana né tantomeno per *Questo muro* possediamo un materiale genetico equiparabile – sebbene non sia possibile escludere che lacune documentari ingenti condizionino il giudizio. Si riconoscono difatti alcune somiglianze tra le due prassi compositive: l'abitudine di non modificare pesantemente i testi una volta pubblicati e la fittissima rielaborazione testuale testimoniata dalle rare testimonianze dattiloscritte.

Uno sguardo al materiale preparatorio di *Questo muro*, spesso conservato all'interno dei carteggi,⁴ rivela l'eterogeneità dei documenti: dalle ventuno carte dattiloscritte per *Dalla collina* alle sparute varianti trascritte sul retro di una busta da lettere per *Le promesse, le mimose, i quaderni puliti*, ottavo tassello lirico di *Il falso vecchio*.

Un esempio significativo del ruolo dei carteggi per l'indagine dei percorsi compositivi della silloge consiste nel poscritto della missiva tramite cui Fortini invia a Luigi Baldacci una copia dattiloscritta della lirica *Piazza Madonna* tra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1972. La lettera si conclude con la richiesta esplicita di un parere a proposito del titolo da apporre alla raccolta originaria: «Che ne direbbe se intitolassi un libretto con una cinquantina di poesie *Questo muro* (da *Purg.* XXVII, 36)?».⁵

³ V. Sereni, *Gli immediati ritorni*, in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 621.

⁴ Nella fattispecie, lo scambio epistolare più ricco e denso di implicazioni critiche è quello intrattenuto con l'amica e sinologa Edoarda Masi, carteggio che, soprattutto in relazione all'influenza di Lu Hsün, conserva materiale documentario utile anche per il commento esegetico delle liriche della raccolta. Per la corrispondenza tra Masi e Fortini vd. B. Francioni, *Lu Xun, un uomo di frontiera*, in «L'ospite ingrato», 17 maggio 2014, www.ospiteingrato.unisi.it/lu-xun-un-uomo-di-frontiera/ (ultimo accesso: 21/11/2024); I. Mordiglia, *Il diario cinese di Edoarda Masi. Un caso di rifiuto editoriale degli anni Sessanta*, in «L'ospite ingrato», 6 aprile 2009, www.ospiteingrato.unisi.it/il-diario-cinese-di-edoarda-masi-un-caso-di-rifiuto-editoriale-degli-anni-sessanta/ (ultimo accesso: 21/11/2024). Cfr. anche la tesi di laurea di B. Francioni, *Notizie dalla Cina. La corrispondenza tra Franco Fortini e Edoarda Masi negli anni 1960-61 e 76*, relatore: Prof. Carlo Caruso, controrelatore: Dott. Luca Lenzini, Università di Siena, a.a. 2012-2013.

⁵ «Parlare di tutto. Un'idea della critica. Il carteggio Baldacci-Fortini», a cura M. Villa, Firenze, Firenze University Press, 2023, pp. 61-62.

La nota epistolare, oltre a chiarire il riferimento dantesco del titolo della silloge, fornisce alcuni ragguagli sul processo di elaborazione dell'opera che, composta da sessantuno testi nel suo assetto definitivo, risulta dunque ampliata di ben undici componimenti durante l'anno precedente l'edizione.

Non è però possibile identificare con certezza le aggiunte, dal momento che nel 1971 soltanto ventisette delle sessantuno liriche complessive erano apparse a stampa in rivista o in *plaquette*. Appare tuttavia rilevare la sostanziale corrispondenza cronologica tra le uscite in rivista e le datazioni d'autore apposte alle partizioni di *Questo muro*.

L'analisi comparativa con le edizioni periodiche rivela infatti una distribuzione disomogenea del materiale inedito all'altezza del 1972. Nelle ultime due sezioni (*Il falso vecchio* e *Di maniera e dal vero*, datate 1970-1972) si concentra la maggior parte dei testi non precedentemente pubblicati: soltanto due componimenti risultano editi *ante librum* (*Questa mattina di sole* e *Le belle querce*). Per converso, nelle tre sezioni iniziali (*La posizione*, *Versi a se stesso* e *Versi a un destinatario*, riferibili al periodo 1961-1969), il rapporto si inverte: otto liriche su trentadue costituiscono inediti (*Questo non è un grido di vittoria*, *L'apparizione*, *L'educazione*, *Piazza Madonna*, *Ricordo di Borsieri*, *Collage per i miei cinquant'anni*, *Come mosche*, *A Vittorio Sereni*). Al fine di fornire un quadro sinottico completo, si riporta di seguito l'elenco dei componimenti apparsi in rivista prima dell'edizione di *Questo muro*, secondo l'ordine cronologico di pubblicazione.

Appaiono in rivista i testi di: *Dalla collina* («Quaderni piacentini», III, 15, marzo-aprile 1964, pp. 31-32), *Il merlo*, *Gli ospiti*, *Dopo una strage* («La rivista trimestrale», III, 10 giugno 1964, pp. 309-311), *Le sette di sera* («La battana», I, 2, dicembre 1964, p. 29), *Discorso del governatore* e *La posizione* («Letteratura», XXIX, 78, novembre-dicembre 1965, pp. 38-39), *Per Torino (in memoria di Raniero Panzieri)* («Quaderni piacentini», VI, 29, gennaio 1967, p. 40), *Gli ospiti*, *Per tre momenti*, *Il seme*, *Il presente*, *Consigli* riunite sotto il titolo (anch'esso dantesco) *Dall'altra riva* («Paragone», XVIII, 206, aprile 1967, pp. 98-101), *Per un giovane capo* («Paragone», XXI, 242, aprile 1970, p. 44), *Deducant te angeli* («Quasi», maggio-agosto 1971, pp. 34-35).

Particolare rilevanza assume inoltre la *plaquette Venticinque poesie 1961-1968* del 1969, ma priva di ulteriori indicazioni di stampa, contenente venticinque componimenti della futura raccolta: *Gli ospiti*, *La linea del fuoco*, *Discorso del governatore*, *Dopo una strage*, *Le sette di sera*, *Per Torino*, *Un'altra allegoria*, *Le difficoltà del colorificio*, *Sequenza catara*, *Il merlo*, *Dalla collina*, *Per tre momenti*, *Il seme*, *Le belle querce*, *Il presente*, *Consigli*, *San Miniato*, *La posizione*, *In memoria*, *Ancora la situazione*, *L'erba e l'animale*, *Te deducant angeli*.⁶

⁶ Si segnala la pubblicazione nel 1971 in rivista delle traduzioni croata e inglese di *Gli ospiti*

Anche per quanto riguarda le datazioni, il materiale d'archivio si rivela relativamente disomogeneo presentando documenti cronologicamente definiti accanto ad altri non datati.⁷

Le carte datate coprono un periodo piuttosto esteso, dal 1963 al 1972: dai dattiloscritti di *Dalla collina*, composta per la gran parte tra l'ottobre 1963 e il febbraio 1964, fino alla testimonianza epistolare di *Piazza Madonna* del giugno-luglio 1972, passando attraverso tappe intermedie come per *Le belle querce*, *In memoria*, *Ancora la posizione* e *Agli dei della mattinata* di cui si conservano dattiloscritti rispettivamente datati al 12 marzo 1965, al 1966, al 17 novembre 1968 e al 1971. Particolarmente significativa è la documentazione di *L'educazione* che attesta un iter compositivo di otto anni, dal 1964 al 1972. A questo nucleo si affiancano le stesure prive di datazione di: *Il seme*, *Le promesse*, *le mimose*, *i quaderni puliti*, *Il bambino che gioca* e *Tutto rovente*.

Prima di esaminare le principali diretrici stilistiche riscontrabili nei processi compositivi, è tuttavia opportuno soffermarsi sullo scambio epistolare tra Sereni e Fortini relativo agli esordi della composizione di *Questo muro*, tra la fine del 1963 e l'inizio del 1964.

A seguito dell'invio di una prima redazione – fortemente ridotta rispetto a quella edita – di *Dalla collina*, il 10 dicembre 1963 Fortini scrive a Sereni di nutrire dei dubbi rispetto al verso centrale della lirica inviatagli: «Tutto quello che vedi sarà ucciso» rischierebbe infatti di esprimere una «cattiva ambiguità» senza l'aggiunta esplicativa di almeno un'altra sezione di versi. Il problema riguarderebbe la chiarificazione del concetto di morte, che non vuole essere ridotto, precisa Fortini, alla sola «morte biologica».⁸

Se a livello documentario lo scambio è rilevante per la congruenza cronologica con le carte d'archivio che attestano un'intensa rielaborazione di *Dalla collina* dall'inizio di ottobre del 1963 agli ultimi giorni di febbraio del 1964, il valore delle lettere risiede anche nel complesso rapporto di confronto/scontro tra le poetiche dei due autori.

Interpellato sul ruolo della psicologia in poesia da Sereni – il quale riconosce una spiccata sensibilità psicologica ai versi di *Dalla collina* definendola «poesia eminentemente inventiva» che scaturisce «dall'elaborazione dei dati emotivi, ideologici, raziocinanti», in antitesi tanto

rispettivamente edite con titolo *Gosti in Novi talijanski pjesnici*, a cura di M. Machiedo, Splito, Marko Marulic, 1971, p. 93 e con titolo *The guests*, in V. Bradshaw, *From pure silence to impure dialogue. A survey of post-war Italian poetry 1945-1965*, New York, Las Americas publishing co., 1971, p. 507.

⁷ I dattiloscritti qui presi in considerazione provengono tutti dall'Archivio del Centro di Ricerca Franco Fortini dell'Università di Siena, Fondo Franco Fortini, sub Fondo Edoarda Masi, scatola L, eccetto le redazioni di *Dalla collina* conservate presso lo stesso Fondo, scatola XXVII.

⁸ F. Fortini, V. Sereni, *Carteggio. 1946-1982*, a cura di L. Daino, Macerata, Quodlibet, 2024, pp. 152-163.

alla «poesia di commento e di constatazione raziocinante» quanto alla «poesia giudicante [e alla] poesia argomentante» –, Fortini rivendica l'esigenza di discernere tra «soggettività o individualità o singolarità» e «determinismo psicologico».⁹

Pur ammettendo che «senza singolarità non si dà poesia lirica», Fortini sottolinea difatti l'incidenza del «contesto emotivo-culturale-linguistico» sull'io lirico e, in contrapposizione alla condanna del «saggio in versi, [...] menzogna e arcadia, assai peggiore di quanto abbiano creduto fare Mascheroni o Arici», evidenzia la vitalità della «forma didascalica o edificante in poesia» a partire dalla *Leggenda del Tao Te King* di Brecht.¹⁰

La proposta poetica fortiniana rivela anche in questi termini la sua tensione dialettica, che se da un lato accoglie l'espressione della soggettività e le forme di contraddizione specificamente liriche – o per riprendere le parole di Sereni «i tratti dove l'immagine supera il dato» e i «riferimenti eminentemente psicologici [...] tipo “la città dov'eri” [...] “tutto quello che vedi”» – dall'altro sollecita un confronto serrato con una prospettiva storicamente e collettivamente determinata. È in questa polarità – e non nel ripiegamento intimistico – che si situa la scommessa espressiva della raccolta fortiniana, e i materiali d'archivio, come si tenterà di argomentare, documentano con precisione il lavoro compositivo dedicato a mantenere tale equilibrio.

Prima di procedere con l'analisi variantistica, si ritiene necessario precisare che la prospettiva qui adottata è deliberatamente esemplificativa e che ci si prefigge di evidenziare specifiche diretrici stilistiche piuttosto che di restituire analiticamente i processi trasformativi relativi a tutte le fasi correttorie.¹¹

Un primo ambito di indagine concerne la titolistica, campo di tensione attiva per entrambi i poeti. Come osservato da Fabio Magro in relazione a Sereni, i nessi tra le liriche novecentesche e i rispettivi titoli rivelano di frequente chiavi interpretative più significative dei nuclei tematici.¹²

Anche per i titoli di *Questo muro* si registrano varianti che esplicitano i modelli di riferimento: così se *Sulla collina* diviene *Dalla Collina* con evidente richiamo al modello brechtiano, *Il bambino che parla* si tramuta in *Il bambino che gioca* con probabile rimando alla lirica *Quei bambini che giocano* degli *Strumenti umani*. A questo proposito è significativo il

⁹ *Ivi*, pp. 152, 154.

¹⁰ *Ivi*, p. 157.

¹¹ Come nel caso di *Piazza Madonna*, il cui v. 11, «Però non credere è falsa magia», diviene «Però non credere, è falsa magia» soltanto a partire da *Versi scelti, 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990.

¹² F. Magro, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, in «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni. Atti della giornata di Studi, Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, a cura di G. Fioroni, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2015, pp. 135-166.

guadagno architettonico considerando che il verbo ‘giocare’, pur non appartenendo stabilmente all’idioletto poetico fortiniano, ricompare a distanza di alcune liriche nell’*incipit* di *Il cugino*: «Il cugino voleva andarsi a giocare. Chiamava / e non gli rispondevo».

Parimenti degna d’interesse l’evoluzione di *Questo tempo dell’anno* che assume la forma intermedia di *Ancora la situazione* prima di conseguire la denominazione definitiva *Ancora la posizione*. Circa quest’ultima intitolazione è osservabile che, sebbene *ancora* ricorra con frequenza nella produzione lirica fortiniana, l’avverbio non è mai adottato come titolo. Non appare pertanto improbabile che anche in questo contesto si manifesti l’influenza del modello sereniano degli *Strumenti umani* tramite gli esempi di *Ancora sulla strada di Zenna* e di *Ancora sulla strada di Creva*. Del resto, se la ripetizione e la tensione sistematica alla variazione rappresentano strutture portanti dell’intera silloge fortiniana, nel caso particolare di *Ancora la posizione*, il richiamo intertestuale pare finalizzato a porre in evidenza il carattere programmatico della sezione.

La posizione, che inaugura la raccolta, si apre difatti tanto con la minaccia imminente di *La linea del fuoco* («Siamo venuti di notte / tra i corpi degli ammazzati / [...] / Fra poco sarà l’assalto») quanto con la presentazione del rischio di sottrazione da parte dell’individuo dalla Storia, della sua evasione intellettualistica: i ragionamenti sconnessi del *Discorso del governatore* suggeriscono appunto di tralasciare i tentativi di resistenza, di «non guardare quei fuochi sulla montagna». Al pericolo di fuga dalla Storia si contrappone lo sguardo lucido che *La posizione* offre attraverso il filtro allegorico. Il componimento traduce in immagini tradizionali («pianura / di nebbia fetida») il panorama storico compreso tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta, contraddistinto dalla scissione della sinistra parlamentare, dalle lotte studentesche e dalla guerra del Vietnam. Di fronte a tale scenario il soggetto lirico trova nell’espressione corale la spinta necessaria a resistere: «Noi porteremo a termine comunque il compito vegliando / questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo». Il titolo reiterativo di *Ancora la posizione* valorizza pertanto sia il legame tra le due liriche – connesse ulteriormente dalla ripresa *capfinida* del deittico: «questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo», «questo tempo dell’anno è fermo e chiuso» –, sia il ruolo programmatico che la sezione ricopre all’interno della raccolta, confermandone l’istanza ideologica e politica. Quanto all’influenza sereniana occorrerà inoltre non sottovalutare la divergenza netta degli esiti poetici, poiché se in Sereni il dittico duplica la frequenza dei toponimi (*Strada di Zenna / Ancora sulla strada di Zenna*) ancorando i versi alla contingenza esperienziale, la ripresa in Fortini rileva invece, *per oppositum*, la dimensione allegorica universalizzante delle liriche.

Si procede quindi all'esemplificazione delle varianti, presentate tramite ampi raggruppamenti segnalati da numeri romani. Si precisa che gli interventi testuali qui documentati sono attestati nei dattiloscritti, poiché nelle edizioni a stampa, non considerate in questa sede, le varianti risultano quantitativamente esigue e circoscritte, alla correzione di refusi tipografici o all'introduzione di segni interpuntivi.

Benché nelle liriche di *Questo muro* la dimensione soggettiva emerga con maggiore evidenza, l'indagine variantistica della silloge mette in luce una propensione alla sintesi con significativi guadagni in chiave allegorica, che coinvolgono la ristrutturazione sintattica, metrico-prosodica e lessicale (I).

Eminente in questo senso, anche per l'esclusione del toscanismo *limaccia*, risulta il passaggio nella lirica *Il seme dal grano di gramigna al seme*: «non ancora scaldato asciutto assoluto / il tracciato della limaccia» → «non ancora bruciato il grano di gramigna» → «non ancora scaldata asciutto assoluto / il seme».¹³

Significativa risulta inoltre, tra i versi di *Dalla collina*, la cassatura degli elementi più esplicitamente autobiografici, come testimonia il seguente offuscamento del pianto giovanile: «Capace sempre di intendere e di volere / con la mano tu scorri la pietra di marmo e di mica / il tempo stolto austero sui monti dell'Appennino, e nel niente / l'umore del pianto sulle guance / di quando ti sentisti tradito per sempre / e non sapevi ancora / e ora all'osso s'informa la carne / forato dal bianco trigemino. Guarda / se non hai saputo ancora. // Di tutto quello che vedi non resterà / neppure un ditale di brace o una coppa di ghianda» → «Sei ancora capace di intendere e volere / e per questo guardando i monti / la stolta austera meditazione dei monti / con pietà ricordavi»;¹⁴ o riguardo alle forme metriche all'interno della medesima lirica, la ricerca della forma tradizionale nel settenario: «il passato stanco da morire» → «il passato stanchissimo».

Analogamente, tra le redazioni di *L'educazione* è registrabile, oltre a una progressiva rarefazione dell'aggettivazione qualificativa e l'eliminazione della diatesi riflessiva del verbo, la drastica riduzione dell'endecassillo in senario: «e già cruda la sera mi mordeva» → «già cruda la sera mi mordeva» → «ma cruda già la sera mi mordeva» → «La sera mordeva».

Un simile processo di contrazione si manifesta in un'altra variante di *L'educazione*, dove il passaggio da «Dolce l'odore di vernice e ragia /

¹³ Più che alla parola biblica della zizzania (*Mt*, 13, 24-30 e *Tm*, 57), la gramigna sembra rimandare alla traduzione da Attila József: «Una gramigna / mi sfiorava le labbra, aspra, stranamente dolce» (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 671).

¹⁴ *Ivi*, p. 151: «Cresce anche il peso dell'autobiografia, ma come detta in paradosso, obliqua, cifrata. Così la politicità, consustanziale a Fortini, si fa sempre più implicita, a volte quasi un rumore di fondo».

delle gallerie, dei musei / e molto ancora mi è caro. In quel loro / cavo d'echi guardai / una Firenze d'oro / di gennaio, tremando» a «Di cera e di cipresso / odori e di vernici di mordenti: così / per gallerie e per musei guidai / me ragazzo tremando» rivela molteplici strategie di riscrittura.

Si evidenzia anzitutto anche qui il taglio dei referenti memoria- li che esplicitano il ricordo («e molto ancora mi è caro, di gennaio») e dell'aggettivazione qualificativa (registrata anche dalla rimozione della descrizione coloristica della sera: «e già cruda la sera mi mordeva / tutta violetta sul nero lucido dei gorghi» → «La sera mordeva»), sostituita da determinanti concreti («*cera*», «*cipresso*», «*mordenti*») che concorrono alla ricerca allitterativa,¹⁵ differenziata verso per verso.¹⁶

La diminuzione del materiale lirico preesistente coinvolge persino la soppressione dell'articolo determinativo, lasciando il determinante isolato e posposto al secondo verso: «Di cere e di cipresso / gli odori di vernici e di mordenti / per gallerie, per musei» → «Di cera e di cipresso / odori e di vernici di mordenti: così / per gallerie e per musei guidai».

Allo stesso modo il processo genetico che coinvolge i versi successivi della medesima lirica evidenzia, oltre alla drastica compressione degli aggettivi, una trasformazione radicale del rapporto con la memoria culturale segnando il passaggio dalla dimensione narrativo-elegiaca a quella allegorica (II).

La stratificazione delle fasi redazionali – l'ultima delle quali databile al 1972, essendo documentata solo dal confronto tra le carte d'archivio e l'edizione – una progressiva rimozione della componente autobiografica: «In quel loro / silenzio guardai / nell'oro d'una Firenze» → «In quel loro / cavo di echi guardai / una Firenze d'oro / [...] / nella sera di silenzio» → «In quel loro cavo di echi guardai / di una Firenze d'oro / [...] / e nella sera di echi» → «In quel cavo / loro d'echi guardai / [...] / e fra pietre di echi lucidi» → «In quel cavo / loro di echi guardai / [...] / e in quei lunghi silenzi lucidi» → «Per questi templi / [...] / e in quei silenzi aurei levigati d'oro» → «in quei silenzi levigati».

Accanto, ma spesso anche all'interno, di quest'arte del levare dalle finalità allegoriche, un terzo tratto caratteristico della prassi compositiva riguarda gli aspetti fonico-ritmici, con particolare attenzione all'incremento delle forme allitterative (III).

Tra le varianti di *L'educazione* si nota, ad esempio, il graduale spostamento della concentrazione fonetica dalla dentale alla labiale: «d'Arno

¹⁵ Il rilievo conferma quanto notato da Mengaldo: «Nel lessico, colpisce subito l'oggettivazione cercata attraverso la pura denotatività. Ciò si rivela in particolare nell'estrema rarità dell'aggettivo qualificativo – e ad esempio di colore –; viceversa l'aggettivo tende a essere mentalistico («foglie verdi essenziali»), oppure è sostituito quasi epicamente da un complemento di materia» (P.V. Mengaldo, *Questo muro* cit., p. 155).

¹⁶ Circa i fenomeni allitterativi nella raccolta cfr. *ivi* p. 146.

dove tremendo vivevo» → «d'Arno dove tremendo balzavo» → «d'Arno dove ardendo balzavo» → «le labbra le gote la bocca e bruciando balzavo» → «le gote la bocca e bruciando balzavo» → «la bocca e bruciando balzavo».

Una simile sperimentazione fonica, ma con concentrazione sulla nasale bilabiale, caratterizza anche l'ottavo tassello lirico di *Il falso vecchio*, il cui processo compositivo rivela due processi paralleli: la riduzione della ridondanza avverbiale (con l'eliminazione di «per sempre») e l'assestamento della varietà dei registri su una complessiva medietà lessicale (IV): «miele di polvere e sterco ti penetrava un male / per sempre nel capo giovane fino a questo, a qui» → «miele di polvere e orina (→ e piscio) ti penetrava il male / per sempre col capo giovane, fino a qui» → «Miele di polvere e sangue ti penetrava un male / nel capo giovane per sempre fino a qui» → «miele d'amore e sangue ti penetrava un male / nel capo giovane per sempre fino a qui» → «sapore di polvere e solitudine, un male / ulcera nel capo giovane, per sempre fino a qui» → «povera polvere e orina, un miele, un male / dentro la testa giovane, per sempre fino a qui» → «Polvere delle ginocchia, mia colpa, un miele, un male / – e la memoria di un male, fino a qui».

Circa la ricerca di un lessico medio, spesso fortemente concettualizzato, risulta inoltre significativo un commento dello stesso Fortini, che annota a penna in calce alla carta in una delle redazioni di *L'educazione* (a proposito del passaggio «Sui tetti isteriliti / il rovao celeste lacerava / i fumi delle tane» → «Sui tetti isteriliti / i fumi delle tane / il febbraio celeste lacerava»): «Ho ancora dei seri dubbi su quel "rovao". È difficile saperlo. Forse lo sostituisco con "febbraio"».

Significativa rispetto alla selezione del lessico anche la sostituzione, nei versi che fanno immediatamente seguito al brano citato, di *urla sgomento* con *pazzi urlii*: «Fischi di spregio, urla sgomento udivo» → «Fischi di spregio, urla sconnesse udivo» → «Fischi di spregio, urla udivo dementi» → «Fischi di spregio, urla udivo pazze» → «Fischi di spregio, urla pazze udivo» → «Fischi di spregio pazzi urlii udivo». L'intervento andrà interpretato – oltre che secondo lo straniamento dovuto alla graduale disumanizzazione della voce – anche in chiave metrica: la misura endecassillabica, presente già nella prima lezione («Fischi di spregio, urla sgomento udivo»), si perde quando Fortini inizia a preferire il bisillabo *pazze* agli aggettivi trisillabici delle prime varianti (*sgomento*, *sconnesse*, *dementi*). Il passaggio da *urla* a *urlii* ha dunque anche un effetto di ri-stabilizzazione metrica, a conferma dell'attenzione architettonica che governa il processo compositivo.

Restando sul versante propriamente lessicale, il confronto con Sereni si rivela dunque particolarmente produttivo per via contrastiva.

Diversamente dalla decisa apertura pluristilistica degli *Strumenti umani*,¹⁷ durante il processo genetico di *Questo muro* vengono espunte non soltanto le punte lessicali di marca letteraria, ma qualsiasi forma di escursione plurilinguistica, come avviene per le *Niòbidi* prima *sventrate* (originato da un previo scannate) poi *immolate*: *L'educazione*: «beate le dee dipinte, le Niòbidi / scannate nei marmi, nel fondo» → «beate le dee dipinte, le Niòbidi / sventrate nei marmi, nel fondo» → «le dèe d'oro beate, le Niòbidi / immolate nei marmi» (con effetto iterativo della nasale bilabiale).¹⁸

Parimenti, durante la genesi di *Dalla collina* lo scorciamento aggettivale è accompagnato dalla rimodulazione del lessico che sostituisce l'aulico *convolvo*, termine botanico letterario di tradizione montaliano-d'annunziana, con un elenco di elementi concreti disposti per accumulo paratattico: «Vanno nella mezza luce, guardano l'antenna del cardo / il nervo del convolvo sgretolato» → «Essi vanno e guardano gli sterpi e le pietre, / le pigne, le corteccce ancora tiepide».

Sul piano sintattico, il percorso redazionale documenta inoltre una progressiva rarefazione delle strutture ipotattiche a vantaggio della coordinazione paratattica e della convergenza tra metro e sintassi (V), come documenta l'eliminazione del seguente *enjambement* in *Dalla collina*: «Tutto quello che vedi sarà ucciso e quello che sei / è già una cartilagine delicata» → «Tutto quello che vedi sarà ucciso. / Già quello che sei è una cartilagine delicata».

Un'acquisizione simile, per attenuazione dell'inarcatura e acquisto dell'endecasillabo, si registra anche nei versi precedenti della medesima lirica: «Tutto è d'accordo, se tendi di quassù / una mano puoi toccare i monti» → «Tutto è d'accordo. Se tendi la mano / puoi di quassù toccare i monti».

Il seguente caso di sostituzione della subordinata relativa mediante asindeto determina inoltre l'accrescimento del numero dei versi: «Le formiche gremiscono la piccola spoglia / e i nervi delle antenne non fanno più rumore / dei semi che giù filano dai loro astucci» → «Tra gli

¹⁷ F. Magro, *Il lavoro del poeta* cit., p. 164: «La serie di interventi di cui si è discusso va in direzioni diverse: verso l'oralità che ha a che fare con l'esecuzione del testo; verso la prosa che invece concerne la formalizzazione dell'informale; e ancora, di rimando, verso la poesia o il linguaggio della tradizione che ha a che fare invece con il necessario equilibrio di registri di una lingua poetica che non può comunque pensarsi al di fuori della propria storia».

¹⁸ È interessante notare che la sostituzione lessicale lasci tuttavia riaffiorare altrove la sfera semantica dell'aggettivo scartato *sventrare* come attesta il passaggio: da «Sui tetti raggelati» a «Sui tetti isteriliti dove l'uso metaforico dell'aggettivo richiama semanticamente gli «uteri giganti delle Niòbidi». Anche qui la ricerca stilistica documentata dalle carte appare in linea col rilievo critico di Mengaldo: «Anche in Questo muro è del tutto assente in Fortini, coerentemente a molte e celebri sue prese di posizione, qualsiasi intenzione di plurilinguismo o cozzo di registri» (P.V. Mengaldo, «*Questo muro*» cit., p. 157).

incisivi e le piccole zampe / fanno viaggio le formiche. / La felce si essicca e si contrae. / I semi sgorgano dai loro astucci». La trasformazione del periodo complesso in una sequenza di proposizioni autonome, ciascuna coincidente con una frase-verso, produce un effetto di oggettività descrittiva che si allontana dalla fluidità narrativa per approssimarsi alla registrazione fenomenologica. L'accrescimento versale deriva inoltre dall'inserzione di un'immagine assente nella prima lezione («La felce si essicca e si contrae»), a dimostrazione di come la modifica del regime sintattico favorisca, anche in questo caso, l'espansione del materiale lirico mediante accumulazione paratattica.

All'interno della medesima lirica, di segno parzialmente inverso – stante il mantenimento dell'*enjambement*, ma coerente rispetto all'attitudine sintetica – anche la modifica di «Che così è giusto confessalo alla forbice / che in frenesia sotto la crosta del pino arranca» in «Alla forbice in tremito sotto la crosta del pino / che così è bene conféssalo».

In conclusione e in sintesi, l'indagine variantistica qui condotta sul materiale d'archivio individua due direttive fondamentali per il processo compositivo di *Questo muro*: la prima lavora alla costruzione di un lessico denotativo che tende alla prosa ed è caratterizzato dalla progressiva riduzione di avverbi e aggettivi, dall'eliminazione dei referenti autobiografici e dalla loro sostituzione con elementi allegorici; la seconda mira alla verticalità metrico-sintattica del dettato poetico tramite l'incremento delle frasi-verso e della paratassi a discapito dell'ipotassi.

Il confronto con la prassi compositiva di Sereni rivela però un'antitesi fondamentale che contribuisce forse a chiarire la specificità del progetto fortiniano.

Se per Sereni il processo correttorio tende sistematicamente all'alleggerimento interpuntivo, all'eliminazione delle elisioni e alla ricerca di una maggiore naturalezza che mimì l'oralità, Fortini percorre invece una strada opposta: anche l'eliminazione delle virgole nelle serie elencative (da «d'Arno dove tremando vivevo» a «la bocca e bruciando balzavo») non risponde a un'esigenza di fluidità prosastica ma di compattementato semantico; la riduzione degli *enjambement* («Tutto quello che vedi sarà ucciso. / Già quello che sei è una cartilagine delicata») irrigidisce piuttosto che sciogliere la linea versale.

Anche la direzione delle correzioni lessicali diverge significativamente. Mentre nelle varianti sereniane si registra spesso il passaggio dall'immagine astratta alla concretizzazione («Vestita di fantasmi chiari» > «Folta di nuvole chiare» [*Mille miglia*]; «nube rosa» > «luce rosa» [*Il muro*]),¹⁹ in Fortini prevale il movimento inverso: come si è visto, l'e-

¹⁹ F. Magro, *Il lavoro del poeta* cit., pp. 158-159.

spunzione di «le Niòbidi / scannate nei marmi» in favore di «le Niòbidi / immolate nei marmi» sostituisce la violenza fisica con una formulazione rituale-sacrificale; il passaggio da «convolvo sgretolato» a «le pigne, le cortece ancora tiepide» elimina il particolare botanico letterario per un lessico medio.

La divergenza più profonda riguarda tuttavia il rapporto con la tradizione metrica. Sereni, pur continuando a ricercare e a recuperare l'endecasillabo, lavora sistematicamente alla «formalizzazione dell'informale»: l'eliminazione delle virgolette che isolano i sintagmi circostanziali, la dilatazione delle misure versali, l'introduzione dei versi a gradino rispondono tutti a un'esigenza di «liberazione della pagina» che riflette il clima poetico degli anni Sessanta. D'altro canto Fortini – come attestano le correzioni che ristabiliscono l'endecasillabo attraverso l'aggiunta di sillabe («Fischi di spregio, urla sgomento udivo» > «Fischi di spregio pazzi urlii udivo») – persegue una disciplina metrica che contrasta l'avvicinamento alla prosa proprio della linea lombarda.

Rispetto alla prima direttrice riconoscibile internamente al materiale variantistico, saranno invece da richiamare – contrastivamente al «molto autobiografico» della menzionata lettera di Sereni – i giudizi critici di Mengaldo e Italo Calvino circa il «linguaggio in cifra» caratteristico della raccolta,²⁰ determinante la necessità dell'«abbandono d'una lettura in superficie, sia essa di tipo fluido-musicale o narrativo-dichiarativa». Se l'intenzione dei versi non è narrativo-dichiarativa (allontanandosi quindi parzialmente dal modello brechtiano richiamato da Fortini nello scambio epistolare con Sereni) non è tuttavia nemmeno – in linea con l'avversione all'espressionismo pasoliniano e all'immediatezza espressiva della Neoavanguardia – esistenzialista, o fluido-musicale. Sebbene lo scavo «nell'esperienza» proposto dalla poesia di Sereni non sia inascoltato da Fortini, *Questo muro* risolve l'affioramento della vena soggettiva nella creazione di un campo di tensione tra soggettività e allegoria che costituisce la vera novità della raccolta. Il procedimento allegorico fortiniano si configura infatti in modo radicalmente diverso da quello sereniano, sempre collocato – come nota la critica – in un tempo storico riconoscibile. L'allegoria di *Questo muro* opera invece per sottrazione del referente storico-individuale: dove Sereni aggiunge elementi deittici e circostanziali per precisare («A uno schiantarsi di vetri» > «Ieri / a uno schiantarsi di vetri»; «Antelucani colombi» > «adesso antelucani colombi»), Fortini li elimina sistematicamente, trasformando l'esperienza particolare in figura universale.

Il processo compositivo documentato dalle varianti pare rivelare dunque come la cesura segnata da *Questo muro* non derivi dall'esau-

²⁰ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1207.

rimento della spinta politica – come vorrebbe la lettura condizionata dalla categoria di “stile tardo” – ma da una radicale presa di posizione circa il rapporto tra poesia e Storia. La riduzione degli elementi autobiografici e l’incremento delle forme allusive non configurano un ripiegamento soggettivo ma una strategia di universalizzazione che intende preservare la pregnanza storico-politica della poesia sottraendola alla contingenza referenziale.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

«Due voci dialogano». Dissonanza e forma dell'*Ospite ingrato*

SABATINO PELUSO

Università della Calabria

sabatino.peluso@unical.it

Abstract. Franco Fortini's work includes many hybrid or unclassifiable books: and *l'Ospite ingrato*, which straddles the line between autobiography, essay, and poetry, is exemplary in this sense, but it also serves an important function as an intellectual manifesto. Starting from a discussion of these aspects, and moving on to a comparison with the main critical positions, the essay examines the particular "form" of this book by Fortini and attempts to reinterpret it in light of the important link that can be traced between the author's formal work and his ethical-political vision.

Keywords: Fortini, *Ospite ingrato*, essays, poetry, autobiography, literary genres.

Riassunto. All'interno della produzione di Franco Fortini sono molte le opere dal carattere ibrido o inclassificabili sul piano del genere letterario: e *l'Ospite ingrato*, che si situa al confine tra autobiografia, saggismo e poesia, è in questo senso un libro esemplare; ma svolge anche un'importante funzione di *manifesto* intellettuale. Partendo dalla discussione di questi aspetti, e passando attraverso il confronto con le principali posizioni della critica, il saggio si interroga sulla particolare "forma" di questo libro di Fortini e tenta di rileggerla alla luce dell'importante legame che è possibile rintracciare tra il lavoro formale dell'autore e la sua visione etico-politica.

Parole chiave: Fortini, *Ospite ingrato*, saggismo, poesia, autobiografia, generi letterari.

«Due voci dialogano». Dissonanza e forma dell'*Ospite ingrato*

I.

In queste note sull'*Ospite ingrato* di Fortini tenterò di offrire alcuni spunti per ragionare attorno al problema dell'*insufficienza* delle categorie di genere letterario, o, meglio ancora, delle difficoltà a cui si va incontro quando si cerca di collocare questo libro di Fortini in un preciso genere: poesia, saggio, autobiografia, eccetera. Questione che, a mio modo di vedere, oltre a rivelarsi utile per lasciare qui qualche considerazione a margine sul profilo di Fortini, si offre come chiave per una rilettura complessiva del libro. Partiamo allora da alcune osservazioni.

Come è noto, la vicenda editoriale del libro si compone di due momenti: quello che Fortini pubblica nel 1985 per i tipi di Marietti è, difatti, la seconda versione ampliata di una raccolta di epigrammi, poesie e frammenti in prosa, pubblicata presso De Donato nel 1966.¹ Quando Fortini pubblica il primo *Ospite* la sua produzione epigrammatica è quasi del tutto inedita,² anche se – come ricorda lo stesso Fortini («“come dice quel tuo epigramma?”»)³ – già parzialmente nota e circolante all'interno del circuito culturale italiano per via orale o comunicazioni private; mentre le prose di cui è composta metà del volume presentano una certa affinità di tono e di stile con molti degli scritti a cui si deve la sua fama di polemista politico e letterario. Da un punto di vista generale, la prima edizione del libro presentava ai lettori un nucleo di testi ricchi di aspetti di novità rispetto alla parte edita della sua opera fino alla metà degli anni Sessanta: se i versi inclusi nel libro possono infatti avere qualche affinità con alcuni testi di marca epigrammatica già presenti nelle raccolte *Foglio di via* (1946) e *Poesia ed errore* (1959), le note polemiche e aforistiche raccolte nel volume mostrano invece qualche legame almeno con quelle *Cronache della vita breve* che Fortini pubblicherà a più riprese tra anni Cinquanta

¹ Qui gli estremi bibliografici delle due opere di Fortini: *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, Bari, De Donato, 1966, successivamente confluito, con alcune modifiche e tagli, e con il titolo di *Ospite ingrato primo*, all'interno di *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985; seguito dalla sezione intitolata *Ospite ingrato secondo*. La raccolta definitiva si legge ora nel «Meridiano» dal titolo *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2004, da cui si cita.

² Per un quadro sulla circolazione dei pochi testi usciti su riviste e antologie precedentemente alla pubblicazione della raccolta del 1966, mi permetto di rimandare al mio S. Peluso, «*Di passaggio. I due momenti dell'Ospite ingrato. Appunti su una genesi editoriale*», in «L'ospite ingrato», 6 maggio 2024, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/di-passaggio-i-due-momenti-dellospote-ingratoappunti-su-una-genesi-editoriale-sabatino-peluso/> (ultimo accesso: 6/11/2025).

³ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 864; è la battuta che Fortini registra nell'*Avviso* (datato 1966) in apertura dell'*Ospite*.

e Sessanta⁴ – alcune delle quali, non a caso, confluiranno poi anche nell'*Ospite*. Seguendo questa stessa direzione, la nuova raccolta dell'85 verrà infine a consegnare ai lettori quasi un quarantennio di attività in versi e in prosa a cui Fortini ha lavorato costantemente e, diciamo così, quasi sotterraneamente.

Letto al confronto con il resto della sua opera, l'*Ospite ingrato* – che è senz'altro il libro più rappresentativo tra quelli di Fortini – presenta maniere e modalità di approccio alla poesia e al saggio che, da una prospettiva d'insieme, non permettono di collocare il volume in maniera netta all'interno di un preciso genere letterario.⁵ Accanto a composizioni di taglio più “tradizionale” (epigrammi, sonetti, saggi, aforismi, eccetera), Fortini inserisce infatti all'interno del libro un buon numero di testi costruiti attraverso il ricorso a tutta una serie di tecniche composite che seguono la via dell'ibridazione, del taglio e del montaggio, finendo persino, in alcuni casi, per invertire la logica strutturale e formale del testo di partenza: ovvero rovesciando – nella versione definitiva – il genere in cui un testo era stato originariamente concepito.⁶ Ad ogni modo, al di là degli aspetti minimi a cui si potrebbe far riferimento (soprattutto attraverso un'analisi filologica dettagliata), ciò che conta qui sottolineare è che il libro che Fortini verrà infine a consegnare porta allo scoperto – tanto nella prima come nella seconda edizione definitiva – un volto per molti aspetti inedito, frutto di decenni in cui vengono via via accumulandosi le tessere di quell'esame parzialmente sotterraneo e privato dei vari volti con cui si manifesta la falsa coscienza intellettuale e letteraria italiana. Così, sul filo dell'amara ironia e del sarcasmo che anima la maggior parte dei testi qui inclusi, si fa insomma ancora più esplicito il volto critico e autocritico di un autore per il quale è cruciale la totale messa in discussione tanto dello *status* di scrittore quanto della pratica stessa dello scrivere.⁷

⁴ Per un approfondimento, vedi D. Dalmas, *L'ispettore generale: Franco Fortini e «Nuovi Argomenti»*, in «Nuovi Argomenti» 1953-1980. *Critica, letteratura e società*. Atti del Convegno di Studi, Pisa 26-28 ottobre 2022, a cura di F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert, Città di Castello, I libri di Emil, 2024, pp. 143-61.

⁵ È utile specificare che nelle pagine che seguono i termini “poesia” e “saggio” per i testi dell'*Ospite ingrato* sono utilizzati per il loro carattere indicativo e sintetico, ma ogni singolo testo richiederebbe più di una puntualizzazione.

⁶ L'esame filologico dei testimoni manoscritti e dattiloscritti dei singoli testi e quello delle versioni a stampa che confluiscono dalla prima alla seconda definitiva edizione del libro conferma questo aspetto e getta luce su tutto un processo di elaborazione formale che sarebbe da discutere in maggiore dettaglio, ma che qui non mi è purtroppo possibile illustrare per motivi di spazio. Mi permetto perciò di segnalare soltanto il caso di *A un critico nemico*, che nelle due edizioni dell'*Ospite* appare prima come pezzo in prosa e poi, nella seconda edizione del libro, scandito nei versi della versione attuale.

⁷ La centralità del lavoro sulla forma – anche in senso autocritico – emerge in maniera esplicita in molti passi e versi variamente distribuiti nel libro; come si vede bene, ad esempio, nel breve gruppo di frammenti riuniti sotto al titolo *Poetica in nuce*, ora in F. Fortini, *Saggi ed*

È dunque già a partire da questa particolare forma di impiego e smontaggio (formale e concettuale) – e, perché no, di accusa – delle logiche del *letterario* che si compie la specifica operazione di *verifica* di Fortini. L'esito è un libro indefinibile, dai tratti sfuggenti, frammentario e provocatorio ma, nell'insieme, manifesto integrale per una proposta di poetica e di politica; in cui è posta al centro prima di tutto, come sempre in Fortini, l'esame di coscienza del proprio essere scrittore in un contesto in cui, vale la pena sottolinearlo, vi è ancora qualche margine per una proposta simile.⁸

Sono insomma già questi alcuni dei principali e più significativi tratti di quell'*insufficienza* che ho richiamato all'inizio del discorso e da cui si origina l'impossibilità di accostare l'*Ospite ingrato* ad altri libri di poesia o saggistica dell'autore. E ciò appare ancora più evidente se si tiene presente che per lo stesso Fortini l'*Ospite* si collocava in quei “varia” o “altro”,⁹ incasellabile della sua produzione; e, dunque, nella stessa idea di Fortini, al crocevia tra i suoi testi di poesia e quelli di saggi: non *a margine* di questi, ma in funzione – diciamo così – *prismatica* per l'una e per l'altra parte della sua opera. Da qui, come dirò tra poco, la questione dell'*insufficienza* delle etichette o categorie di genere letterario si fa non soltanto centrale per cogliere l'inclassificabilità strutturale del libro, ma è essa stessa prospettiva ricca di stimoli per inquadrare *quasi tutto* Fortini.

Attraverso i ritratti e le invettive rivolte al cuore della cultura e della politica italiana, dalle pagine dell'*Ospite* non parla allora un poeta, un intellettuale, o soltanto questo o quello. Gioverà a questo punto ricordare l'autodefinizione testamentaria che ebbe a usare Fortini nel suo ultimo scritto: «vi saluta un intellettuale, un letterato, dunque *un niente*»;¹⁰ ed è infatti questa la nostra traccia. *Un niente*; immagine o formula che riporta bene al centro quanto, come ha sostenuto Roma-

epigrammi cit., pp. 962-963.

⁸ Vale forse la pena ricordare che la prima edizione del libro esce solo un anno dopo la prima edizione di *Verifica dei poteri*, libro in cui la questione teorica del “mandato politico dello scrittore” va a intrecciarsi criticamente con tutta una serie di domande e ricerche in merito alla lingua e alla «formalizzazione» rivoluzionaria della letteratura, incontrando temi quali la regressione, lo straniamento, la questione della sintassi e del potere comunicativo e di astrazione del linguaggio. Su questo punto, oltre a rimandare al volume, si veda almeno la fondamentale *Prefazione alla seconda edizione* del libro, ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 382-96, che si apre proprio con un paragrafo intitolato *La poesia «regressiva» e il rifiuto della letteratura*.

⁹ Ne ha parlato nello specifico Pietro Orlandi durante il suo intervento dal titolo «*In preparazione*. *Sui Saggi stranieri di Franco Fortini*», ripercorrendo l'autocatalogazione fortiniana del suo archivio edito e inedito, a cui rimando per un approfondimento.

¹⁰ F. Fortini, *Lettera all'assemblea “Per la libertà d'informazione”*, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1775, corsivo mio. Sulle diverse accezioni e usi del termine «niente» in Fortini, tra le quali spicca quella a cui ho fatto qui riferimento, rimando al saggio di L. Lenzini, *Quattro variazioni sul niente*, in «L'ospite ingrato», 6, 2019, pp. 81-85.

no Luperini (sintetizzando la profonda consapevolezza della contraddizione incarnata da Fortini come poeta e critico), «Fortini [sia] un intellettuale per cui la poesia non è mai stata un *primum*».¹¹ Da cui, di conseguenza (sulla parziale scia del pensiero di Adorno sulla lirica)¹² la poesia non è che una delle possibili (e certo fondamentali) «formalizzazion[i] della vita». E ciò, anzitutto, per quel suo essere sedimento di Storia – forse più quella dei suoi nemici che dei compagni: anche a questo alludono i versi «Fra quelli dei nemici, scrivi anche il tuo nome».¹³ Ma, in secondo luogo, perché se per leggere l'*Ospite* e l’“ospite ingrato” Fortini indichiamo come *primum* il poetico, sparisce immediatamente dal nostro orizzonte interpretativo la centralità – teorica, critica, e persino biografica – dell’irriducibilità integrale del libro e della «condizione di ospite»¹⁴ interpretata da Fortini nel campo letterario italiano. Ed è in fondo da qui che deriva l’immagine dell’esule, vissuto «di traverso», come «pietra d’intoppo»¹⁵ che, più di tutte, meglio lo rappresenta.

Per come appare e per il tipo di confronto che instaura con i suoi lettori e i suoi interlocutori, l'*Ospite ingrato* non consente dunque di ragionare in termini di assimilazioni classificatorie. Lo impedisce la sua troppo esposta e radicale presa di posizione – anche autocritica – nei confronti della stessa società intellettuale che l’autore vive e attraversa, e per mezzo della quale si punta a smontare l’inconscio e la razionalità capitalistica: per cui, sinteticamente, la coscienza d’essere scrittore, poeta e intellettuale – in poche parole: produttore di cultura – al tempo del progressivo trionfo dell’egemonia capitalistica

¹¹ R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, p. 21.

¹² Mi riferisco qui alla nota sentenza di Adorno sul fare poesia dopo Auschwitz.

¹³ Da *Traducendo Brecht*, ora in F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 238. Ma si veda anche il frammento dell'*Ospite ingrato* dal titolo *Da una prefazione*: «So benissimo che le mie convinzioni più profonde – vale a dire le sole di cui voglio essere chiamato a rispondere – sono in contrasto con la forma della maggior parte di questi scritti; e che quella è un omaggio a una lingua, a una cultura, a un sorriso, a una meditazione che sono lingua cultura sorriso meditazione di signori. Sono anzi la moneta che pago, il costume che indosso, per il diritto di non essere del tutto lasciato alla neve e al vento e di sedere almeno vicino alla mensa dove viene recato il pane degli angeli, cioè degli sfruttatori e dei mangiatori di uomini», F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 992.

¹⁴ *La condizione di ospite* è peraltro il titolo della seconda sezione di *Verifica dei poteri*.

¹⁵ Queste formule definitorie fortiniane sono state ampiamente commentate e discusse da Luca Lenzini in diversi dei suoi studi su Fortini; mi limito qui a indicare soltanto alcuni tra i principali riferimenti: il saggio dal titolo *L’ospite ingrato. Ovvero l’impazienza di Giobbe*, in *“Uomini usciti di pianto in ragione”*, a cura di M. De Filippis, Roma, manifestolibri, 1996, pp. 85-95; il capitolo dal titolo «Sull’ingratitudine dell’ospite», in L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, pp. 177-191; il saggio *Le parole della promessa*, con cui si apre il «Meridiano» *Saggi ed epigrammi* cit., pp. XXXI-LXXII, poi con il titolo *Un’antica promessa. Introduzione a Fortini saggista*, in L. Lenzini, *Un’antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 25-65; e infine l’Introduzione a F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. V-XXXII.

necessita la problematizzazione della propria subalternità (culturale ed economica) al dominio totale, direbbe ancora Adorno, del «mondo amministrato» sulle «forme di vita».¹⁶ Così, già nell'*Avviso* del 1966:

Voler essere accettato nell'atto stesso di respingere. Il permesso di esistere chiesto sul tono dell'ingiuria. [...] Però avevo anche imparato con orgoglio i nomi veri dei nemici: quelli d'una volta, caste, classi; e quelli degli avversari nuovi, gli amici di ieri. Qualche volta provavo a segnarli a dito. Non per esporli allo sprezzo (di chi? tutto sommato non sono peggiori di me) quanto per compromettermi senza ritorno e con altra coscienza ritrovarmi in una città altrettanto chiaramente nemica di quella d'una volta: con pochi vicini e molti futuri. Per definire sulla faccia dei falsi amici rughe che riconosci perché anche tu le porti già o puoi portarle. Ingrato ma ospite, ora accetti un'ultima familiarità pubblicando.¹⁷

Fino a qui, la questione dell'insufficienza a cui ho fatto riferimento viene insomma già a problematizzare la nostra rilettura dell'*Ospite* suggerendo una serie di questioni. Parziale, scisso e inoltre frammentato, questo è il movimento verso la totalità che il libro prova a compiere attraverso la serie di accostamenti che seguono pagina dopo pagina. Mentre, a livello microscopico, se vi è una unità interna nel libro, essa è rintracciabile soltanto dentro il perimetro dei singoli blocchi (apparentemente) irrelati che alternano versi e prosa, allineando, l'uno dopo l'altro, frantumi di un discorso totale: le dispute letterarie degli anni Cinquanta e i suoi protagonisti; il terreno politico della sinistra attorno al 1956; la Nuova sinistra pre e post Sessantotto; letterati, critici e figure dell'industria culturale di quasi mezzo secolo, a partire dal «boom»; le vittime della repressione sociale; nemici, compagni e interlocutori. Figure di un discorso che, mentre afferma, nega immediatamente sé stesso come una ritrattazione: «Di avere scritto epigrammi mi pento», scrive Fortini sul concludere dell'*Ospite primo* (in *Palinodia*), e «La città di cui sto parlando non esiste», nel finale dell'*Ospite secondo* (*La realtà*): eppure, sussiste per Fortini il «dovere [...] di resistere» e di «ostina[rsi] su una rima difficile», come Schiller o Dante prima di lui, (sempre in *La realtà*).

Ancora, il doppio binario della affermazione e della negazione seguito da Fortini, così come il percorrere le vie del verso e della prosa, chiama con forza in causa quella necessità – rilevata con lucidità da Mengaldo – di ragionare sul libro a partire dal suo realizzarsi dialetti-

¹⁶ Non occorre ricordare quanto Fortini abbia meditato e portato avanti alla sua maniera la proposta teorica della Scuola di Francoforte.

¹⁷ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 864.

camente e “per contraddizione” in qualcosa che non sente il bisogno di definizioni. E a cui, piuttosto, interessa solo mostrarsi *in processo*.¹⁸ Più che in ogni altro libro di Fortini, insomma, le due “facce” di Fortini convivono qui in parallelo e, appunto, anche «in conflitto» tra loro; col risultato di demolire le ipotetiche gerarchie ma non le possibili influenze o sconfinamenti del poeta sul critico o del critico sul poeta. Poesia e saggio, ovvero i momenti polari che compongono la dialettica formale da cui risulterà l'*Ospite ingrato*, valgono nel libro come schegge, residui o momenti particolari di un inconscio inquieto, che si manifesta infine volontariamente a nudo nell’atto di tenere insieme tutte le sue tensioni, ironie, e scorie: come nella scena del *Faust* riproposta in un frammento dell’*Ospite*: «confessando lo scacco che è di Faust, suo proprio e insomma di ogni vita: [...] “Ho cercato nascosti tesori d’oro e carboni orribili ho tratto alla luce”», (da *Doveva venire*).

Se poesia e saggistica sono i due modelli letterari a cui bisogna comunque far riferimento per ragionare attorno alla forma del libro, la compresenza dialettica dei due generi apre però la strada a quello sconfinamento e a quella irriducibilità formale del libro che è d’altronde evidente in vario modo in tutte le parti dell’opera. «Due voci dialogano, tanto nel primo quanto nel secondo», avverte Fortini nelle righe che compongono il risvolto di copertina dell’edizione Marietti. Ma si tratta, anche qui, di una formula autoesgetica che serve proprio a indicare quella parzialità in atto, che si esplicita nel libro attraverso una molteplicità di declinazioni, piani del discorso e forme. L’ambizione, esplicitata dallo stesso Fortini ancora una volta nelle pagine introduttive, è allora proprio che da questo accostamento di materiali eterogenei e dalla loro «dissidenza» si possa realizzare un incontro con i suoi interlocutori. Riferendosi a parte dei testi contenuti nell’*Ospite*, infatti scrive:

Come si fa con le carte non col vino, “taglio” allora in questo libretto un certo numero di quei versi con quanto può parere più lontano da loro, note di raziocinio o di ideologia, dispute su passioni colpite

¹⁸ Scrive Mengaldo: «È più che probabile che l’alta e complessa attività di intellettuale-politico di Franco Fortini, col suo prestigio crescente, continuò a costituire piuttosto un ostacolo che un aiuto alla comprensione della sua fisionomia di poeta. Per chi legga e giudichi la poesia fortiniana è quasi inevitabile confrontarne risultati e proposte, in modo esplicito o tacito, con quelli da lui elaborati in sede più propriamente critica e ideologica, e guardare se i conti tornano, mettere segni più o segni meno. E in realtà questo confronto rende giustizia alla novità della posizione di Fortini: in cui, a differenza che nella linea maestra della tradizione novecentesca, l’intellettuale non nasce, per così dire, per espansione del poeta, ma in parallelo e se necessario in conflitto con questo. P.V. Mengaldo, *Per la poesia di Fortini*, in Id., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di D. Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 15.

da morte apparente, fogli che pretenderebbero sollevarsi dal confuso diario immaginario che chiunque redige: per tendere *dissonanze*, spezzare ogni accenno melodico, costringere a un doppio gusto, a un dissapore.¹⁹

Se la dimensione del verso si concretizza principalmente attraverso la scrittura degli epigrammi (la forma poetica più ricorrente nel libro, a cui si aggiungono testi che spaziano dal sonetto e fino alle prose liriche), quella del saggio si offre invece attraverso una serie di testi che possiamo associare, di volta in volta, al frammento, all'aforisma, alla nota diaristica, fino al saggio-pamphlet e al breve trattato di poetica o di politica. Questa la via per accedere a quella *dissonanza* che, oltre a essere l'epicentro formale del libro, diventa anche l'effetto che si vuole infondere nel lettore. Nell'autocommento di Fortini si chiarisce, insomma, che la forma del libro resta aperta, volutamente irrisolta – perfino per il suo autore –; eppure, al tempo stesso, solo mediante questa è possibile restituire le diverse tensioni che animano gli interessi e la ricerca sulla scrittura di Fortini.

Per questa serie di motivi, in conclusione, possiamo allora intendere che il senso complessivo di un libro così composito non è da rintracciare nella predominanza dell'uno o dell'altro genere (che, peraltro, sono perfettamente bilanciati nel volume), o nella tendenza della “voce” dell'autore verso la poesia o verso la saggistica; bensì nell'insieme di contraddizioni che il poeta e l'intellettuale sperimentano – e che qui esplicitano – in relazione al loro campo operativo, di esistenza e di convivenza: ovvero, il mondo della cultura. Ed è insomma anche così che prende corpo quell'immagine di Fortini come «scrittore fecondamente *diviso*»²⁰ e dunque irriducibile all'unità del suo essere solamente poeta o critico.

II.

Da una prospettiva generale, potremmo rilevare che la questione della *dissonanza* evocata da Fortini ha prodotto anche degli echi nella maniera in cui *L'ospite ingrato* è stato recepito dalla critica a partire dalla sua prima apparizione. Ciò si nota benissimo se si osserva la varietà di formule e termini impiegati nel tentativo di definire il libro; che però – non a caso – ci conducono a problematizzare ancora di più la

¹⁹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 865, corsivo mio.

²⁰ Partendo dall'idea che «Non c'è dubbio che Fortini abbia sempre portato al più alto grado e vissuto con la massima lucidità, quel conflitto tra la letteratura e l'*altro* che è uno dei momenti fondamentali della cultura contemporanea» (p. 73), questa è la conclusione del ritratto di Gian Carlo Ferretti nel suo *Contro siepi di spade*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, p. 78.

sua inafferrabilità di genere. Può essere allora di qualche utilità ripercorrere alcune delle principali questioni emerse nel dibattito critico. Partiamo dall'*Ospite De Donato*.

In un articolo del 1966, pubblicato sull'«Avanti!», Walter Pedullà scriveva:

questi frammenti [...] non aggiungono molto alla statura intellettuale del personaggio, ma lo arricchiscono di ignoti connotati minori che servono a rendere più articolata, più sfumata e precaria, sostanzialmente più complessa e inquietante una figura d'intellettuale che si è scelto un volto rigido e grintoso e pieno di austerità, peraltro troppo compatta e sicura per non celare qualche smagliatura interna.²¹

Soffermandomi molto rapidamente su queste prime e già chiare riflessioni di Pedullà, credo sia interessante notare l'apparizione di un primo importante termine tra quelli che troveremo in questa rassegna: ovvero, il termine «frammenti». Ma si tratta, appunto, soltanto di uno dei primi spunti che è necessario tenere in considerazione. In altra sede, infatti, Giacinto Spagnoletti parlerà dell'*Ospite* come «zibal-done»;²² mentre Gilberto Finzi, su «Aut-Aut», si sofferma invece sulla «mescolanza» e sull'«accostamento» dei pezzi compresi nel libro, inquadrandoli come «pronti a fornire spunti e schede preparatorie al lavoro critico». All'interno dello stesso scritto, inoltre, Finzi aggiunge: «prosa e poesia rimangono appunto termini provvisori per indicare un metodo razionale e un sommovimento emozionale [...] per [...] alludere ad altro, e questo altro è, nella forma del saggio o in quella della poesia, “il vero modo di porre il problema”». Ma ancora più interessante per il nostro discorso è la breve formula con cui Finzi conclude le sue note sull'*Ospite*, indicando quella sostanziale «Indifferenza della forma, non indifferenza *alla* forma»,²³ che invita così a ragionare sul libro a partire dalla provvisorietà che i singoli componimenti paiono indicare nel loro insieme.

Risultano poi degne di nota definizioni come quella di Bartolo Pento che, su «Nuova corrente», parla di «opera mista»;²⁴ mentre Costanzo Di Girolamo, su «Belfagor», utilizzando ancora l'immagine

²¹ W. Pedullà, *Dietro i dogmi*, in «Avanti!», (ed. romana) 9 giugno 1966 e (ed. milanese) 7 luglio 1966; poi col titolo *Fortini e le tentazioni del dialogo*, in Id., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1968, p. 13.

²² G. Spagnoletti, *Quando la satira graffia davvero*, in «ABC Milano», 12 giugno 1966.

²³ G. Finzi, *Le penose e necessarie virtù di Fortini*, in «Aut-Aut», 95, settembre 1966, p. 80, p. 83 e p. 84; poi in Id., *Poesia in Italia. Montale, novissimi, post-novissimi. 1959-1978*, Milano, Mursia, 1979, pp. 43-53.

²⁴ B. Pento, *L'ospite ingrato di Franco Fortini*, in «Nuova corrente», aprile 1967.

dello «zibaldone», parla di «pezzi [...] testimonianze, volontariamente incoerenti nella forma» e di «anti-libro» che, per via della personalità morale dell'autore «diventa libro legato e continuo» e i suoi pezzi «si saldano in un organismo compatto».²⁵ Bisognerà però attendere molti anni per leggere il primo, lungo saggio critico dedicato all'*Ospite*, scritto da Giampaolo Borghello,²⁶ in cui, peraltro, l'analisi del libro si sviluppa tenendo in considerazione il profilo complessivo di Fortini – operazione che, a quest'altezza, è resa senz'altro possibile dall'ormai ampio numero di opere in circolazione e dai diversi studi a esse dedicate.²⁷ Per Borghello è innanzitutto importante sottolineare che la stessa immagine di «ospite ingrato» «pare quasi individuare preliminarmente un piano di rifrazione o di analisi dell'intera variegata realtà dell'*iter* di Fortini».²⁸ Nel saggio il critico parla allora degli epigrammi come «volto "secondo" dell'autore» e degli altri componimenti poetici (quelli che Fortini dice nell'*Avviso* di aver scritto «quasi con la mano sinistra») come scritti «non dunque da un Fortini minore [...], ma allusivamente un Fortini dai più volti. [...] Questa varietà di esperienze, adunate una a fianco all'altra, quasi per contrasto, implica un preciso problema di identità». Ma va soprattutto notato che il saggio di Borghello si concentra con particolare attenzione sul mettere in rilievo la specifica tendenza di Fortini – ben nota ormai negli anni Ottanta – all'inafferrabilità classificatoria, tratto che distingue alcune delle sue opere più note. Per il critico, infatti, i casi di *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, di *Il movimento surrealista*, di *Tre testi per film*, *Asia maggiore* e, infine, *Profezie e realtà del nostro secolo* paiono i casi i più indicativi per cogliere la maniera in cui Fortini brucia, forza o sfonda i confini dei modelli letterari codificati sulla base di una dichiarata *parzialità*. Già a partire dai suoi tratti più esposti, insomma, per Borghello «L'*ospite ingrato* [...] è un testo che interroga se stesso, che pone una norma nell'atto di violarla, che supera o forza certi perimetri. Più ancora di altre opere fortiniane è un testo *costruito* sull'allusione».²⁹ Ed è così che il critico giunge al punto a mio avviso più significativo della sua analisi, ovvero all'idea dell'*Ospite ingrato* come «"sapienziario", come deposito per prelevamenti, ordinato magazzino a cui far capo,

²⁵ C. Di Girolamo, *Ritratti critici contemporanei. Franco Fortini*, in «Belfagor», XXXII, 3, 31 maggio 1977, p. 307.

²⁶ G. Borghello, *Come leggere l'*Ospite ingrato* di Franco Fortini*, in Id., *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria in onore di Giuseppe Petronio*, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 691-700.

²⁷ Va senz'altro ricordata, in questo senso, almeno la monografia di A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973.

²⁸ G. Borghello, *Come leggere l'*Ospite ingrato** cit., p. 691.

²⁹ *Ivi*, p. 695.

scorta per molti giorni e molti usi».³⁰ Questo, dunque, il primo momentaneo quadro della ricezione dell'*Ospite*.

Con il 1985 e dunque con la pubblicazione dell'*Ospite ingrato primo e secondo* seguiranno nuove ipotesi di lettura del libro, e stavolta si tratta – è bene sottolinearlo – di un'opera che presenta anche alcuni elementi di novità rispetto alla prima edizione del volume; ma vedremo tra poco la questione del dialogo o incontro tra *Ospite primo e secondo*. Restando ancora un momento sulla rassegna di schede e pareri dedicati al libro, vorrei intanto ricordare la pagina scritta da Maurizio Cucchi per «l'Unità», secondo il quale (parlando dell'*Ospite* del 1966) il libro costituisce un'«opera minore, laterale, rispetto a certi libri di poesie, di narrativa e di saggi che già allora erano usciti». E, venendo poi a discutere della nuova edizione Marietti, Cucchi osserva l'aspetto ora totale del volume, definendolo «libro composito [...] limpidaamente insolito per la nostra letteratura contemporanea, proprio per come è composto, per la sua varietà di forme e di argomenti».³¹ Ma si tratta di un'analisi che, anche se prova a prendere in considerazione il nuovo aspetto del volume, pare non scendere troppo in profondità nelle pieghe dell'opera di Fortini.

Una più attenta e direi significativa problematizzazione del discorso sul tema “che cos'è l'*Ospite ingrato*” si deve invece ad un altro attento lettore di Fortini, cioè Giovanni Raboni. Per Raboni il libro non solo rappresenta l'occasione migliore per scoprire i vari filoni della ricerca di Fortini quanto, soprattutto, per cogliere quel «coraggio mentale» che ha da sempre agito all'interno della sua postura di autore. Scrivendo nel 1986 dell'*Ospite*, su «Tuttolibri», il poeta e interlocutore di Fortini impiega la formula del «diario in pubblico», aggiungendo: «È strano che da molti (anche da me, lo confesso) *L'ospite ingrato* fosse ricordato soprattutto come una raccolta di epigrammi. Di epigrammi ce ne sono, certo [...]; ma non formano, in realtà, più di una striatura, d'una sottile filigrana nella complessa e compatta tessitura del libro».³² E quest'ultimo è un punto a mio avviso decisivo nella ricezione dell'*Ospite*.

Se infatti, come Raboni in un primo momento, ci si sofferma sulla memorabilità degli epigrammi, il rischio di assimilare il libro nella sua interezza al genere poetico – e di far dell'*Ospite* un volume incentrato sulla provocazione o sulla polemica letteraria e culturale – è infatti difficilmente evitabile. Quella che Raboni individua come «striatura»

³⁰ *Ivi*, p. 697.

³¹ M. Cucchi, *Fortini, guai ai potenti*, in «l'Unità», 13 maggio 1986.

³² G. Raboni, *Fortini e Sanguineti due diari in pubblico contro il paese*, in «Tuttolibri», 1 marzo 1986.

dell'opera è allora da leggere – tanto a livello dell'architettura formale del volume quanto sul suo piano concettuale e contenutistico – come un momento, o meglio, una delle *maniere* dell'*Ospite ingrato* di dare forma alla sua particolare «ingratitudine». E la storia dell'accoglienza del libro che ho provato a restituire pare fare emergere dunque, a margine della varietà di formule e definizioni fino a ora impiegate, tutta la necessità di interrogarci su un libro così composito a partire dai suoi caratteri apparentemente frammentari ma, in definitiva, tensivi, dialettici e allusivi: perché è qui che sta la sua specifica *ratio* formale; in un territorio, insomma, che estende i suoi confini oltre il perimetro del *letterario*.

Non solo letteratura, dunque. Perché i singoli epigrammi o le singole note polemiche hanno un valore e una funzione d'uso che certamente rispecchia un'ambizione più ampia. Solo così, allora, possiamo intendere che il senso di ogni «scheggia» in prosa o in versi è innanzitutto quello di ferire l'interlocutore (e il lettore); pretendendo poi, successivamente, di circolare (in molti casi, riuscendoci) per veicolare un messaggio che è «utile» anche se raggiunge i destinatari singolarmente, come «pezzo» di un discorso. Anche a questo rimanda, dopotutto, la chiosa di *La locanda cinese*, che chiude magistralmente la raccolta:

Col loro catalogo di nostre inadempienze, di occasioni mancate e di imprecisioni, agli anni polverosi che stiamo vivendo può accadere quel che si augura l'autore di una memorabile poesia cinese scritta sul muro della locanda: che un giorno un colto viaggiatore degni togliere la polvere con la sua manica di seta e riceva il messaggio.³³

Ma ciò vale ancora di più se, oltre il singolo epigramma, parodia, frammento o pezzo di diario, quel lettore coglie il disegno integrale e complesso a cui ha lavorato Fortini. La battaglia culturale che Fortini compie a livello di senso – ancora di più se in ottica marxista e, dunque, integralmente critica – per smontare ogni singolo pezzo che compone l'ideologia dominante si realizza attraverso l'impiego di più armi, più forme; e l'*Ospite ingrato* altro non è che il suo deposito testamentario. Solo un tale insieme può venire a rappresentare la messa in forma più densa e articolata di quell'«utopico discorso totale»³⁴ che sta al centro della proposta di Fortini.

³³ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1126-1127.

³⁴ Questa fondamentale definizione della traiettoria militante di Fortini si deve a Luca Lenzini, per cui cfr. il suo *Le parole della promessa* cit., pp. LVII-XV. Mi limito qui a segnalare questo passaggio del saggio di Lenzini: «Torniamo però all'«utopico discorso totale». [...] Si è detto che dopo il '57 la posizione di Fortini si radicalizza, la dislocazione diventa stile; la

Concludendo questo *excursus* sulle principali e più utili impressioni di lettura che il libro di Fortini ha provocato nel dibattito critico, vorrei accennare rapidamente alle parole con cui Felice Rappazzo ha scritto dell'*Ospite*. Scrivendone su «L'ombra d'Argo», Rappazzo ragiona giustamente sullo spazio di comunicazione «disorganico, beffardo, quasi d'occasione» allestito dal libro, in cui «il personaggio rischia non solo di affacciarsi, ma di stagliarsi in primo piano in un libro privato e diaristico, fatto di pezzi scritti «quasi con la mano sinistra»».³⁵ Considerazione che è utile proprio perché mette bene in evidenza, una volta per tutte, come sia tutt'altra la via che Fortini ha percorso – rispetto a quella della comunicazione poetica – per realizzare questo libro. Riportando ancora una volta a galla quel tema dell'*insufficienza* da cui siamo partiti per intendere il carattere distintivo dell'*Ospite*.

III.

Al netto del confronto tra la varietà di formule impiegate dalla critica e i pareri a cui ho fatto riferimento all'inizio del mio ragionamento, sarebbe possibile stilare allora un bilancio che, diciamo sinteticamente, fa registrare due linee di tendenza nelle posizioni critiche circolanti: una che va nella direzione di una «oscillazione» e una in quella della «polarizzazione». L'oscillazione riguarda intanto il diverso grado di valore attribuito a questo libro all'interno dell'opera di Fortini (e poi, più internamente, al rilievo dei testi poetici compresi nell'*Ospite* rispetto a quelli in prosa). Come si è visto attraverso la rassegna della critica, il ventaglio di giudizi e dei termini è abbastanza ampio. La stessa espressione «volto «secondo»», incontrata in precedenza (o altre simili a questa), rappresenta già abbastanza bene quanto, comunque, per alcuni critici, i versi e le maniere del Fortini di questo libro siano da considerare come appartenenti a un momento «minore» o «laterale» rispetto alla sua produzione «maggiore» di poeta: dunque, come esercizi o tentativi. Idea che però non convince proprio per via dei risultati, spesso molto alti, raggiunti da Fortini sia con alcuni geniali epigrammi quanto con molte composizioni in versi.³⁶ Al lato opposto, va rilevata la sottolineatura del va-

pagina, non importa se di un lungo saggio o di un epigramma, riflette uno sguardo radente, non mimetico, incalzante eppure inseparabile da una mozione lungimirante e generosa, tesa come in una rischiosa scommessa, nei punti più alti, a fissare motivi e frammenti di una possibile comunanza o futura condivisione di cui l'arte serba l'indizio. Il momento utopico è in primo luogo nel taglio di quest'arma affilatissima, e nella certezza che c'è un patrimonio da sottrarre, qui e ora, al dominio del sempre-uguale, della ripetizione, della divisione».

³⁵ F. Rappazzo, *L'ingrato privilegio. Su Edoarda Masi e Franco Fortini*, in «L'ombra d'Argo», 7-8, 1986, pp. 184-185.

³⁶ In tal proposito, penso a epigrammi come quelli dedicati a Sereni, Calvino, Alicata e Salì-

lore cruciale di quest'opera per comprendere pienamente il profilo di Fortini e la poliedricità del suo iter, mettendo in risalto, peraltro, la possibilità di individuare proprio nell'*Ospite* un catalogo stilistico che consente di riflettere sulle varie direzioni formali della sua scrittura e il loro irradiarsi in più direzioni nella totalità della sua opera di poeta e saggista. Analisi che andrebbe in altra sede certamente incoraggiata e portata avanti.

Se c'è una polarizzazione nel dibattito attorno all'*Ospite ingrato*, invece, questa è ben individuabile nella scelta di includere il libro all'interno di uno specifico genere letterario, come è stato fatto da alcuni critici. Vale la pena esemplificare rapidamente questo punto facendo riferimento a due nomi importanti della bibliografia critica fortiniana: ovvero Alfonso Berardinelli e Pier Vincenzo Mengaldo. I quali divergono fondamentalmente in maniera netta nel modo di intendere il libro: e mentre infatti il primo colloca l'*Ospite* tra i libri di «Critica, saggistica e scritti vari»,³⁷ per il secondo vediamo che si tratta di un libro di poesia.³⁸

Accanto a queste prospettive, esistono invece altre possibilità di taglio più aperto per inquadrare il libro di Fortini (come, di fatto, già si vede attraverso la classificazione operata da Berardinelli). In questo senso, diversa e a mio modo di vedere più incisiva è la soluzione proposta da Luca Lenzini, che mi pare cogliere il punto centrale della questione ancora una volta insistendo sull'inclassificabilità di alcune scritture fortiniane e sulle modalità dialettiche attraverso le quali il suo discorso conduce verso istanze di matrice utopica e rivoluzionaria. Se consideriamo la prospettiva di Lenzini, dobbiamo intanto tenere fortemente indicativo il fatto che questi parta dal riproporre l'*Ospite ingrato* all'interno del «Meridiano» Mondadori che raccoglie parte della sua produzione saggistica, rispettando così innanzitutto la volontà autoriale (che abbiamo già richiamato in precedenza). Ma non si tratta solo di questo e, a ben vedere, una scelta simile riesce pienamente a rispecchiare anche la genesi editoriale delle due sezioni che comporranno il libro definitivo del 1985. Vale infatti la pena ricordare che mentre il libro del 1966 uscì all'interno della collana «Rapporti» di De Donato (assieme ad altri testi di prosa varia e saggistica di autori

nari (e a vari dirigenti del Pci), Bo, Bollati, Agosti, Segre, Corti, Ranchetti (per citarne alcuni); o a poesie epigrammatiche come quelle dedicate a Noventa, ancora a Sereni, Barthes o, ancora, *Le difficoltà del 1961*, *Autostrada del sole*, *Per una storia dell'industria*, *Il segretario irritabile*, *Out of print*, il *Sonetto dei sette cinesi* e molte altre assai note.

³⁷ Cfr., la *Nota bibliografica* sulle opere di Fortini curata da Berardinelli all'interno della monografia citata sopra, p. 160.

³⁸ Cfr. la *Bibliografia* compresa all'interno di F. Fortini, *Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1974, p. 31.

europei come Rilke, Bulgakov, Isaak Babel, Lu Xun, Šklovskij, Kafka, le lettere tra Montale e Svevo, eccetera), l'*Ospite* del 1985 venne pubblicato da Marietti per la collana di «Saggistica», subito dopo l'apparizione della raccolta di scritti di Edoarda Masi, *Il libro da nascondere*.³⁹ E si tratta di due dettagli editoriali che è bene tener presenti per aprire un ulteriore scorcio sul modo tenuto da Fortini nel proporre quest'opera nel momento della sua gestazione.

Ma, ancora, per il nostro discorso risultano soprattutto preziose le osservazioni di Lenzini attorno alla relazione tra lo stile epigrammatico e il saggismo di Fortini, che il critico illustra bene ragionando a partire dal confronto con altre opere saggistiche. In questo senso, allora, pare interessante ragionare in termini di affinità e divergenze con i *Saggi italiani*, «pendant privato e ironico»⁴⁰ dell'*Ospite ingrato* del 1966; ma anche con i ritratti di *Breve secondo Novecento*,⁴¹ in cui è la maniera *sintetica e frammentaria* – con le sue accelerazioni e le sue clausole definitorie – a dar forma alla formula ermeneutica affilata del Fortini critico letterario. Aprendo a questa prospettiva, si vede ancora meglio quanto lo sconfinamento e l'inclassificabilità camaleontica delle pagine composte da Fortini vengono a essere il vero centro di gravità che rende possibile l'accostamento tra pezzi della sua biografia privata (comprese le sue antipatie) e del suo lavoro di critico della letteratura e dell'ideologia. E così veniamo alla questione nodale per noi:

In Fortini il carattere indocile e camaleontico del saggismo, che comporta una continua lotta tra il momento soggettivo e le istanze che a esso sfuggono, lo si coglie meglio che altrove in due opere che appartengono, non a caso, allo stesso periodo di *Verifica dei poteri: I cani del Sinai* e *L'ospite ingrato*, le quali hanno in comune tanto l'accentuato carattere autobiografico quanto l'inclassificabilità in base ai criteri tradizionali. Sembra un'autobiografia *I cani*, ma è anche un *pamphlet* che si serve della biografia, quindi una specie particolare di saggio; sembra un libro di epigrammi *L'ospite*, ma si provi a togliere le prose o a cambiare le

³⁹ Ma va inoltre ricordato che la scelta di proporre l'*Ospite* all'allora direttore della collana «Saggistica» di Marietti – ovvero Pier Vincenzo Mengaldo – è compiuta da Fortini nella piena consapevolezza della sede editoriale di destinazione, ed è per questo assai indicativa sulla maniera in cui egli considerava il libro.

⁴⁰ «È da notare, in questa chiave, la contiguità del genere saggistico, quale viene praticato da Fortini nei confronti dei contemporanei, con l'epigramma, istituzione che costituisce un elemento caratterizzante dell'opera. In effetti non solo nell'epigramma, in virtù della forma breve, precipita il distillato dell'interpretazione che il saggio articola più ampiamente, ma entrambi presuppongono una distanza, uno star di fronte e non accanto, che agisce sul proprio oggetto per contrasto, a partire da un'alterità non conciliabile», L. Lenzini, *Le parole della promessa* cit., p. L.

⁴¹ Cfr., *Ivi*, pp. LVI-LVII.

sequenze e il libro irrevocabilmente perde consistenza, si sbriciola. In tutti e due riaffiora, in controluce e trasfigurata, la matrice del *journal* che, luogo archetipico dell'eterogeneo e del discreto, è all'origine delle scritture fortiniane; ma nella calibratissima architettura di entrambe si fronteggiano schegge tanto più orientate verso il futuro, quanto più appaiono irrelate: frazioni di tempo immerse in un moto di lunga durata, invisibili allo sguardo di chi non si ponga da un punto di vista straniato, in attesa.⁴²

Attesa, ovvero un momento di parzialità, di incompletezza e insufficienza che allude ad altro. Non è un genere letterario quello che possiamo individuare in certe zone dell'opera di Fortini; semmai, è la sua matrice – come qui quella del *journal* – e il suo muoversi in direzione di una forma. Sotto le sembianze di schegge, che alternano le maniere e le strategie del saggismo e della poesia, è veicolata la tendenziale criticità dialettica e la funzione di mediazione della forma letteraria che viene a prendere l'*Ospite*. Sono questi allora, è bene ribadirlo, i tratti di quell'«utopico discorso totale» in fase di enunciazione che possiamo distinguere nel contrappunto allestito da Fortini. «Non è un capire vero quello che non vuole o non sa convertirsi in un fare».⁴³

Se, in conclusione, è la dissonanza il filo che tiene insieme tutta l'architettura dell'*Ospite ingrato*, non è soltanto perché in questa si realizza l'incontro delle “due voci” di Fortini. Perché di dissonanza bisognerebbe ancora parlare in riferimento alla dimensione macrotestuale del libro che Fortini porta a compimento – una volta per sempre – nel 1985, riunendo *primo* e *secondo Ospite*. Il primo, ordinato cronologicamente secondo la serratissima e ferrea logica storico-marxista del suo autore, riflette e restituisce la Storia pubblica e privata dal punto di vista del suo osservatore e interprete – quando è ancora viva qualche speranza di poterla ripercorrere e interpretare –; il secondo, quando è ormai deflagrata la possibilità di fare ordine mentale tra gli avvenimenti, ed è sopraggiunta la «fine della storia», organizzato secondo una logica tematica, che propone le rovine e i frantumi del Novecento di Fortini seguendo la logica dell'andamento per blocchi, i quali pretendono ora da parte del lettore un coinvolgimento attivo per ragionare sul senso delle questioni che si aggrovigliano e affastellano nel corso del ventennio Sessanta-Ottanta. Dissonanti e contraddittori, il primo e il secondo Fortini “ingrato” ci conducono in definitiva a interrogarci su quella dialettica tra Storia e Antistoria che si colloca nel

⁴² L. Lenzini, *Le parole della promessa* cit., pp. LXIV-LXV.

⁴³ Così chiosa Fortini nell'Avvertenza dell'*Ospite ingrato* (datata 1985); ora in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 860.

cuore del secolo scorso e che osserviamo qui, attraverso le sue rovine, raccolte in una possibile forma.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

«Le streghe non ritornano»? Michelet, Manzoni e una poesia di Franco Fortini

GUIDO MAZZA

Università degli Studi di Pavia

guido.mazza01@universitadipavia.it

Abstract. The essay examines Franco Fortini's *Via Cardinal Federico* (*Paesaggio con serpente*, 1984) as a poetic rewriting of history and memory, engaging with Manzoni's *Promessi sposi* and Michelet's *La Sorcière*. Fortini highlights the contrast between Cardinal Federico Borromeo, exalted in Manzoni's novel, and the witches he condemned, whose names resurface from oblivion. The poem connects to Fortini's critical reading of Michelet, which rejects psychoanalytic interpretations and reclaims the witch as the prophecy of a forthcoming revolutionary justice. The comparison with *Storia della colonna infame* and Fortini's broader dialogue with Manzoni, also reflected in his university teaching, leads to a meditation on guilt, judgment, and historical responsibility, turning the memory of persecution into an allegory of modern oppression and an appeal to enduring justice.

Keywords: Fortini, *Via Cardinal Federico*, Michelet, Manzoni, witch trials, memory.

Riassunto. Il saggio analizza *Via Cardinal Federico* di Franco Fortini (*Paesaggio con serpente*, 1984) come riscrittura poetica della memoria storica, alla luce della sua riflessione sui *Promessi sposi* e sulla *Sorcière* di Michelet. Mentre la tensione tra Federico Borromeo, esaltato dal romanzo manzoniano, e le streghe da lui perseguitate, i cui nomi riaffiorano dall'oblio, anima la poesia, la strega per Fortini, che prende le distanze dalle interpretazioni psicoanalitiche della *Sorcière*, diventa profezia di una rivoluzionaria giustizia a venire. Il confronto con la *Storia della colonna infame* e il dialogo costante con Manzoni, presenti anche nei corsi universitari di Fortini, generano una riflessione sulla colpa, sul giudizio e sulla responsabilità storica, trasformando la memoria della persecuzione in un'allegoria dell'oppressione moderna e in un appello sempre attuale alla giustizia.

Parole chiave: Fortini, *Via Cardinal Federico*, Michelet, Manzoni, processi alle streghe, memoria.

«Le streghe non ritornano»? Michelet, Manzoni e una poesia di Franco Fortini

Via Cardinal Federico

Marta Lomazzi, Isabella Arienti,
 Doralice Volpi. Di anno in anno,
 dicono, il cardinale Federico
 sempre più a lungo guardava sospirando
 la guglia di San Gottardo prima di firmare
 la carta che dal gelo al fuoco
 voi maghe nude
 strascicava. Anna Sàntima, te la ricordi.
 Poi, Caterina Medici. Paola Poletta
 fu l'ultima. La testa
 era quasi intatta, solo di color moro.
 Noi siamo venuti in giudizio più tardi.¹

Via Cardinal Federico fa parte della penultima raccolta di Franco Fortini, *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983* (1984), un libro che si articola in due parti, suddivise internamente in sezioni: la prima parte comprende *Il vero che è passato*, *Circostanze e Versi per la fine dell'anno*; la seconda *Otto recitativi*, *Exultet*, *Di seconda intenzione*, *Il nido* e *Una obbedienza*. In quest'architettura sembra ricevere particolare rilievo *Di seconda intenzione*, che allude all'addensarsi del filtro citazionale, manieristico e distanziante (in questo caso la letteratura, l'arte e la storia del Cinque-Seicento): si tratta infatti dell'unica serie incorniciata da due nuclei brevi, i quattro frammenti dell'*Exultet* e i tre movimenti del *Nido*. Ad aprire questa sezione è proprio *Via Cardinal Federico*, testo monostrofico di dodici versi, dove Fortini contrappone la figura del cardinale Federico Borromeo – celebrato nella toponomastica milanese e nel ritratto agiografico del capitolo XXII dei *Promessi sposi* – alle sue vittime, le streghe da lui condannate a morte.² Se qui campeggia la figura di un principe della Chiesa, il titolo della sezione precedente trae ispirazione dall'*Exultet*, un canto liturgico pasquale che celebra la vittoria della luce sulle tenebre – Fortini anticiperebbe così un *Leitmotiv* della serie successiva: l'alternanza tra oscurità e squarci luminosi. L'immagine

¹ F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 459. Da quest'edizione di riferimento saranno tratte tutte le citazioni.

² In una nota alla prima edizione Fortini scrive: «I nomi sono quelli delle donne accusate di stregoneria e condannate al rogo negli anni di Federico Borromeo». Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 495.

che sigilla la poesia sul Borromeo («La testa / era quasi intatta, solo di color moro»), subito prima della chiusa lapidaria, invece, trova il suo *pendant* nelle «teste recise dei nobili» in apertura del *Nido*. La sezione *Di seconda intenzione*, inoltre, risulta bipartita: a una serie storica, formata dai primi due testi e dal quarto (*Via Cardinal Federico, Monologo del Tasso a Sant'Anna e Una sera di nebbia*), segue una sequenza di cinque tesse-re, inaugurata dalla poesia *Da Shakespeare* – un titolo manifesto – dove il filtro letterario e artistico diventa più esplicito e insistito, ma questa svolta è anticipata dalla terza poesia, *Al pensiero della morte e dell'inferno*, una traduzione da Góngora.³

Se *Via Cardinal Federico e Monologo del Tasso a Sant'Anna*, in cui il recupero del mito romantico dell'autore della *Liberata* è probabilmente influenzato anche dal *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*,⁴ guardano in contoluce al Cinque-Seicento attraverso due modelli ottocenteschi, *I promessi sposi* e *Le operette morali*, la superstizione del Borromeo si lega a quella di un altro cardinale secentesco, questa volta francese, quello di Retz che, in *Una sera di nebbia*, insegue «una processione spaurita / di carmelitani»⁵ scambiandoli per una schiera di diavoli.

Nella seconda arcata della sezione, invece, due poesie che traggono ispirazione dalla letteratura inglese (*Da Shakespeare e Traducendo Milton*) incorniciano due *ekphrasis* (*Il massimo di luce*, la descrizione di una «pittura olandese»,⁶ e *Nota su Poussin*, che prende le mosse dal quadro della National Gallery, *Paesaggio con uomo ucciso da serpente*, in sovraccoperta della prima edizione, nonché da *Eco e Narciso* del Louvre).⁷ Anche

³ Questa poesia spezza il trittico storico d'apertura, ma il campo semantico della prigionia, qui presente nella descrizione dell'inferno («antri dove / urlano infamie l'anime e le mura / catene odono sempre e pianto eterno»), la ricollega al dittico iniziale sulle aberrazioni del potere, evitando così uno stacco troppo brusco. Su ordine del Borromeo, infatti, le streghe vengono trascinate da un gelido carcere alle fiamme del rogo, mentre è un altro potente, il Gonzaga, a rinchiudere il Tasso a Sant'Anna («le finestre hanno un'infierita /nuova murata, le porte catenacci»).

⁴ Cfr. E. Passananti, *Senso e semiotica in «Paesaggio con serpente»*, in «L'ospite ingratato», 5 luglio 2011, <https://www.ospiteingratato.unisi.it/senso-e-semiotica-in-paesaggio-con-serpente-1984-di-franco-fortini/> (ultimo accesso: 21/5/2025). Anche la struttura delle prime due poesie è simile: al «dicono», strategia distanziante che introduce l'episodio del Borromeo, corrispondono il «Mi hanno detto» e il «Mi dicono»: «*Mi hanno detto* che il Duca vuole concedermi / di vedere persone amiche e di discutere / [...] *Mi dicono* che il mio poema ha successo / e che nei paesi stranieri è letto e cantato».

⁵ Questa vicenda è narrata nelle *Memorie* del cardinale, di cui nel 1981 era uscita una traduzione italiana ridotta, con prefazione di Giovanni Macchia. Cfr. A. Gibellini, *Commento a «Una sera di nebbia» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingratato», 1 marzo 2014, pp. 1-11. Cfr. J.F.P. de Gondi, *Memorie*, trad. it. di D. Bartoli e C. Giardini, Milano, Bompiani, 1981.

⁶ Riprendo questa definizione e la panoramica della sezione da F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 281-287.

⁷ E ad altre opere di Poussin. Cfr. la nota alla prima edizione, ora in F. Fortini, *Tutte le poesie*

qui, come avviene con la traduzione da Góngora nella prima parte, è un sonetto concettoso e macabro, il *Sonetto del ragno*, a incrinare l'ordine e, in questo caso, la simmetria dell'insieme. Non dimentichiamo, del resto, che in apertura della raccolta Fortini colloca la prosa *L'ordine e il disordine*, recuperata da *Questo muro*, e che i corsi universitari senesi del 1976-'77 e del 1977-'78 sono dedicati a "Ordine" e "Disordine" nella letteratura e nella critica italiana e europea (1918-1925).⁸ Mentre la sezione nel suo complesso è scandita da un'intensificazione del manierismo, questa progressione è bilanciata da un anti-climax: dalla storia – il messaggio civile è nella prima poesia, *Via Cardinal Federico* – e dalla città (Milano e Ferrara), a un addensarsi, negli ultimi due testi, di "schegge" campestri, mediate dalla tradizione bucolica.

A conferma del valore strategico di *Di seconda intenzione* vale la pena di recuperare un passo del carteggio con Pier Vincenzo Mengaldo, dove il poeta e il suo critico si confrontano, in una fase abbastanza avanzata (siamo nel 1983), sull'architettura del *Paesaggio*:⁹

È accaduto che si formassero delle sottosezioni, diciamo, stilistiche: quattro frammenti "isteroidi" che ho intitolato "Exultet", non privi di precedenti sia fra le "circostanze" che fra le raccolte precedenti; e una piccola serie di quadretti "storici" (tutti, senza premeditazione! tra l'ultimo quarto del Cinque e l'ultimo del Seicento...)¹⁰ che rientrano nella "maniera" ma che hanno qualcosa in comune; il dubbio è se debba dare loro il titolo della raccolta; che li graverebbe di una responsabilità che non

cit., p. 495 e G. Simonetti, *Fortini e Poussin: «Paesaggio con serpente»*, in *I segni incrociati. Letteratura Italiana del '900 e Arti Figurative*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio, Baroni, 1998, pp. 731-744. Sul tema cfr. anche G. Nava, *Fortini e le arti figurative*, in F. Fortini, *Disegni Incisioni Dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata, Quodlibet, 2001, pp. XIII-XIX.

⁸ Cfr. almeno L. Tommasini, *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*, Macerata, Quodlibet, 2023, pp. 199-256, e F. Fortini, *Corsi universitari*, a cura di L. Tommasini, Firenze, Firenze University Press; Siena, USiena PRESS, 2024, pp. 177-256.

⁹ Il carteggio, inedito nella sua interezza, è conservato a Siena. Si tratta, rispettivamente, dei fondi archivistici AFF IX, 24: «Pier Vincenzo Mengaldo a Franco Fortini. 63 lettere 1968-1984» e AFF XXVII, 66: «Franco Fortini a Pier Vincenzo Mengaldo. 21 lettere. 1973-1994». Su questo tema rinvio a E. Zinato, L'«*Angue Nemico*» note su «*Paesaggio con serpente*», in *Dieci inverni senza Fortini 1994-2004*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004 e Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 119-132, ma anche a P.V. Mengaldo, *Ricordi di Franco Fortini*, in Id., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 9-12. Come testimonia la minuta di una lettera di Fortini, datata «mercoledì 14», il "cantiere" di *Paesaggio con serpente* è travagliato; infatti l'autore fatica a tenere sotto controllo le spinte centrifughe che impediscono di realizzare «quel tanto di romanzo e autobiografia lirica che fa un "libro"». Questa lettera, da cui è citato il passo a testo, secondo Zinato (cfr. L'«*Angue Nemico*» cit., p. 119), sarebbe quasi certamente del 1983.

¹⁰ A testimonianza della precocità degli interessi secenteschi di Fortini, Lenzini ricorda, per esempio, il racconto *La morte del cherubino di stucco*, uscito su «La ruota» nel '41. Cfr. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, p. 21.

hanno. È vero che il “serpe” è nella “Nota su Poussin” (oltre che in una epigrafe) smaccatamente dannunziana. Ma basta?¹¹

Fortini è incerto: da un lato vorrebbe assegnare come titolo ai «quadretti storici» della futura *Di seconda intenzione* quello dell’intera raccolta, anche perché in questa zona troviamo *Nota su Poussin* che descrive e spiega il quadro che sarà in copertina, da cui deriva il titolo del libro, dall’altro teme che questa scelta investa la serie di un peso eccessivo. Inoltre, già all’altezza del «nuovo indice – provvisorio – al 5 ottobre 83»,¹² sottoposto a Mengaldo, *Via Cardinal Federico* è collocata in apertura della sezione, mentre è il critico, il 20 novembre, a sottolineare come la poesia iniziale e il *Monologo del Tasso* formino «un’unità»; l’opposizione spaziale interno *vs* esterno,¹³ implicita nella prima tessera («il cardinale Federico / sempre più a lungo guardava sospirando / la guglia di San Gottardo»), appare con evidenza nelle parole del Tasso: «Qui non vedo / nessuno / le finestre hanno un’inferriata / nuova murata».¹⁴ Ma la «*situazione della finestra* ossia della esclusione: un “luogo” simbolico della poesia contemporanea»¹⁵ è una caratteristica posa dell’io fortiniano, tanto che, anche per questa ragione, il Tasso e il Borromeo potrebbero configurarsi come possibili e problematici *alter ego*.¹⁶ Sempre Mengaldo, questa volta nel saggio *Dialectica e allegoria nella poesia di Fortini* (1985), fa rientrare il testo sulle streghe di Milano nel *topos* della riscrittura di un evento storico; più in generale in *Paesaggio con serpente* il «passato che s’affaccia per lampi biechi e

¹¹ AFF XXVII, 66: «Franco Fortini a Pier Vincenzo Mengaldo. 21 lettere. 1973-1994».

¹² Cfr. E. Zinato, *L’Angue Nemico* cit., p. 121.

¹³ Cfr. E. Testa, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983; rinvio naturalmente anche alla nuova edizione ampliata: *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Macerata, Quodlibet, 2025.

¹⁴ Anche nel *Massimo di luce* compare «un vetro di finestra / piombata, in alto a destra».

¹⁵ Com’è noto, Fortini ricava questa definizione dalla poesia di Brecht *Il ladro di ciliegie*. Cfr. F. Fortini, *Brecht e il suo ladro*, in B. Brecht, *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, trad. it. di F. Fortini, Torino, Einaudi, 1976, p. VIII. Lenzini sottolinea come si tratti di un *Leitmotiv* del Brecht dell’esilio che «entra a far parte [...] dell’iconografia poetica fortiniana». Cfr. L. Lenzini, *Traducendo Brecht*, in Id., *Il poeta di nome Fortini* cit., pp. 125-176: p. 130. Cfr. anche Id., *Un’antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013.

¹⁶ Già nel 1964, licenziato dall’Olivetti e dall’Einaudi e approdato, quasi per caso, a scuola, Fortini curiosamente affermava: «Scoprii la bellezza di essere intellettuale-frate, non prete: fra Cristoforo, non il cardinale Borromeo». Cfr. F. Fortini, *Rabbie e speranze*, intervista a cura di R. Migliore, in «Il Messaggero», 7 gennaio 1984, ora in Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 343-348: 345. Ancora più interessante la lettura dedicata a Tasso per Radio Tre del giugno 1991. Qui Santarone ricorda la poesia *Monologo del Tasso* e Fortini sottoscrive il giudizio di Pampaloni: «“Fortini è un Torquato Tasso che non è riuscito a impazzire” [...] Si, la battuta è questa. Veramente credo che sia vero nel senso che fin dai primi anni [...] fiorentini ho avuto un grande interesse e passione per Tasso». Cfr. F. Fortini, *Le rose dell’abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 35-62: p. 35.

accecanti è soprattutto il Seicento»,¹⁷ un Seicento che si carica di un significato ulteriore, divenendo «allegoria di Fortini stesso in quanto poeta [...] di fronte alla tragedia della storia con le armi [...] di una poesia “metafisica”»;¹⁸ infatti l'*explicit* («Noi siamo venuti in giudizio più tardi») sembra alludere a un rapporto tra la Milano secentesca e il presente dell'enunciazione. Mentre il Tasso non guarda fuori dalla finestra e si limita a descrivere la sua prigione, il Borromeo, forse incerto se firmare le condanne, fissa intensamente un edificio della Milano ambrosiana, il campanile di San Gottardo. Ma nell'abside della chiesa di San Gottardo in Corte è tuttora presente un ritratto di suo cugino, ugualmente persecutore di streghe, dipinto dal Cerano, *San Carlo Borromeo in gloria*: schiacciato da quell'esempio il Federigo di Fortini si sente “prigioniero” e, probabilmente per questa ragione, sospira.¹⁹

Il titolo (*Via Cardinal Federico*) rimanda a una tipologia frequente nell'opera di Fortini, sin dalla prima raccolta: quella del titolo-toponimo. In *Foglio di Via* (e così in *Una volta per sempre*), il toponimo può essere un nome di città preceduto dalla preposizione (*Di Porto Civitanova*), o seguito dalla data (*Basilea 1945*),²⁰ mentre in *Poesia e errore* e in *Questo muro* il toponimo, come nella poesia del *Paesaggio*, può rinviare a una strada o a una piazza (*Piazza degli Affari, Via Verri, Piazza Tasso, Via Santa Marta, Piazza de' Giudici, Piazza Madonna*). Il toponimo via Cardinal Federico per Fortini è innanzitutto un riferimento “incrostante” di stratificazioni storiche, che apre uno squarcio nella dimensione temporale: le donne condannate al rogo nel Seicento sono figure ben individuate e riconoscibili, secondo una tecnica forse non estranea ai moduli del martirologio resistentiale.²¹ Fortini predilige un asciutto elenco che, come il «dicono»

¹⁷ P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri* cit., p. 74.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Del resto, in una prosa del 1992, *Milano, «città scomparsa»?*, Fortini mette in relazione il Cardinale e i dipinti di altri pittori secenteschi: «Vicino ai trafori del Duomo, assediato da fast-foods e dal popolo bancario, si aprono i cortili controriformati dell'Arcivescovado, tenebrosi come il bitume delle tele del Procaccini o del Morazzone. Di lì oggi muove la sola parola ascoltata dai cristiani e non (per fede e per speranza ma anche, è inevitabile, per opportunismo o paura). È quella del Cardinale, spesso in un suo volontario sottotono, talvolta anche tesa e tagliente. Ma (e nessuno lo sa meglio di lui) la città non è né può essere più una comunità». Cfr. F. Fortini, *Milano, «città scomparsa»?*, in «Testimonianze», 345-346, maggio-giugno 1992, pp. 140-145, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1686-1693: p. 1690.

²⁰ Una modalità di ascendenza manzoniana, cfr. Il *Cinque maggio e Marzo 1821*. Cfr. L. Lenzini, *Appunti su Manzoni in Fortini (e viceversa)*, in «Testo», 74, 2, 2017, pp. 37-53. Sui titoli poetici cfr. P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino Einaudi, 1991, pp. 3-26. Sul ruolo delle date in Manzoni (e nei titoli delle sue opere) Fortini riflette nel corso universitario senese “Manzoni nel 1821”. Cfr. F. Fortini, *Corsi universitari* cit., pp. 300-301: «Le date [...] ebbero una funzione singolarissima nella psicologia manzoniana come in quella di tutto il suo tempo».

²¹ Se, per esempio, in *Ai quindici di Piazzale Loreto* di Salvatore Quasimodo il soggetto si rivolge ai partigiani giustiziati con un “voi”, che comprende le vittime in una collettività («Esposito, Fiorani, Fogagnolo, / Casiraghi, chi siete? Voi nomi, ombre? / Soncini, Principato, spente

del terzo verso, espressione di un'anomia voce popolare, o equivalente del “dicunt” degli storici latini, è nel novero delle strategie distanzianti frequenti nella raccolta. In *Via Cardinal Federico* la domanda-appello alle vittime, tipica della poesia resistenziale, viene sostituita da un referto asciutto e lapidario che, attraverso la dislocazione a sinistra, fa risaltare il ricordo delle vittime («Anna Sàntima, te la ricordi») nella coscienza del Borromeo. In questo caso il “tu” allocutivo potrebbe essere inteso come un appello ai contemporanei (al “tu” del lettore, un “tu/noi”), ma anche come ammonizione al Borromeo personaggio, o al massimo a un “io/tu”, sdoppiato nel Cardinale. L’atteggiamento di Fortini nei confronti delle streghe è improntato a un severo distacco: nessuna erotizzazione e nessuna concessione al *pathos* – l’aggettivo «nude» del settimo verso, solidale a «inermi», come la voce verbale «strascicava», descrive le sofferenze delle donne, la cui rappresentazione culmina nell’ingrandimento cinematografico del dettaglio crudo e straniante: «La testa / era quasi intatta, solo di color moro». Qui la virgola dopo il marcato *enjambement* segna lo stacco tra il versante falsamente rassicurante («La testa / era quasi intatta»), caratterizzato dal predominio delle vocali chiare, e il suo rovescio perturbante («solo di color moro»), in cui prevalgono le vocali scure.²²

Sebbene, giustamente, Diaco ascriva il componimento, in senso lato, a una stigmatizzazione delle radici «classiste, maschiliste ed eurocentriche della nostra tradizione culturale»,²³ le streghe e il Borromeo valgono soprattutto come una delle incarnazioni storiche della dialettica oppressi-oppressori. L’atto burocratico e ripetitivo della firma delle condanne («Di anno in anno») fa infatti perdere di vista le vite spezzate che, con l’eccezione casuale di Anna Sàntima e Paola Poletta, sbiadiscono nel solo nome, ultima traccia che attende di essere cancellata. La frizione tra il nome del personaggio storico, a cui viene dedicata una via, nel titolo, e il catalogo delle vittime, integrato nel corpo del testo, suggerisce la subalternità sul piano della memoria di quei nomi, sconosciuti ai più, rispetto a quello del Borromeo, esponente della classe dominante. Il contrasto tra i due destini è accentuato dalla connessione tra il capo annerito di Paola Poletta e il suo *pendant* all’inizio del poemetto che occupa la sezione successiva, *Il nido*. Ben altra

epigrafi, / voi, Del Riccio, Temolo, Vertemati, / Gasparini? Foglie d'un albero / di sangue, Galimberti, Ragni, voi, / Bravin, Mastrodomenico, Poletti?»), su un'analoga struttura si articola la poesia del *Paesaggio* («Marta Lomazzi, Isabella Arienti, / Doralice Volpi [...] / voi maghe nude / strascicava»). Rivolgersi con un “tu” o con un “voi” agli oppressi è anche un dispositivo brechtiano. Cfr. per esempio *Quando la guerra comincia*, in B. Brecht, *Poesie di Svendborg* cit., p. 22.

²² Proprio le tonalità scure e le ombre, alternate a squarci luminosi e chiari, rappresentano un *Leitmotiv* della sezione. Cfr. almeno il *Sonetto del ragno* e *Nota su Poussin*.

²³ F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 281.

sorte tocca infatti ai nobili perseguitati dopo la battaglia della Montagna Bianca del 1620, loro pure vittime della Storia («*A Praga, leggo, le teste recise dei nobili / le chiusero in fregi di aquile e di oro*»): un orrore del passato che entra in rapporto con le stragi del presente («*Minimi popoli sono bruciati nei diodi*»)²⁴ – quelle stesse violenze evocate nella serie delle *Circostanze* (in particolare in *Il giornale, Di voi, Dopo una notizia e Stammheim*).²⁵

Perché proprio le streghe come emblema degli oppressi? L'interesse del Fortini poeta dialoga sottotraccia con la prefazione all'edizione Rizzoli della *Strega* di Jules Michelet del 1977, *Le streghe non ritornano* – titolo che echeggia antifrasticamente lo slogan femminista («Tremate, tremate. Le streghe son tornate!»).²⁶ Qui Fortini propone una chiave di lettura dell'opera che muove dal dibattito contemporaneo, prendendo le distanze dalle interpretazioni psicanalitiche della *Sorcière* di Georges Bataille e di Roland Barthes,²⁷ mitopoiesi che a loro volta si appoggiano al libro di Michelet, storicamente inattendibile:

Noi abbiamo invece il diritto-dovere di chiederci, da filistei, se quanto Michelet ci dice ha «fondatezza» storica, perché solo così possiamo misurare la qualità della sua invenzione mitica, e consumarla correttamente. [...] Tuttavia la sua tesi sembra priva di fondamento documentario [...] La psicanalisi, vi scrive Wittgenstein, non fornisce una spiegazione scientifica dei miti, ma semplicemente inventa su essi altri miti che soddisfano (o non soddisfano) il nostro bisogno di spiegazione. Ebbene, le interpretazioni del tipo di quelle che Georges Bataille e Roland Barthes hanno dato del libro di Michelet dimostrano che, variamente influenzati dalla psicanalisi, il loro scopo è, appunto, di costituire miti.²⁸

²⁴ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 471. Sul *Nido* cfr. C. Gendusa, *Lettera e figura in «Il nido» di Franco Fortini*, in «*Studi Novecenteschi*», 40, 85, gennaio-giugno 2013, pp. 147-165 e M. Boaglio, «*Il nido* di Franco Fortini (genesi compositiva e lettura critica)», in «*Proteo*», III, 2, 1997, pp. 41-49.

²⁵ Cfr. P.V. Mengaldo, *I chiusi inchostri* cit. p. 187 e F. Diaco, *Dialectica e speranza* cit., p. 271.

²⁶ F. Fortini, *Le streghe non ritornano*, in J. Michelet, *La strega*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 21n. Fortini stesso ricorda come in Italia, negli anni Settanta, sulla scorta della rilettura del movimento femminista, era fiorito un interesse per Michelet e per la *Strega*. Cfr. F. Fortini, *Michelet, che profeta!*, in «*L'Espresso*», XXXVIII, 23, 7 giugno 1992, pp. 94-95.

²⁷ F. Fortini, *Le streghe non ritornano* cit., p. 18. Rispettivamente G. Bataille, *La littérature et le mal*, Paris, Éditions Gallimard, 1957 e R. Barthes, *La Sorcière*, prefazione a J. Michelet, *La Sorcière*, Club Français du Livre, 1959, trad. it. in Id., *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966 e come prefazione a J. Michelet, *La Strega*, Torino, Einaudi, 1971, pp. VII-XVIII.

²⁸ F. Fortini, *Le streghe non ritornano* cit., pp. 15-17. Cfr. F. Diaco, *Fortini e la poesia moderna, in Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 123: «E ancora negli anni Settanta, il Michelet difeso da Fortini contro le attualizzazioni di Barthes e Bataille non sarà quello regressivo del Mito, bensì quello propulsivo della profezia, in cui all'immagine della *sorcière* si sovrappone un'amazzone democratica da Arco di Trionfo».

Fortini, invece, interpreta la *Sorcière* in chiave politico-profetica; la strega come proiezione dello spirito del secolo XIX, profezia di una rivoluzionaria giustizia a venire:

Dimenticano [Barthes e Bataille] che tutto l'Ottocento democratico è attraversato dalla figura della donna combattente, amazzone, dal libero seno, creatura delle barricate [...] ossia di una donna che non è né madre né figlia né moglie ma sommamente desiderabile creatura di oltranza, dunque eros e morte, che strappa i figli alle madri, vivandiera, Carmen, prostituta sublime, *tricoteuse* da ghigliottina, *marseillaise* da Arco di Trionfo, *pétroleuse* comunarda. Non solo mito, dunque, ma profezia. Questa è la Strega che sta dietro *La Strega* di Michelet [...] Non si può salvare questo libro come un precursore delle scienze umane percorse dalla Scuola di Parigi, fra Lévi-Strauss e Lacan; bisogna *anche* assumere il suo sogno conclusivo e cioè che la Strega è la sofferenza degli oppressi e che la negazione che essa rappresenta è la materia reale con cui si costruisce ogni possibile Nuova Città.²⁹

La strega rappresenta, in una prospettiva benjaminiana, la «debole forza messianica del passato»,³⁰ che prepara un futuro di liberazione (la «Nuova Città»). Una concezione del rapporto passato-presente (e futuro) del resto già delineata da Fortini nelle *Mani di Radek* (1963):

la sola conservazione possibile del passato: quella che lo distrugge in quanto passato e lo fa presente. Questa è la reale resurrezione e sopravvivenza dei morti e l'unica finale giustizia [...] Solo mani superstite a corpi inceneriti sanno atterrire i commensali vivaci di Baldassarre e annunciare la rovina degli imperi.³¹

In quest'orizzonte di significato rientrano il fotogramma di Paola Poletta e il verso lapidario che chiude la poesia («Noi siamo venuti in giudizio più tardi»). Il corpo annerito che risorge dal passato lo rende presente, consentendo in questo modo una giustizia postuma, una vendetta, secondo la stessa direttrice che troviamo anche nella lettura «for-

²⁹ F. Fortini, *Le streghe non ritornano* cit., p. 18.

³⁰ Cfr. W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 76. Sulla questione del rapporto tra Fortini e Benjamin rinvio almeno a F. Moliterni, *Poesia e tempo in Franco Fortini*, in Id., *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*, Macerata, Quodlibet, 2021, pp. 121-135: p. 126: «Vicina, come è stato ormai ampiamente attestato, alla filosofia della storia di stampo benjaminiano, l'idea del tempo in Fortini esemplifica il carattere dialettico e conflittuale, profetico e uto-pistico del suo intero disegno intellettuale (insieme, con le parole di Luperini, "teoria della dialettica" e "poetica della contraddizione")». Moliterni fa riferimento a R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, pp. 55-56 e cita in nota anche la riflessione di Berardinelli: cfr. A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 85-86.

³¹ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 127-128.

te” della *Spiaggia* di Sereni, proposta da Fortini: «la sopravvivenza non è più soltanto quella della memoria, non è recupero, è nuova nascita [...] Ma già parlano i distanti, i lontani, gli avvenire. In una certa misura i vendicatori».³² Alla luce di questa riflessione l'ultimo verso di *Via Cardinal Federico*, come rileva Mengaldo in una lettera del 26 novembre 1983, appartiene al registro del «perentorio»:

Difficile arbitrare sull'ultimo v. di *Via Card. Fed.*: è certo che l'ironia non vi è sensibile, se quella volevi, ma piuttosto che “oratorio-vittimistico”, appartiene alla tua area del “perentorio”; non saprei però pensare a una cassatura o sostituzione, un finale così va bene in questo caso.³³

L'*explicit*, infatti, nella continua oscillazione dei piani temporali della poesia, segna uno slittamento definitivo dal passato al presente – dal passato remoto («fu»), del racconto singolativo, e dall'imperfetto («guardava [...] strascicava [...] era»), tempo dello sfondo e della ripetizione, di un non poi così lontano Seicento, al passato prossimo («siamo venuti»), strettamente connesso al presente, dimensione anticipata dall'affermazione al presente attualizzante dell'ottavo verso: «Anna Sàntima, te la ricordi». Questo scarto è accompagnato da un cambiamento repentino dei deittici di persona, in sede rilevata (l'inizio del verso): al “tu” e al “voi”, riferiti rispettivamente al Borromeo e alle sue vittime, viene contrapposto un “noi”. A questo proposito Diaco, che cita un passo dell'*Ospite ingrato* («Il giudizio deve essere storico, che è l'opposto di: giustificatorio»),³⁴ mettendolo in relazione con l'ultimo verso della poesia, coglie un dialogo con Manzoni, attraverso il quale Fortini indagherebbe «il problema della colpa e della valutazione morale, cercando un instabile equilibrio tra condanna e contestualizzazione».³⁵ Il cardinale nutre dubbi crescenti di anno in anno – a questa incertezza alluderebbero i frequenti e disorientanti *enjambements* – ed è influenzato dai pregiudizi del tempo, ma al momento della firma compie una scelta consapevole che lo inchioda alle sue responsabilità.³⁶

Tuttavia, benché «perentorio», grazie alla sfuggente referenza della deissi personale del “noi”, il finale resta aperto e, forse per questo motivo, Mengaldo lo approva. *Via Cardinal Federico*, infatti, sembra rientrare in una modalità che il critico, nella lettera del 23 settembre 1983,

³² *Ivi*, p. 645.

³³ AFF IX, 24: «Pier Vincenzo Mengaldo a Franco Fortini. 63 lettere 1968-1984».

³⁴ F. Fortini, *L'ospite ingrato*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1051.

³⁵ F. Diaco, *Dialectica e speranza* cit., p. 281.

³⁶ È curioso che anche in un'altra poesia di *Paesaggio con serpente* la firma accompagni un episodio di violenza, della storia contemporanea, questa volta. Cfr. *Dopo una notizia* (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 418): «Ha ordinato che li portino via subito / ha fatto lavare il frustino parlato al telefono / della situazione ha firmato diplomi».

apprezza particolarmente; Fortini affronta di sghembo, per così dire, il tema etico-politico, evitando di indossare troppo esplicitamente i panni del «poeta *philosophus* e p. *politicus*»:

Perché la mia ferma convinzione è che tu in quanto poeta più vali (e non vali davvero poco) quanto più poni in forma indiretta il rapporto fra poesia e politica, cioè quanto meno sei *esplicitamente poeta philosophus e p. politicus*. Il che mi pareva, globalmente, la differenza e il positivo sviluppo di *Questo muro* rispetto alle cose precedenti.³⁷

Da un lato l'ultimo verso potrebbe rinviare a una generica condanna del Borromeo da parte di “noi” contemporanei («Ai posteri / l'ardua sentenza»), dall'altro, anche sulla scorta delle considerazioni del Mengaldo di *Dialettica e allegoria*, si presta a un'interpretazione ulteriore, sollecitata da una spia lessicale: “venire in giudizio” è un tecnicismo giuridico dal latino *in iudicium venire*, che per il *Thesaurus Linguae Latinae* equivale a *in iudicium adesse* (“presentarsi a giudizio”). L'ambigua deissi della chiusa consente inoltre di intendere il “noi” secondo una lettura estensiva, che vale “noi uomini del Novecento”, chiamati in giudizio per le nostre colpe collettive (dalle due guerre mondiali al genocidio degli ebrei e agli orrori evocati nella sezione delle *Circostanze*).

Se poi inquadriamo *Via Cardinal Federico* negli anni in cui la raccolta viene composta – il titolo di *Paesaggio con serpente* è accompagnato dall'indicazione «Poesie 1973-1983» – quest'interpretazione risulta ancora più convincente. In questo periodo Fortini riflette a più riprese sull'opera del Manzoni e sul suo rapporto con il presente, nell'ambito di una meditazione di più ampio respiro sul concetto di “classico”,³⁸ sia negli interventi critici, sia nell'attività didattica, tanto che le prime due poesie della sezione *Di seconda intenzione* sembrano nascere in parallelo ai corsi senesi di Storia della critica letteraria.

Già nel 1973, durante le celebrazioni del centenario della morte di Manzoni, a Città del Messico, Fortini accusa la cultura, soprattutto scolastica, italiana, di aver impoverito la ricezione dei *Promessi sposi*, ridu-

³⁷ Lettera di Mengaldo del 23 settembre 1983, AFF IX, 24: «Pier Vincenzo Mengaldo a Franco Fortini. 63 lettere 1968-1984»..

³⁸ Rinvio a questo passo della definizione di “classico” che Fortini scrive per l'*Enciclopedia Einaudi*: «Come il sorriso dei defunti o delle maschere o delle cere, il classico educa alla contemplazione della morte di quanto sembra più vivente. La inattualità diventa, nei classici, un potente additivo di significazione. Non è una qualsiasi diversità di linguaggio o di visione del mondo; è una diversità nel massimo della somiglianza. I classici di una lingua o letteratura o civiltà hanno con il nostro presente un rapporto perturbante, di familiarità e di estraneità: *sunt aliquid Manes*». Cfr. F. Fortini, *Classico*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III (Città-Cosmologie), Torino, Einaudi, 1978, pp. 192-202. Cfr. almeno L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., pp. 257-264.

cendo il libro a «vangelo di noia nazionale» e trascurando le «pagine storiche», le «più belle del romanzo».³⁹ Anche il ritratto del Borromeo del capitolo XXII è una pagina storica, eppure Manzoni tralascia gli aspetti meno edificanti del suo arcivescovato, non potendo esimersi, ciononostante, dal rilevare che certe sue «opinioni» «al giorno d'oggi parrebbero piuttosto strane che mal fondate».⁴⁰ Le «opinioni», capovolgendo la dichiarazione manzoniana, non solo sono «strane», ma anche «mal fondate»; riguardano infatti i pregiudizi del suo tempo, che Federigo sostenne sul piano teorico (ricordiamo una sua opera, il *De cognitionibus quas habent daemones*)⁴¹ e anche nell'esercizio del suo ministero («sostenne in pratica»), firmando le condanne delle streghe, che Manzoni si guarda bene dal nominare. Ma nel capitolo XXXI si allude alla stessa Caterina Medici, che ritroviamo nel *Paesaggio*, ed è la sua morte a proiettare un'ombra sul ritratto del protofisico Lodovico Settala:

il pover'uomo partecipava de' pregiudizi più comuni e più funesti de' suoi contemporanei [...] quando, con un suo deplorabile consulto, cooperò a far torturare, tanagliare e bruciare, come strega, una povera infelice sventurata, perché il suo padrone pativa dolori strani di stomaco, e un altro padrone di prima era stato fortemente innamorato di lei, allora ne avrà avuta presso il pubblico nuova lode di sapiente e, ciò che è intollerabile a pensare, nuovo titolo di benemerito.⁴²

Manzoni, come dichiara in una nota, aveva potuto trovare queste informazioni nella *Storia di Milano* del conte Pietro Verri, stampata a Milano nel 1825, in cui però non vengono menzionate le altre streghe della poesia di Fortini.⁴³ In occasione di un altro centenario manzoniano, quello della nascita (1985), la vicenda di Caterina è narrata nella *Strega e il capitano* da Leonardo Sciascia, che prende le mosse dalla rilettura del passo del capitolo XXXI. Un meccanismo analogo può aver accompagnato la genesi di *Via Cardinal Federico*, dove, accanto a Manzoni, Fortini deve aver consultato altre fonti. Tra queste, forse, *La storia di Milano* della Treccani (1957): qui, oltre a Caterina Medici, viene ricordata una certa Paola Poletta, condannata per eresia, e troviamo un segmento («l'ultima fu quella "d'una Paola Poletta vicentina"»), che potrebbe riecheggiare

³⁹ Cfr. la nota manoscritta a *Storia e antistoria nell'opera di Alessandro Manzoni*, un intervento a lungo inedito, ora nel Meridiano, che Fortini tiene presso l'Istituto Italiano di cultura di Città del Messico. Cfr. Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1796-1799.

⁴⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1995, pp. 512-513.

⁴¹ Cfr. F. Borromeo, *De cognitionibus quas habent daemones liber unus*, a cura di F. di Caccia, Roma, Bulzoni, 2009.

⁴² A. Manzoni, *I promessi sposi* cit., pp. 707-708.

⁴³ Cfr. P. Verri, *Storia di Milano*, Firenze, Sansoni, 1963, pp. 371-376.

nella forte inarcatura a cavallo tra il nono e il decimo verso («Paola Poletta / fu l'ultima»).⁴⁴

In ogni caso la suggestione manzoniana ha sicuramente svolto un ruolo fondamentale: negli anni che precedono la pubblicazione di *Paesaggio con serpente*⁴⁵ Fortini rilegge l'opera di Manzoni per preparare tre corsi all'Università di Siena – quello sugli *Inni* del 1971-72, il seminario del 1977-78 dedicato alla *Storia della colonna infame* e il corso del 1981-82 *Alessandro Manzoni nel 1821*.⁴⁶ Il corso tassiano del 1979-1980, invece, come ricostruisce Tommasini, si concentra sulla biografia e sul mito del Tasso, a testimonianza di un interesse che, su un altro tavolo di lavoro, continua nel *Monologo del Paesaggio*.⁴⁷ In particolare, è nel seminario sulla *Colonna infame* che Fortini si interroga sul problema della colpa e sulla sua attualità, inserendosi in un dibattito politico-culturale animato anche da altre voci: nel 1973 era uscito il film diretto da Nelo Risi, *La colonna infame* e, nello stesso anno, Cappelli ne aveva pubblicato la sceneggiatura con un'introduzione di Leonardo Sciascia. E proprio la questione affrontata nel seminario fa da sottotesto alla chiusa lapidaria di *Via Cardinal Federico*:

Manzoni scrive storia *per trarne insegnamento*, usando una posizione che è quella del provvidenzialismo cristiano (Bossuet); di questo insegnamento il centro è *l'esistenza di valori non storici*, bensì assoluti; di questi valori i più eminenti sono la carità e la giustizia. Il cosiddetto rigorismo manzoniano ha dunque scelto, puntigliosamente, di dimostrare la responsabilità personale dei giudici, la loro *colpa*.

Come non avvertire, a questo punto, che la scelta manzoniana tocca una questione di oggi, se non si vuol dire di sempre? La questione è quella del libero arbitrio e del grado di necessitazione; è prima di ogni etica. Manzoni ha come oggetto della sua riflessione il rapporto fra necessità storica e libertà, fra determinismo e dovere. [...]

⁴⁴ *L'età della riforma cattolica (1559-1630)*, in *La Storia di Milano*, vol. X, Milano, Treccani, 1957, p. 298.

⁴⁵ F. Diaco, «*Un luogo centrale della mente*: Manzoni negli scritti critici di Fortini», in «Allegoria», 79, 2019, pp. 28-65: p. 29.

⁴⁶ Per una panoramica dettagliata dei corsi cfr. L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., pp. 157-158. Gli appunti dei corsi sono stati pubblicati da Tommasini in F. Fortini, *Corsi universitari* cit. Mancano nella biblioteca di Fortini, conservata nella Biblioteca di Area Umanistica di Via di Fieravecchia a Siena, sia le copie dell'opera di Manzoni, sia studi specifici sulla stregoneria, anche quelli citati nella prefazione Rizzoli. Sono presenti una copia dell'edizione Rizzoli della *Strega*, invece, e la prima edizione dei *Benandanti* di Ginzburg, del quale, anni dopo, Fortini recensirà *Storia notturna in Il corpo e la storia*, in «L'indice dei libri del mese», VI, 10, 1990, pp. 10-11, dimostrando una certa continuità dei suoi interessi per la stregoneria.

⁴⁷ Cfr. F. Fortini, *Corsi universitari* cit., p. 279: «Dagli anni della rivoluzione francese e romantica, per più di mezzo secolo, la massima letteratura europea – Goethe, Chateaubriand, la Staël, Puškin, Byron, Leopardi, Baudelaire, vivono il mito del prigioniero di Sant'Anna come il mito della moderna religione della poesia».

La moralità che Manzoni esige dai suoi giudici egli la esige da gente che vive come a Birkenau o a Treblinka, fra i vasa *stercore humano plena*, il sangue e la sete, le allucinazioni, le delazioni, la paura.⁴⁸

Questa riflessione torna, come testimonia il dattiloscritto conservato a Siena, nel ciclo di ventisei interventi, *Alessandro Manzoni nei suoi due secoli*, che Fortini tiene nel 1984 per Radio Monteceneri.⁴⁹ In apertura dell'ottavo, *Legge e Grazia*, una citazione dalla *Rivoluzione francese* di Manzoni: «Sarebbe troppo iniqua la condizione dell'uomo se per discernere il diritto dal torto, ci fosse bisogno d'esser profeta». Il «tribunale della storia», demandato ai posteri, interviene sempre a partita chiusa, ma il giudizio e la scelta devono valere *hic et nunc*, senza alcun «rinvio di responsabilità»:

L'avvenire è la prova degli eventi ma l'uomo deve poter scegliere il proprio comportamento sull'imperativo della legge morale non sulla previsione dell'esito. La storia è, certo, per Manzoni, un tribunale; ma non il tribunale supremo. I posteri hanno certo il diritto di pronunziare le loro ardute sentenze ma la storia non può continuare a contraddirsi pur continuando ad essere soltanto una storia di vincitori [...] Oltre la Legge, la Grazia. Ecco perché i giudici del processo degli untori sono, per Manzoni, colpevoli: non perché accecati dalla superstizione ma perché infedeli alla loro medesima legge. Contro ogni rinvio di responsabilità all'avvenire, l'errore e la verità non possono non essere giocati subito in scelte inevitabili.⁵⁰

Nella sedicesima puntata del ciclo, *Ancora sul 'ritorno' della Peste*, invece, è il Borromeo stesso ad essere citato, come nella poesia, in rapporto alla contemporaneità:

In anni, i nostri, di tortura generalizzata, di delazioni e di pentimenti – che molto somigliano a quelli di Federico Borromeo e della Guerra dei Trent'Anni – le cento pagine possono sbalordire ancora per la forza della loro battaglia civile anche se oggi sarebbero ammutolite dalla quantità delirante dei messaggi che ci attraversano e ci distruggono; ma anche in un senso più profondo vanno nella direzione delle tragedie piuttosto che in quella del romanzo.⁵¹

⁴⁸ Questi passi sono stati trascritti da Tommasini. Cfr. L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., pp. 273-274 e F. Fortini, *Corsi universitari* cit., pp. 252-253. A suggerire un accostamento tra Fortini, Sciascia e il film di Risi è già Diaco. Cfr. F. Diaco, «*Un luogo centrale della mente*» cit., pp. 43-45.

⁴⁹ *Ivi*, p. 29.

⁵⁰ Rinvio a F. Fortini, *Alessandro Manzoni nei suoi due secoli*, Radio Lugano, AFF F 2a XVIII, 84, 38 cc. ds. e ms, citato a più riprese da Diaco in «*Un luogo centrale della mente*».

⁵¹ Anche questa citazione è tratta dal documento citato nella nota precedente. Le «cento pa-

Insomma, il Borromeo di Fortini diventa, in una singolare convergenza con Leonardo Sciascia – tanto più se si considera la distanza tra le due figure, specie negli anni Ottanta – una prefigurazione di quei «burocrati del male»⁵² che costellano la storia del Novecento.

gine» sono quelle della *Storia della colonna infame*.

⁵² L. Sciascia, *Nota a A. Manzoni, Storia della colonna infame*, Palermo, Sellerio, 1981, pp. 176-177. Si tratta della rielaborazione di uno scritto del 1973, introduzione alla sceneggiatura del film di Nelo Risi, *Quel che è sembrato vero e importante alla coscienza*, in A. Manzoni, V. Pratolini, N. Risi, G. Scalia, *La colonna infame*, Bologna, Cappelli, 1973. Il passo in questione è il seguente: «La giustezza della visione manzoniana possiamo verificarla stabilendo una analogia tra i campi di sterminio nazisti e i processi contro gli untori, i supplizi, la morte. Quando il Nicolini [...] dice che “l’istruttoria venne delegata a un Monti e a un Visconti, ch’è quanto dire a uomini di cui tutta Milano venerava l’integrità, l’illibatezza, l’ingegno, l’amore pel bene pubblico, lo spirito di sacrificio e il grande coraggio civile”, coraggio civile a parte, e cioè in meno, viene da pensare a quel libro di Charles Rohmer, *L’altro*, che è quanto di più terribile ci sia rimasto nella memoria e nella coscienza di tutta la letteratura sugli orrori nazisti pubblicata dal 1945 in poi: “una dimostrazione per assurdo, in cui è proprio la parte di umanità rimasta nei burocrati del Male, la loro capacità di sentire ed agire come tutti noi, a dare l’esatta misura della loro negatività” [...]. Non si accorge, il Nicolini, che quel di cui c’è da tremare è appunto questo: che quei giudici erano onesti e intelligenti quanto gli aguzzini di Rohmer erano buoni padri di famiglia, sentimentali, amanti della musica, rispettosi degli animali. Quei giudici furono “burocrati del Male”: e sapendo di farlo».



scrittura/lettura/ascolto

Assurdo della Storia, assurdo dell'opera. Modo e voce in *Contro-passato prossimo*

LORENZO BLASI

Università per Stranieri di Perugia

l.blasi@studenti.unistrapg.it

Abstract. This essay examines Guido Morselli's *Contro-passato prossimo* (1975) within the framework of uchronia. It analyzes the tension between the nineteenth-century narrative surface and the strategies of discourse, centered on the omniscient narrator, using rhetorical and narratological tools. It also interprets the role of metalepsis at the core of the novel, highlighting the influence of Giuseppe Rensi's philosophy on Morselli's thought.

Keywords: Morselli, narratology, theory of the novel, metalepsis, Giuseppe Rensi.

Riassunto. Il saggio esamina *Contro-passato prossimo* (1975) di Guido Morselli nell'ambito dell'uchronia. Analizza la tensione tra la superficie narrativa ottocentesca e le strategie del discorso, incentrate sul narratore onnisciente, attraverso strumenti retorici e narratologici. Interpreta inoltre la funzione della metalessi al centro del romanzo, mettendo in luce l'influenza della filosofia di Giuseppe Rensi sul pensiero di Morselli.

Parole chiave: Morselli, narratology, teoria del romanzo, metalessi, Giuseppe Rensi.

Assurdo della Storia, assurdo dell'opera. Modo e voce in *Contro-passato prossimo*

I.

Della non sterminata bibliografia critica su uno scrittore le cui vicende biografico-editoriali hanno spesso occultato la lettura ravvicinata dei testi, dobbiamo menzionare un'analisi di Flavia Ravazzoli che si apriva con la seguente domanda: «a quale genere letterario appartiene la *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli?».¹ La questione sottintendeva difficoltà ulteriori rispetto alla semplice identificazione del genere, visto che l'autrice, dopo aver brevemente ascritto l'oggetto del suo saggio alla «*Science Fiction* catastrofica»,² spostava il ragionamento sulla categoria genettiana del modo e sulle modalità con cui il commento della voce narrante determinava la tessitura del discorso.³ La categoria del modo è alquanto vasta: «il modo narrativo indica la misura maggiore o minore (quantità e tipo di particolari) e il punto di vista da cui si narra una vicenda».⁴ Nondimeno, la formalizzazione di Genette ha il merito di fare chiarezza sulla distinzione da effettuarsi fra focalizzazione sul personaggio e voce che narra, pur ammettendo una profonda interrelazione fra i due elementi; evidenzia inoltre che il bilanciamento fra mimesi e diegesi, *showing* e *telling* regola la velocità stessa del racconto, «poiché è ovvio che la quantità d'informazione sta in rapporto inversamente proporzionale alla velocità del racconto, in maniera rilevantissima; e, d'altro lato, ci rimanda a un fatto di voce: il grado di presenza dell'istanza narrativa».⁵ Se in *Dissipatio* narratore e protagonista della vicenda coincidono, *Contro-passato prossimo* (1975; sottotitolo: *Un'ipotesi retrospettiva*)⁶ pone al suo interprete problemi ulteriori, perché il narratore che racconta la storia è una terza persona.

Il romanzo è diviso in sei parti intitolate in sequenza («Parte prima», «Parte seconda»...) più un Epilogo. Temporalmente, la storia si sviluppa

¹ F. Ravazzoli, *Il commento narrativo in «Dissipatio H.G.»*, in G. Pontiggia et al., *Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*. Atti del convegno di Gavirate 22-23 ottobre 1983, Comune di Gavirate, 1984, pp. 71-90: p. 71.

² *Ibidem*.

³ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di F. Madonia, Torino, Einaudi, 1976, pp. 208-258. Noi ci rifaremo alla teoria genettiana soprattutto sotto il profilo della distanza e quindi dei tipi di discorso che segnalano gradatamente la scomparsa dell'istanza narrativa nel testo: «discorso narrativizzato, o raccontato», «discorso trasposto, in stile indiretto», «discorso riferito» (*ivi*, pp. 218-220) – tuttavia, per maggiore perspicuità, chiameremo «discorso diretto» quest'ultima tipologia.

⁴ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1999, p. 25; Segre, poco oltre, avverte sulla «natura non esattamente delimitabile di questi fenomeni, pure di estrema importanza» (*ivi*, p. 26).

⁵ G. Genette, *Figure III* cit., p. 213.

⁶ G. Morselli, *Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva* [1975], Milano, Adelphi, 1987, d'ora in avanti CPP.

in circa otto anni, circoscritta com'è da due date presenti su due diari distinti del maggiore asburgico Walter von Allmen, personaggio con il quale la vicenda si apre e si chiude: il «15 aprile 1910 (lunedì di Pasqua)» (CPP, p. 9) e il «1° dicembre '18» (CPP, p. 259). Von Allmen, oltre a essere un militare, nutre una passione dilettantesca per l'arte che lo conduce in visita a una chiesa fra le Alpi tirolesi, nei cui dintorni rinviene una miniera dismessa dopo il fallito progetto di costruirvi una galleria che sbucasse in Italia. La scoperta avvia un'inchiesta che permette infine all'Austria di imbastire un piano chiamato «Edelweiss Expedition» (CPP, p. 56), realizzato dopo un'ellissi temporale fra prima e seconda parte in cui, anche se il narratore non lo esplicita, è scoppiata la Prima guerra mondiale. Con l'attuazione del piano, von Allmen scompare dalla scena del romanzo (se eccettuiamo qualche apparizione del tutto estemporanea) e l'Austria penetra indisturbata in Italia: la terza parte disbriga le vicende attorno all'armistizio italiano, le cui trattative sono condotte da Giovanni Giolitti; nella quarta parte, piegata ormai l'Italia, gli Imperi centrali attaccano con successo anche la Francia. Presentendo la vittoriosa fine della guerra, sono soprattutto i tedeschi a organizzare la rifondazione dell'Europa che verrà, all'insegna di Walter Rathenau, «un tecnocrate che senza contraddirsi, ben sicuro di non contraddirsi, credeva nella democrazia» (CPP, p. 157). La quinta parte è largamente occupata dalla battaglia navale che vede anche gli inglesi piegarsi ai tedeschi; nella sesta, le conseguenze della guerra, al netto di qualche ondata reazionaria o colpo di stato falliti, producono un'unione in senso democratico dell'Europa. I tedeschi si fanno promotori di una federazione chiamata «UNOS, Union des Nations Occidentales Socialistes, e, in tedesco, SVWE, Sozialistischer Verein Westeneuropas». Associazione su fondamenta socialiste» (CPP, p. 208). L'Epilogo mostra il ritiro dalla scena politica di Rathenau a seguito delle ultime disposizioni politiche per rafforzare il federalismo europeo di cui è stato il padre; dopo uno stacco segnalato da tre asterischi, la focalizzazione torna circolarmente su Walter von Allmen, sul suo incontro con un Adolf Hitler tutto chino sui suoi interessi pittorici, soddisfatto da un corso storico che ne ha appagato la sete di «Germanesimo nella sua potenza e universalità» (CPP, p. 253).

Il corso storico alternativo raccontato da *Contro-passato prossimo* gemma così a partire da un momento ad alta densità simbolica, un evento significativo che nel testo può o meno avere giustificazioni, ma che è decodificato da processi interpretativi attivati dal lettore attingendo alla propria enciclopedia personale: come nel caso di *Dissipatio* e del distopico-catastrofico, non è difficile ascrivere questo romanzo a un sottogenere preciso del fantastico, battezzato, a partire da Charles Re-

nouvier, con l'etichetta di ucronia.⁷ L'investimento simbolico sull'evento significativo, nell'ucronia, è tutto: «bisogna operare una modifica, e dev'essere una modifica gravida di conseguenze».⁸ Chiameremo questo evento *point of divergence* (POD)⁹ e osserveremo, inoltre, come il racconto fantastico si leghi per statuto alle teorie sul verosimile: cioè come, attraverso un processo di codifica estrema dei suoi meccanismi generi per così dire una logica di verosimiglianza del tutto peculiare, costruita secondo una serie di trucchi ed espedienti fra i più vari, dall'utilizzo di documenti per autenticare l'inverosimiglianza (lettere, diari, manoscritti ritrovati) a catene di eventi più strutturali (peripezie, errori, casi).¹⁰

II.

Vale la pena allora di analizzare nel dettaglio gli eventi che, grazie alle intuizioni di Walter von Allmen, ipotizzeranno la vittoria della guerra da parte di austriaci e tedeschi, cioè di capire come funzioni il POD in *Contro-passato prossimo*. Il romanzo si apre con una notazione temporale in stile nominale-telegrafico, da articolo giornalistico: «sera del 15 aprile 1910 (lunedì di Pasqua)» (CPP, p. 9). Qualcuno sta minuziosamente descrivendo l'interno della chiesa barocca di Röschenen, in Tirolo, e solo una volta esauritosi questo pezzo di stile scopriamo che il suo autore è Walter von Allmen. Dopo un breve commento del narratore si spalanca per la prima volta il discorso indiretto libero di von Allmen, nella forma di due periodi subito seguiti da un pensiero riportato in forma diretta con introduttore parentetico, come a proseguire i pensieri vergati materialmente su carta:

Quella sacra vanità esibita in un villaggio di venti case, a 1400 metri d'altezza, era forse meglio di una stravaganza. Si era voluto esorcizzare i

⁷ Cfr. E. Marra, *Il caso della letteratura ucronica italiana. Ucronia e propaganda nella narrativa italiana*, in «Between», 7, 2014, p. 1: «la parola 'ucronia', palese calco di 'utopia', si deve al filosofo francese Charles Renouvier, il quale titola così un suo pamphlet (*Uchronie, l'utopie dans l'histoire*), pubblicato anonimo nel 1876 e basato su alcuni suoi articoli precedenti». Per delle osservazioni circa lo statuto dell'ucronia come genere fondato sulla cooperazione interpretativa, a cavallo fra semantica e pragmatica, cfr. anche Vanni Balestra, *Originì dell'ucronia. La letteratura contro la storia*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università di Bologna, 2013, pp. 23-29.

⁸ E. Carrère, *Ucronia*, trad. it. di F. Di Lella, G. Girimonti Greco, Milano, Adelphi, 2024, p. 19.

⁹ Cfr. E. Marra, *Il caso della letteratura ucronica italiana* cit. p. 2. Marra riprende l'etichetta di «POD» da G. Chamberlain, *Afterword: Allohistory in Science Fiction*, in *Alternative Histories: Eleven Stories of the World as It Might Have Been*, eds. C.G. Waugh and M.H. Greenberg, New York and London, Garland, 1986, pp. 281-300.

¹⁰ Cfr. S. Lazzarin, *Il fantastico verosimile. Per lo studio di un topos della poetica del racconto fantastico ottocentesco, da Hoffmann a Montague Rhodes James*, in P. Pellini, S. Lazzarin, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Roma, Artemide, 2022, pp. 81-142: 81-84. Lazzarin, in queste pagine, si appoggia alle teorie sul fantastico sviluppate da Neuro Bonifazi in diverse pubblicazioni nel corso degli anni Ottanta.

ghiacciai, troppo vicini, opporre calore e invenzione alle loro gelide geometrie. A ogni modo (concluse) noi austriaci non possiamo essere severi col barocco, che è la nostra grande stagione. (CPP, p. 10)

A questo punto, senza segnali che lo avvertano, nel tessuto discorsivo si apre un'analessi di portata minima: la voce del narratore ci mostra von Allmen sul sagrato della chiesa dopo aver terminato la sua visita, la mattina stessa; il discorso si svincola così dall'*hic et nunc* della scrittura diaristica la sera del 15 aprile, e ci riporta al mattino: «uscito poi sul sagrato, discesi i gradini che conducono alla piazzetta erbosa [...] di lì la chiesa si mostrò com'era, una vasta capanna di sasso» (CPP, p. 10). A questa descrizione si riallaccia nuovamente l'indiretto libero: von Allmen riflette sul contrasto fra interno ed esterno della chiesa, supposta allegoria dell'Austria. Una volta terminata, la riflessione fa spazio a un'altra minima anacronia, una prolessi ripetitiva:

Quel lunedì d'aprile lasciò qualche traccia nella vita del maggiore Walter von Allmen. Una giornata, del resto, nei suoi effetti indiretti e lontani, importante non solo per lui. La mattina, arrivando col postale, aveva fatto una sosta alla vecchia miniera d'oro (in realtà quarzo aurifero), a mezza lega prima di Röschenen, sulla strada che sale da Meran. (CPP, p. 11)

Superata la prolessi, l'analessi può continuare a srotolarsi per ricucirsi anch'essa sull'*hic et nunc* serale del lunedì di Pasqua: senza alcuna apparente motivazione (si noti come il testo non ci dica mai perché!) von Allmen non si interesserebbe affatto alla vecchia miniera «se non avesse sentito che qualcuno del luogo la chiamava il traforo, intendendo il traforo ferroviario, galleria» (CPP, p. 11). Von Allmen avvia così un'inchiesta e incontra un vecchio del luogo, Dvorak, che lo ragguglia sui fatti avvenuti decenni prima; questo racconto non rappresenta tanto un'ulteriore analessi nell'analessi, ma viene filtrato attraverso la soggettività di von Allmen per mezzo di uno stile trasposto con inflessioni di discorso indiretto libero, dove i deittici e l'interrogativa parentetica simulano un'oralità interiorizzata e vagamente esitante: «era sceso di là, dalla parte italiana, due volte. Anche di là, con gli ingegneri (o geologi?), avevano forato pozzi di mina, trivellato la roccia per assaggi» (CPP, p. 12). La soggettività di von Allmen funziona così da diaframma fra il narratore e la vicenda, diaframma che è anche una modalità di emancipazione del discorso dalla voce narrativa, viste le ambiguità prodotte per statuto dall'indiretto libero.¹¹

¹¹ Cfr. G. Genette, *Figure III* cit. p. 219: «ma la differenza essenziale è costituita dall'assenza del verbo dichiarativo, che può portar con sé (salvo indicazioni fornite dal contesto) una doppia confusione. In primissimo luogo, confusione fra discorso pronunciato e discorso interiore

Il racconto di Dvorak illumina von Allmen sul progetto, poi abbandonato, di scavare una galleria che, attraverso le Alpi Tirolesi, conducesse in Valtellina. Ma soltanto a sera, proprio nel momento in cui si ricuce l'analessi (e, si noti, il narratore dettaglia finalmente anche lo spazio della vicenda, cioè il luogo in cui von Allmen sta redigendo il suo diario), ecco l'attivarsi dell'epifania, seppur lasciata momentaneamente sospesa in un vuoto informativo, visto che ci viene tacito il contenuto dell'intuizione, cioè discutere con i vertici dell'esercito austriaco la possibilità di sondare l'esistenza di questa vecchia galleria abbandonata per rimetterla in funzione: «il fatto lo colpì all'improvviso (viaggiava verso Vienna con l'ultimo treno della sera), e così ovvio e vistoso, da parergli impossibile che nessuno ci avesse badato» (CPP, p. 13). Von Allmen si dimentica del suo piano, se non fosse che «venne il 5 di giugno» (CPP, p. 14): con un a capo, una congiunzione avversativa a inizio enunciato e l'uso icastico del perfetto, il narratore segna una discontinuità negli eventi. Von Allmen, che assiste alla «processione del Corpus Domini, rituale kermesse della Monarchia» (CPP, p. 14), scorge la sigla A.E.I.O.U. (acronimo variamente significante la potenza della casata asburgica) su un baldacchino imperiale, la stessa sigla che aveva visto sul ciborio della chiesa di Röschenen: la coincidenza rilancia il meccanismo epifanico e fa tornare in mente a von Allmen i suoi progetti sulla galleria abbandonata, a cui decide di dare seguito con una serie di sfortunati colloqui. In questo passaggio della prima parte, il modo narrativo vira anche verso il discorso diretto dei personaggi; proprio durante questi colloqui assistiamo non solo a una rinuncia ai pensieri di von Allmen, ma alla focalizzazione su von Allmen stesso:

Nella penombra dell'anticamera, Carlo Augusto rifletté. A una parete stava una panoplia di vecchie armi d'ordinanza e ne pendeva, con elsa traforata e dragona, una sciabola di cavalleria. Sul fodero tarlato si leggevano ancora alcune iniziali: ovviamente, la fatidica sigla A.E.I.O.U. La guardava distratto e pensava: Walter non è un uomo da impegnarsi senza buone ragioni, per misteriose che siano. (CPP, p. 21)

Crepa all'apparenza minima e quindi trascurabile nella gestione della distanza, in realtà sintomo ulteriore della regia non più tanto occulta del narratore sulla materia, ben al di là del filtro di von Allmen, il quale, infatti, dopo un brevissimo rientro sul suo discorso vissuto, cede il posto a una lunga descrizione d'ambiente su Vienna piena di incisi commentativi e che serve a presentare la massima carica con cui, dopo

[...]. Inoltre, e soprattutto, confusione fra discorso (pronunciato o interiore) del personaggio e quello del narratore».

i primi fallimenti diplomatici, von Allmen conferirà: l'Arciduca Ereditario, ribattezzato con il nomignolo di «Ka-é-ha» (CPP, p. 21). A von Allmen viene promesso che, al suo ritorno dagli impegni contratti, il Ka-é-ha leggerà il promemoria; sennonché un altro evento umoristico modifica la situazione: «il responsabile della Segreteria soffriva di feroci emicranie di origine epatica [...] e quando lo coglievano perdeva il lume degli occhi, non figuratamente: stentava a leggere, con due paia d'occhiali, quasi non vedeva più» (CPP, pp. 23-24). Il narratore, non pago del commento ironico sulla natura logora del traslato, chiosa con un'altra freddura metalinguistica: «e con ciò la fatalità cieca, metafora non sprecata, per una volta, aveva avviato su un differente binario un avventuroso tratto del destino d'Europa» (CPP, p. 24). Nuovamente, però, si verifica «uno svarione burocratico uguale e contrario al precedente» (CPP, p. 24): il Ka-é-ha, che si trova a Pola per il varo di un sommersibile, viene erroneamente raggiunto dalla cartella delle lettere Evase, fra cui tuttavia spicca, ancora sigillato, il promemoria von Allmen (altra coincidenza!). È anche il momento di una seconda alterazione della focalizzazione, stavolta proprio sul Ka-é-ha («il Ka-é-ha si meravigliò nello sfogliare il corriere che gli portavano da casa», CPP, p. 25; ne seguirà una seconda poche pagine più avanti, anche con indiretto libero). Durante il suo riposo estivo a Milano, di fianco al Teatro della Scala, von Allmen nota che «un giovanotto, in ginocchio per terra, dipingeva con gessi colorati, fra i piedi dei passanti» un paesaggio alpino recante la scritta «VALTELLINA» (CPP, p. 27), che fa scattare l'ennesimo clic – anche in questa pausa narrativa, dunque, la regia del caso risospinge von Allmen nella sua ricerca, una ricerca aiutata da dettagli ridicoli, in sordina, che inibiscono ogni tentativo del (momentaneo) protagonista di prendere congedo dalla sua idea. Von Allmen decide di condurre privatamente delle indagini e scopre così i resti dei lavori alla galleria di cui Dvorak gli aveva parlato in una località chiamata Silveria. Dopo la scoperta, i suoi progetti si semplificano: il colloquio successivo con il Ka-é-ha consigue un buon esito; la storia accelera verso l'attuazione del piano; von Allmen sparisce dalla scena.

Potremmo così ascrivere il POD dell'ucronia morselliana, proprio perché logorato da una filza di casualità inverosimili che sembrano quasi rincorrere von Allmen, al codice del fantastico che avevamo posto a premessa, con il caso a imprigionare von Allmen in un cerchio serrato di coincidenze. A queste coincidenze si associa la presenza costante di una serie di personaggi che olano gli ingranaggi dell'inchiesta, tutti variamente imparentati fra loro: gli Schwanthaler. Fra questi, il protagonista della prima alterazione della focalizzazione commentata precedentemente, Carlo Augusto Schwanthaler, nonché l'autore dell'er-

rore burocratico causato dalla momentanea perdita della vista, Carlo Augusto anch'egli, secondo un'estensione umoristica dell'omonimia al doppio nome e non solo al cognome – tracce fossili di una commedia degli equivoci che non si verifica davvero, perché tutti gli eventi, dietro l'apparenza del caso, si dispiegano secondo un orientamento inscalfibile.¹² La serie degli Schwanthaler prosegue successivamente, quando si parla di un collaboratore di Conrad pronto a entrare in scena per verificare la possibilità dei lavori al traforo: «fu (fatidicamente) uno Schwanthaler, terzo (o quarto) della nostra serie: Ludovico» (CPP, p. 43). L'umorismo del narratore si sviluppa su più livelli, a cominciare dall'avverbio di modo che riprende a distanza il «fatidica» di poco prima (CPP, p. 21) e rafforza la regia inverosimile del caso; prosegue con l'inciso correttivo a fingere la perdita del controllo da parte dell'istanza narrativa sul rincorrersi delle omonimie; chiude sull'enfatizzazione della posizione del lettore nei confronti del testo risuonante in quell'apparentemente innocuo aggettivo possessivo. Senza esplicitarlo, il narratore sta dileggiano gli stessi codici di genere su cui l'ucronia è impiantata (la catena inverosimile delle casualità, le omonimie); questa stessa ludica presa di distanza si manifesta più distesamente in un commento narrativo situato appena oltre la svista maggiore, quella che sposta il promemoria von Allmen dalle Evase alle mani del Ka-é-ha:

C'erano i cosiddetti Storicisti a quei tempi, e insegnavano [...] che non esiste fatalità, non esiste caso ma solo la Storia, sempre sacra, quand'anche sia dialettica; e provvidenziale. E ha i suoi Decreti solenni, ma anche le sue 'Astuzie' e cioè si fa furba, restando sempre sacra, ricorre a trucchi e gherminelle per rimediare alle proprie sviste e malefatte [...]. La Storia, com'è giusto, non fa pagare le sue Astuzie a chi ne è stato il docile strumento. (CPP, pp. 24-25)

Anche il lettore digiuno di lessico filosofico avverte l'incrinitura ironica, dove l'ironia significa uso del vocabolario partigiano della parte avversa per sottemetterlo, ed è attivata dal segnale del contesto.¹³ Se qui il commento è più disteso, meno agglutinato su singole tessere dell'enunciato come nell'esempio visto avanti, notiamo come, ancora una

¹² Segnaliamo anche, in questa trama, come uno degli Schwanthaler decida successivamente di prendere i voti cambiando così identità e diventando «Liutprando da Graz» (CPP, p. 100), secondo un travestimento umoristico quasi conseguente all'eccesso di omonimie.

¹³ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it. di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1969, pp. 128-129: ironia come «uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario. La credibilità della propria parte risulterà, quindi, rafforzata tanto che, come risultato finale, le parole ironiche verranno intese in un senso che sarà completamente opposto al loro senso proprio [...]. Il segnale generale dell'ironia è il contesto».

volta, il narratore passi sotto silenzio un attacco diretto allo stesso codice dell'inverosimiglianza fantastica, ma lo aggredisca per così dire in filigrana, giacché, nel momento di maggiore intensificazione delle causalità che porteranno alla buona riuscita del piano di von Allmen, a essere messo alla berlina è un piano discorsivo differente: quello dello storicismo di stampo idealistico-hegeliano.

III.

Torneremo più avanti su questi temi; per ora riflettiamo sul modo narrativo così delineato. La prima parte dell'opera, con il suo inizio *in medias res*, sembra come mimare sul piano del discorso il lento ingranare del meccanismo ucronico: pensiamo all'analessi che si apre quasi inavvertita sino all'epifania di von Allmen; alla distanza regolata quasi esclusivamente dall'indiretto libero di un personaggio che si prepara a sparire; alle minime alterazioni della focalizzazione su von Allmen stesso. Ci rendiamo però conto che ad agire nel testo sta una forza ulteriore in grado di sanzionare con la sua retorica ironica le coincidenze inverosimili del POD, nonché di presentare il protagonista come tale per poi liquidarlo dietro le quinte – Walter von Allmen, verrebbe da pensare, *deus ex machina* da utilizzare e poi abbandonare, espediente al servizio degli scopi altrui, se è vero che il suo interesse per la galleria da scavare non ha motivazione alcuna ed egli sembra dover raggiungere deterministicamente (fatidicamente) uno scopo non perché lo desideri davvero, ma perché un'entità più grande, più vasta, più poderosa ha deciso così. In questo senso, i commenti disseminati di tanto in tanto dalla voce narrante sono come i preannunci di una presenza che si prepara a prendere il sopravvento, a dismettere tanto il problema della focalizzazione nel testo quanto quello della distanza narrativa fondata sull'indiretto libero o su forme di pensiero riportato. Non ritroveremo più dispositivi come questo, spesso con frase citante coordinata asindeticamente agli enunciati riportati:¹⁴ «sono abbastanza giovane (pensò), ho qualche soldo, se lascio il servizio mi resta una vocazione fallita ma innocua, per liberare l'*eros* che a Erika non occorre» (CPP, p. 29).

Dobbiamo così retrospettivamente etichettare come miopie derivanti da una lettura ancora parziale due convinzioni che il testo ci induceva a costruire: che von Allmen sarebbe stato il protagonista dell'opera; che avremo – magari – seguito la storia attraverso il suo filtro soggettivo per emanciparci dalla presenza della voce del narratore. Non solo von Allmen, espletati i suoi compiti, scompare dalla scena; a scomparire è

¹⁴ Cfr. B. Mortara Garavelli, *Il discorso riportato*, in *Grande grammatica di consultazione*, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, 3 voll., Bologna, il Mulino, 1995, p. 463.

anche l'unico personaggio che sembra dotato di una soggettività autentica, come se questa sparizione allegorizzasse un passaggio di stato nel modo narrativo, come se il narratore dovesse lentamente prendere contatto con la vicenda e soltanto una volta liquidato lo sbocco ucronico potesse davvero permettere al romanzo di darsi una forma. La sparizione di von Allmen serve a farci capire che, a contare più di tutto, è la curva teleologica che la sua inchiesta imprime alla storia.

A prendere il posto di von Allmen all'interno del romanzo è così una lunga sequela di personaggi, sui quali l'attenzione del narratore si soffoca, di volta in volta, a seconda della loro importanza nelle operazioni di guerra. In effetti, ogni personaggio successivo a von Allmen nella catena degli avvenimenti si trova sulla scena esclusivamente in virtù dei suoi rapporti pubblici con altri personaggi: «il Ka-é-ha non era un politico. Per idee, modi e costumi non era nemmeno un principe. Era un militare, la sua vita di relazione si svolgeva coi militari» (CPP, p. 37); «il capitano Edwin Rommel aveva precedenti considerevoli. La battaglia di Tannenberg era opera sua, dal lato logistico», (CPP, p. 56); «ai primi di quello stesso anno, Alfred von Tirpitz, allora soltanto ministro della Marina, tornava da Breslavia a Berlino. Ospite di Guglielmo, sul treno imperiale» (CPP, p. 173).

Folla di figure apparentemente informe, in realtà frutto di un'organizzazione dall'alto, di una regia ulteriore che trascende l'anarchia delle parti: «il criterio principale è il *fine* per cui si compie il passaggio da una mente all'altra [...] nel caso dell'onniscienza, la percezione della presenza di un narratore che sa tutto ci convince che non ha importanza quanto possano essere diversi i mondi dei personaggi poiché essi ben si compongono in una trama principale»,¹⁵ che nel nostro caso è il preciso concatenarsi di un evento con l'altro fino alla vittoria della Prima guerra mondiale da parte degli Imperi centrali, fino al delinearsi di una precisa idea di Europa da parte della mente che ci racconta la storia. La concatenazione degli eventi come di anelli in una catena mima il più vistoso principio strutturale del romanzo e del suo plateale abdicare, per un testo pienamente novecentesco, a tutto ciò che non sia insieme di azioni che si svolge in uno spazio pubblico e intersoggettivo. Sappiamo dello statuto anacronistico di una simile strategia letteraria;¹⁶ ep-

¹⁵ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. it. di E. Graziosi, Parma, Pratiche, 1987, pp. 233-234. La teoria di Chatman ha il merito di parlare in maniera più perspicua di narratore onnisciente, che per statuto sublima le continue alterazioni della focalizzazione, e la cui presenza, come vedremo, può manifestarsi all'interno del testo in molti modi.

¹⁶ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 260: «questa volontà di credere che la vita pubblica intersoggettiva contenga l'interessante può sembrare anacronistica oggi».

pure, *Contro-passato prossimo* assegna un'importanza preminente alla sfera della vita pubblica e ai grandi eventi collettivi, rifiutando viceversa ogni sguardo sulle piccole svolte che si verificano all'interno delle bolle private individuali. Le vite di Conrad, Giolitti e Rathenau contano fintantoché le loro azioni incidono sugli eventi; se non incidono, non hanno nessun interesse narrativo. Così, il legame fra questo romanzo, la *doxa* ottocentesca e la sua forma artistica prediletta, il teatro, è sul piano narrativo evidentissimo a partire dall'onniscienza del narratore, con quell'aura obiettiva e sopraelevata così poco novecentesca, e senza contare la centralità della storia, la gerarchizzazione chiara degli eventi, l'intreccio «nel senso enfatico del termine» dove «i fili delle azioni umane, intessuti fra loro, compongono un intero che ha una logica precisa e procede verso un *telos*». ¹⁷ In *Contro-passato prossimo*, come a teatro, solo visibile e udibile contano; lo spettatore, cioè il lettore, è calato nella storia *in medias res*, con il compito di ricostruire il senso dell'opera interpretando «il *décor*, i costumi, i gesti e le parole che vede e sente dopo l'apertura del sipario». ¹⁸ Potremmo quasi dire che, dopo l'incursione nell'interiorità di von Allmen, il narratore preferisca all'onniscienza, cioè l'«abilità di penetrare la coscienza dei personaggi», ¹⁹ una forma di ««onnipresenza»», ²⁰ come se il muoversi da una scena all'altra, da uno schieramento all'altro contasse sopra tutto. ²¹

IV.

L'importanza degli eventi, per così dire, sublima all'interno del romanzo l'alterazione costante dei punti di vista, condensando tutti gli attori sulla scena teatrale del romanzo entro l'occhio vigile del narratore. Si tratterà di capire meglio secondo quali vie si manifesti la presenza di questa grande mente sulla storia, e noteremo subito che, se con Chatman possiamo affermare che «la descrizione d'ambiente è il segno più debole del narratore palese, poiché questi rimane ancora relativamente nell'ombra», ²² in *Contro-passato prossimo* anche descrizioni del genere recano delle macchie. Guardiamo ad esempio all'inizio della seconda

¹⁷ *Ivi*, p. 265.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 228.

²⁰ *Ivi*, p. 229: «questa capacità di muoversi dal luogo A al luogo B senza l'autorizzazione di un'intelligenza centrale presente sulla scena dovrebbe essere chiamata "onnipresenza" più che "onniscienza».

²¹ Dobbiamo riportare però alcune eccezioni che non compromettono l'immagine complessiva del testo, come nel caso di un pensiero riportato di Ambrosius: «"basteranno?" si domandava Ambrosius» (*CPP*, p. 61); oppure di un residuato di discorso indiretto libero da parte di un altro generale dell'esercito italiano (*CPP*, p. 90), meno autentico ingresso nell'interiorità del personaggio che macchia di colore umoristico per meglio rappresentare l'inopinata sconfitta italiana.

²² S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 237.

parte, dove la descrizione, complicata da inserti di commento del narratore, esibisce una fisionomia «“a fasce testuali disomogenee”»:²³

Fine di dicembre 1915. La guerra si estende e languisce, si complica e languisce, incrudelisce e languisce, lungo ventitré milioni di ex-uomini, dannati nelle loro fosse, dai Dardanelli al Baltico e dal Giura a Dunquerque; i piedi nella neve pesta, l'occhio destro a un mirino o all'oculare di un telemetro.

Ma le centrali della *macchina*, quelle, fervono di attività, sempre più ramificate e gremite, sempre più illuminate (a luce elettrica) e riscaldate, sempre più alacri e ingegnose. Vasta e ronzante come le altre, la centrale austro-ungarica: che riempie delle sue cellule ordinatissime e tiepide (22 gradi in media) un capoluogo delle estreme retrovie carniche, graziosa città subalpina sulla cui piazza c'è anche, non del tutto incongruo, un pino natalizio, completo di pinnacoli, festoncini spinosi e stelle di stagnola; oltre alla galaverna autentica. (CPP, p. 53)

L'attacco nominale con dettaglio temporale è simmetrico a quello della prima parte; lo segue una struttura ternaria con giustapposizione epiforica («e languisce») di coppie verbali in climax, che quasi replicano il trascinarsi stanco e inutile, languente appunto, del conflitto mondiale. Il narratore fa risuonare una condanna morale nei confronti dell'assassante guerra di trincea implicita negli attribuiti di «ex-uomini» e di «dannati» ai soldati; al paragrafo successivo, viene enfatizzato in corso il traslato per l'insieme di operazioni che, segretamente, l'Austria sta approntando in vista della guerra-lampo da muovere all'Italia (la «*macchina*»). All'aggettivazione ricca e sempre modulata sullo schema 1+1, 1+1, 1+1 si aggiungano però gli incisi fra parentesi, dove la parentesi compromette l'omogeneità della descrizione e accentua la presenza di un occhio che, quasi contro la sua volontà, deve incistarvi dei puntigli tecnici. Una simile tara è talmente opprimente che, dopo aver licenziato questa descrizione relativamente neutra rispetto ad altre, il narratore sposta i tempi verbali dal presente descrittivo-commentativo alla

²³ Cfr. E. Manzotti, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, in «Nuova secondaria», 4, 2009, p. 39: «questo tipo di descrizione “a fasce testuali disomogenee” introduce in diversi punti della compagine descrittiva dei segmenti di livello superiore, segmenti che giustificano, storizzano, generalizzano, ecc., che riflettono insomma sul contenuto del segmento che li precede e in una parola lo ‘commentano’. La descrizione così commentata è dunque continuamente mossa da escursioni, da ‘salti’ tra fasce testuali di diverso livello: da un segmento descrittivo alla riflessione su di esso, e da questa di nuovo al prossimo segmento descrittivo. La descrizione appare così provvista di un controcanto che ne rallenta la velocità, e che in definitiva, sottolineando la contingenza dei dati osservati rispetto ad istanze più elevate, relativizza la portata dello stesso atto del descrivere rispetto ad una superiore istanza conoscitiva».

coppia narrativa perfetto-imperfetto,²⁴ ma al contempo, rilanciando la storia, si annette la podestà sulla descrizione per mezzo di un minimo tic meta-testuale: «un pomeriggio che ricominciava a nevicare, il supremo responsabile della “centrale” ora descritta, Maresciallo Conrad, partiva con la sua auto e una scorta di battistrada motociclisti» (CPP, p. 53).

Come avevamo già notato, la transizione fra prima e seconda parte avviene tramite un'ellissi di circa due anni, dispositivo raro in *Contro-passato prossimo*, visto che «si limita a lasciare che il tempo passi, senza commentarlo»,²⁵ sortendo così un effetto antitetico agli scopi del narratore. L'ellissi fra prima e seconda parte, tuttavia, serve a lasciare implicita e affidata all'encyclopedia del lettore l'esplosione della Prima guerra mondiale, con tutte le cause che ne derivano, e che non sono giudicate interessanti. Ma l'effetto di durata più significativo nel rapporto fra storia e discorso, che accorcia il tempo della prima a vantaggio di quello del secondo, è il sommario o il riassunto, manifesto palese della presenza del narratore, visto che la modulazione della velocità incide anche sulla regolazione della distanza. Questa, priva ormai dell'indiretto libero, è affidata ai discorsi narrativizzati e trasposti, che enfatizzano il grado di diegesi e ben si inseriscono entro i sommari; tuttavia, come nel caso della descrizione, è difficile rintracciare sommari ripuliti totalmente dalle scorie commentative del narratore. Nel leggere la storia, abbiamo l'impressione che questa sia centrifugata in un riassunto infinito, in una glossa costante; se anche lo spettro della distanza vira verso il polo mimetico attraverso il discorso diretto, con una sovrapposizione fra il tempo della storia e quello del discorso, la voce dei personaggi resta calamitata dal gesto di riassumere-narrativizzare. Leggeremo in questo senso un passaggio emblematico dalla terza parte del romanzo, quando Giolitti è chiamato a riferire in parlamento circa l'armistizio da firmare con gli austriaci e i tedeschi:

Dopo il fortunoso esordio realistico, e pagato il tributo alla retorica (che in Italia, ricordarsene, significa buona educazione), Giolitti tornò definitivamente al suo stile e al suo programma. Si “barcamenò”, da virtuoso. Per due pazienti ore, con indefettibile coerenza interiore, disse e non disse. Disse e si contraddisse. Affermò convinto e si smentì reciso; dissipò con una parola, o revocò in dubbio, quello che aveva martellato e ribadito con la frase precedente. Stabilito che nessuno aveva messo in crisi né tanto meno «piegato» (ossia, vinto) le magnifiche truppe italiane, e che se mai si doveva parlare, «tecnicamente», di successi degli austriaci «in sede strategica» e di conseguente «avvolgimento dei fronti» (italiani), os-

²⁴ La distinzione resta effettuata sulla base del classico H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M.P. La Valva, P. Rubini, Bologna, il Mulino, 2004.

²⁵ S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 242.

servò che gli avversari avevano potenzialmente in loro dominio un terzo del territorio nazionale, e che cercare di «rovesciare la situazione» sarebbe stato estremamente difficile. A torto gli Alleati ci guardavano con crescente sospetto. Un popolo prode anche se sfortunato non merita questo. L'Italia non viene e non verrà meno ai suoi impegni. Vero è che contro la forza «la ragione non vale». Quindi l'Italia si apparta. «*Si apparta*, il che, onorevoli colleghi, non implica pace separata. Sia ben chiaro! Oggi siamo costretti a accordi con Vienna, su basi non precariamente armistiziali. Ciò beninteso senza dimenticare i nostri obblighi verso i Paesi terzi».

(*CPP*, pp. 109-110)

Abbiamo già visto come il commento del narratore si espliciti nelle parentetiche, che tralasceremo per notare piuttosto le graduali intercapedini entro cui passa la distanza. L'utilizzo in senso assoluto dei verbi dichiarativi in apertura genera una particolare forma di discorso narrativizzato che cede subito il passo a quello trasposto, con il verbo dichiarativo impiegato stavolta in senso proprio («osservò che...») ma per così dire inframmezzato da lacerti di discorso diretto. D'un tratto, il discorso diretto prosegue senza che le virgolette lo segnalino: «a torto gli Alleati ci guardavano con crescente sospetto. Un popolo prode anche se sfortunato non merita questo. L'Italia non viene e non verrà meno ai suoi impegni». Questo sfasamento, trascurabile soltanto in apparenza, ci mostra come il discorso diretto del personaggio stinga su quello del narratore, e non viceversa, all'insegna di un'insistenza riassuntiva anche nei confronti dei dialoghi, più inserti documentari a supporto della cronaca che non espressioni di un'autentica soggettività, di un vero mondo psicologico-morale. Tutte le voci sembrano, se non appiattite, subalterne rispetto a quella del narratore – impressione conservata anche quando i dialoghi si sviluppano in un più canonico botta e risposta. In uno degli scambi più lunghi del romanzo, importantissimo per l'incontro fra Rathenau e Lenin mentre la guerra si avvia alla conclusione, la presenza quasi da marionettista del narratore resta implicita nel modo in cui i turni di parola sono scanditi all'interno del dialogo, con le didascalie a rendere gli interlocutori non veri personaggi, ma quasi nomi-segnaposto entro un più vasto spartito teatrale la cui regia non dismette mai la presa sugli eventi. Il dialogo comincia così:

Lenin. – Grazie dell'intervallo che mi concede. Sono in viaggio da ieri mattina.

Rathenau. – Voglia credermi, della sua trasferta io non mi sono occupato. Me ne hanno parlato ieri la prima volta.

Lenin (con un sorriso). – Inutile che lei o i suoi predecessori si giustifichino. Ci si propone di servirsi di me ai fini della vostra guerra. È buona

politica, avrei fatto lo stesso, io, al posto vostro. Mi è stato anche gentilmente concesso il cambio di destinazione. Come saprà, vado in America, a New York se possibile. Non in Russia. (CPP, p. 160)

Senso del teatro, del sommario, del commento: questa ipoteca del narratore sulla storia non si annette soltanto i discorsi diretti dei personaggi, ma anche un «*racconto di avvenimenti*»²⁶ particolareggiato sino all'estremo e in dissonanza con quanto vorrebbe la teoria su mimesi e diegesi.²⁷ Abbiamo già avuto modo di osservarlo implicitamente negli esempi riportati sino a qui, dai quali ci colpiscono la varietà e la precisione tecnica dei toponimi o del gergo militare e politico.²⁸ Un rendiconto esteso di questa ricerca lessicale ci porterebbe fuori tema; ci limiteremo allora a segnalare come la presenza di un così fitto racconto di avvenimenti crei una sorta di cortocircuito nella velocità della storia, che da un lato procede spedita mediante l'elencazione riassuntiva degli avvenimenti, dall'altro infittisce questi riassunti di un'analitica che li gonfia e li ingorga. Un ultimo esempio circa il gusto per il tecnicismo toponomastico-militare del narratore, qui unito a un certo compiacimento per l'invenzione fantastica:

Segretissimo, ovviamente, lo «Schema S.E.» si conservava sotto sette sigilli nella cassaforte dell'Ufficio responsabile, e per intanto era redatto in gergo ermetico, per cui la Valle Lagarina era «Valle di Tycho», il Monte Grappa «Monte Erebus», una divisione di fanteria si chiamava «sezione conica», gli obici da 149/12 «telescopi del 12», il fronte d'attacco «paralasse». (CPP, p. 56)

Da questo panorama sorge il sospetto che il paradigma ottocentesco di *Contro-passato prossimo*, per come lo abbiamo studiato sin qui, sia come sbiadito. La pervasività del narratore sottoforma del tic riassuntivo-commentativo e della narrativizzazione dei discorsi mina infatti l'infrastruttura stessa del testo, sfarinato in una collana di sommari, e genera il crollo di quel rilievo così tipicamente ottocentesco fra scene e quinte, fra primo piano e sfondo, dandoci quasi l'impressione non di un romanzo, ma di una cronaca giornalistica in cui tutto si dilata a svantaggio di una storia riassunta e archiviata nelle sue linee evenemenzia-

²⁶ G. Genette, *Figure III* cit. p. 211.

²⁷ *Ivi*, p. 213: «i due precetti cardinali dello *showing*: il predominio jamesiano della scena (racconto particolareggiato) e la trasparenza (pseudo) flaubertiana del narratore [...]. Precetti cardinali, e soprattutto precetti *collegati*: fingere di mostrare, significa fingere di tacere».

²⁸ Per la più accurata ricostruzione del retroterra toponomastico del romanzo, a volte rielaborato dalla fantasia di Morselli, cfr. C. Martignoni, *La letteratura in prestito*, in *Guido Morselli dieci anni dopo* cit. pp. 45-67.

li, senza spazi per l'interiorità dei personaggi.²⁹ La presenza di questo narratore notaio, o archivista, o burocrate ultramondano, con tutto quel che ne consegue nel modo narrativo e nel suo statuto contraddittorio, genera effetti di distanziamento sull'involucro ottocentesco del testo, opacizzandone la visività teatrale; tantoché ogni scena, anche quella più mimetica, anche quella più affrancata da una voce ulteriore, non ci sembra davvero tale, piegata com'è sotto la stretta di una macchina narrativa che ammette progressione solo a patto che i suoi eventi finiscano chiosati e glossati. Gli ipertrofici connotatori di reale del romanzo ci risultano così imprigionati da una cappa di freddezza e di straniamento – l'immagine che restituiscono non è quella di un mondo vivido e reale, ma di una specie di *Wunderkammer* glaciale, di un esperimento mentale *in vitro* frutto, come recita il sottotitolo del romanzo, di un'ipotesi retrospettiva dispiegatasi sincronicamente nella mente di qualcuno.³⁰

V.

Introdurremo ora un ulteriore elemento ascrivibile ai fatti di voce: la metalessi, «ogni intrusione del narratore o del narratario extradiegetico nell'universo diegetico».³¹ – dispositivo che non dovremmo sorprenderci di ritrovare in *Contro-passato prossimo*, almeno rispetto all'invadenza del narratore per come l'abbiamo descritta. Due esempi: «(il colonello non era all'anagrafe niente affatto Ambrosius; questo gli serviva da pseudonimo – che qui gli conserveremo)» (CPP, p. 57); «occorre più tempo qui per presentare il meno noto dei due interlocutori di quanto non occorresse loro, che tuttavia non si erano mai visti, per parlarsi e capirsi» (CPP, p. 157).

Metalessi tutto sommato innocue, commenti al discorso «semplici, diretti e relativamente in armonia con la storia».³² Non è però il caso

²⁹ Questa totale assenza di focalizzazione sull'interiorità è talmente vistosa e urtante per il lettore da non poter essere davvero accostata a una sinopia ottocentesca; nel romanzo di primo Ottocento, infatti, il centro simbolico del testo era si occupato da quanto accadeva nella sfera pubblica, ma certo non mancavano spaccati di analisi psicologica: cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo* cit. p. 260.

³⁰ Uno o più altri saggi potrebbero essere scritti circa le conferme linguistiche e stilistiche offerte da questi rilievi più strutturali. Lo stile di *Contro-passato prossimo* (come quello di molti altri romanzi morselliani) è pesantemente indebitato con l'apprendistato giornalistico del suo autore: il lessico politico-burocratico, la punteggiatura fittissima, lo stile nominale sono tutti aspetti dello straniamento e della distanza che abbiamo commentato su altri fronti. Per una prima prospettiva sullo stile di Morselli e quello dei giornali italiani a metà Novecento, segnaliamo E. Maroni, *Un esempio di duttilità: lo stile nominale in Morselli, Tobino, Volponi*, in Ead, *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2009, pp. 129-153, e M. Dardano, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

³¹ G. Genette, *Figure III* cit. p. 282.

³² S. Chatman, *Storia e discorso* cit. p. 272. Chatman ascrive la metalessi alle tipologie possibili di commento da parte del narratore, parlando proprio di «commento sul discorso».

di una zona di *Contro-passato prossimo* la cui presenza abbiamo sinora tacito, incuneata fra terza e quarta parte del libro, esattamente al centro della struttura e intitolata «*Intermezzo critico. Conversazioni dell'editore con l'autore*» (CPP, pp. 117-124). Con l'*Intermezzo*, violazione intuitiva dei meccanismi regolatori della finzione, la storia si interrompe all'altezza dell'armistizio italiano per lasciar posto all'improvvisa rappresentazione scenica di un dialogo fra due figure – quella dell'Autore e quella dell'Editore – le cui voci sono ancora segnalate da didascalie. Il lettore finisce così umoristicamente coinvolto in una discussione a tutto campo non soltanto sui motivi soggiacenti la costruzione ucronica, ma in generale su tutti gli atti comunicativi che ruotano attorno al romanzo, dall'interpretazione, al commento, alla ricezione.³³ L'Autore deve difendersi da varie accuse: asserisce che il romanzo è il genere onnicomprensivo nella letteratura a lui contemporanea; cavilla sullo statuto di fantapolitica o fantastoria del suo libro; rifiuta lo storicismo; difende il suo stile burocratico; chiosa con una massima che sembrerebbe condensare il senso stesso del libro: «il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) "logica delle cose"» (CPP, p. 121). Il narratore-autore celebra inoltre l'individualità dei suoi personaggi come antidoto al determinismo, al meccanismo stringente delle cause; infine, da un punto di vista più strettamente politico, riafferma una via all'Europa unita da una federazione sotto la tutela tedesca.

Di per sé, l'*Intermezzo critico* potrebbe fare sistema con il POD per inscriversi in quel medesimo codice del fantastico che, acuendo il senso di inverosimiglianza della vicenda, rafforza al contrario lo statuto del genere e la sospensione dell'incredulità³⁴ – non fosse che, come nel POD il tarlo commentativo del narratore ci poneva sull'attenti con la sua retorica ironica, sanzionando il tessuto ottocentesco delle casualità, così, nell'*Intermezzo*, il momento più strettamente documentaristico e veritativo della storia viene eroso dall'ennesimo proliferare di un

³³ La metalessi è un dispositivo testuale complesso, a cavallo fra narratologia, semantica e pragmatica, tanto è vero che Lubomír Doležel, nella sua teoria sui mondi possibili finzionali, si è rifatto alla metalessi di Genette per parlare di quelle narrazioni autoinvalidanti dette *metafiction*, in cui «le convenzioni della costruzione di *fiction* vengono palesate»: cfr. L. Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. it. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999, p. 165. Nella *metafiction* postmoderna, aggiunge Doležel, si «mette a nudo non solo l'atto di creazione del mondo, ma tutti gli atti e le attività della comunicazione letteraria: lettura, interpretazione, commento, critica, intertestualità» (*ibidem*). Si potrebbe parlare a lungo soltanto di come almeno *Contro-passato prossimo* entri in risonanza con le poetiche postmoderniste del romanzo italiano seconde-novecentesco. In questo senso si legga l'ottimo accenno in C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 78.

³⁴ L'ucronia contiene, codificato, simile momento meta-finzione: cfr. V. Balestra, *Origini dell'ucronia* cit. pp. 27-28.

ragionamento che logora e pertratta fino all'implosione la struttura di genere.³⁵ La forma stessa di questa parte del romanzo è un gioco retorico sofisticato, visto che riconosciamo il modo in cui il narratore, finalmente rivelatosi quale autore-demiurgo della storia, finge di sdoppiarsi per drammatizzare e dialettizzare un ragionamento tutto interno a sé stesso.³⁶ Perché questo cozzo umoristico di forma e contenuto? *L'Intermezzo* si presenta come ordigno al centro della struttura narrativa che la fa saltare in aria, che, intervenendo sul piano del discorso, mina la coerenza assiologica della storia producendo un cortocircuito fra diegesi ed enunciazione – *Contro-passato prossimo*, allora, come rappresentazione manovrata *ab ovo* da una mente che tutto sa e tutto vede, e che ludicamente decide a un tratto di manifestarsi per poi tornare a ritrarsi dietro le quinte sceniche di una macchina teatrale posticcia, smascherata di proposito nei suoi ingranaggi deterministici. È questo smascheramento del determinismo, che si lega con così tanta perspicuità a quegli attacchi pacatamente ironici allo storicismo svolti dal narratore durante lo sbocco ucronico, a permetterci di associare il sostrato concettuale del libro a un orizzonte antistoricista e antidealista, secondo il noto influsso del pensiero di Giuseppe Rensi su quello di Morselli.³⁷ È certo così; ma il rapporto fra Morselli e Rensi merita di essere approfondito alla luce

³⁵ Questa sezione del romanzo ha conosciuto una lunga e travagliata elaborazione, e se non è questa la sede per analizzarla, ci limiteremo a rilevare che *l'Intermezzo*, alla luce dei materiali genetici di *Contro-passato prossimo*, ha mutato più volte struttura prima di essere dato a stampa nella versione dialogata – nel Fondo Morselli si contano tredici redazioni autonome più una quattordicesima, risalente al marzo 1973, in cui i contenuti dell'*Intermezzo* sono rifiuti in una riscrittura complessiva in cui si finge il ritrovamento, da parte di un editore, di un memoriale redatto da von Allmen stesso. Anche con quest'accentuazione del codice di genere, tuttavia, i contenuti dell'*Intermezzo* restavano immutati, vi si discutevano i medesimi problemi – ma secondo un'operazione che attenuava la portata sperimentale e antinarrativa dell'*Intermezzo* stesso riconvertito, secondo un *topos* di lungo corso, ad artefatto ucronico ritrovato. Cfr. Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli studi di Pavia, Fondo Guido Morselli, CPP 42 e CPP 46-58 (Romanzi).

³⁶ Se volessimo cercare a ogni costo un'etichetta, potremmo parlare di un'*aversio ab oratore* nella forma della *sermocinatio*, più precisamente nella variante in cui l'oratore si distacca da sé per fingere un dialogo con un avversario: cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* cit. pp. 240-241. D'altra parte, di *sermocinatio* come tecnica retorica impiegata dal narratore morselliano si era già parlato in F. Ravazzoli, *Il commento narrativo* cit. pp. 71-90.

³⁷ Segnaliamo almeno tre lemmi critici importanti nel delineare quest'influenza: A. Cortellessa, «*Es ist genug. Guido Morselli sull'estrema soglia*», in «La scrittura», 4, 1996-1997, pp. 5-16; D. Bertelli, *Morselli, Rensi, Leopardi e la filosofia del suicidio*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2, 2013, pp. 471-484; ma soprattutto, per il nostro discorso, R. Bruni, *Guido Morselli e la «controstoria»: tra i palinsesti di «Contro-passato prossimo»*, in *Studi in onore di Enrico Ghidetti*, a cura di A. Nozzoli, R. Turchi, Firenze, Le Lettere, 2014, pp. 577-584: 583, in cui è ricostruito il probabile palinsesto filosofico di *Contro-passato prossimo*, visto che Bruni commenta una pagina dalle *Aporie della religione*, libro d'elezione nella biblioteca morselliana, dove è esplicitamente citato il nome di Charles Renouvier. Certo, sotto il ponte che passa dal neokantismo di Renouvier a Morselli sono scorse le acque delle filosofie della crisi.

del repertorio di dissimulazioni retoriche dispiegato nella metalessi.³⁸ Retorica duplice, allora: nello sdoppiamento del demiurgo – finto momento di resa dei conti con l'Editore – e nella costruzione dei contenuti stessi della metalessi, lungo saggio di ironia tattica che, non potendo stavolta esprimere il senso dell'operazione romanzesca nemmeno per mezzo del lessico partigiano dell'avversario, ci getta fumo negli occhi con tesi inverosimili.³⁹ In uno fra i momenti più eclatanti di questa dialettica ironica l'Autore, tacciato di negazione del determinismo, ribatte con una dichiarazione straniante:

L'editore. – Lei accantona il determinismo. Il “meccanismo delle cause”.

L'autore. – Me ne guardo bene. Determinismo e Caso formano un'arma bifronte, sono i due profili non scindibili dei fenomeni: ma a questo binomio (della cui onnipresenza e inscindibilità, i filosofi stentano tanto a capacitarsi), Allmen, Tirpitz, Brokenleg, Rathenau, oppongono la loro del resto non sorprendente intelligenza e fantasia, la loro tenacia, un carattere, il loro individuo in sostanza; l'individuo identificandosi appunto con quella apparizione rara che è il “fine”, uno scopo voluto e perseguito. Eccezione, “isola”, pur entro alla universa fatalità, nella quale il necessario e il fortuito si congiungono inseparabilmente. (CPP, pp. 121-122)

Lo sfondo implicito di questo passaggio è un'idea ormai novecentesca di soggettività che, pur consapevole di muoversi entro un mondo segnato dalla contingenza e dal declino di ogni teleologia universale, rivendica una zona d'eccezione: quella della volontà individuale, «isola» entro la fatalità in virtù della quale il soggetto può ancora opporre a determinismo e caso una residuale forma di libertà. Non si tratta di una visione ottimistica, né di un recupero ingenuo del libero arbitrio, ma di un'ultima possibilità etico-tragica che non rinuncia del tutto al

³⁸ Dissimulazioni retoriche che hanno evidentemente colpito nel segno, visti i numerosi commenti che hanno assecondato un'interpretazione di *Contro-passato prossimo* quale celebrazione della pretesa illuministica dell'uomo di influenzare la realtà sulla base della propria intelligenza e fantasia: cfr. almeno M. Lessona Fasano, *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 93-116; ma anche in V. Balestra, *Le origini della letteratura ucronica in Italia* cit. p. 47 si parla di «pedagogia della libertà» per i personaggi del romanzo.

³⁹ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* cit. p. 239: «l'ironia di azione tattica» usa la dissimulazione e la simulazione come armi dell'inganno; vuole, per conseguenza (fino a un eventuale mutamento della situazione), mantenere definitivamente l'equivoco. Colui che parla non vuole annunciare apertamente la propria opinione partigiana, poiché la situazione non permetterebbe un'efficace attuazione della propria opinione partigiana con il mezzo della persuasione. Il manifestare apertamente la propria opinione partigiana non servirebbe a raggiungere la finalità del discorso, otterrebbe come risultato solo l'informazione della parte avversa sulla propria opinione partigiana e la parte avversa a sua volta approfitterebbe di questa aggiunta di informazione a tutto svantaggio della parte cui appartiene colui che parla».

significato, pur sapendo che non è più garantito. Come credere, però, a una simile tesi se rapportata alla figura del narratore delineata sin qui, al suo statuto di burattinaio, all'ipoteca che ha posto sulla storia tramite il discorso, alla presenza stessa della metalessi? La frizione fra questo proclama e le strategie testuali del romanzo è eclatante. Dovremo allora cercare i luoghi dell'*Intermezzo* che fanno meno resistenza al nostro tentativo di demistificare questa falsa esegeti, quei piccoli indizi che rivelano il legame profondo fra il romanzo e la filosofia di Rensi, a giustificazione dell'intera intenzione autoriale:

L'editore. – Uno degli elementi del racconto che ci lasciano perplessi, è il modo come lei si immerge nel “contro-passato”. Un approccio troppo diretto, senza transizioni. Se preferisce, senza giustificazioni.

L'autore. – Capisco. E cercherò di spiegarle la mia scelta. Poniamo che un pittore, un figurativo, dopo avere composto una figura (d'invenzione), ci avesse dipinto intorno, con tutti i suoi intagli dorati, anche la cornice. Questa si collocherebbe su un altro piano, sarebbe, in quanto “trompe l'oeil”, non invenzione, simulazione. Così qui: potrei simulare una cornice di ‘fattualità’. Basterebbe dire a un certo punto: «le cose di cui parlo sono abbastanza note perché non ci sia bisogno di entrare in particolari», o, inversamente: «vari particolari sono inediti, nuovi anche per gli studiosi dell'argomento», – e il clima storiografico si formerebbe. Ma mi risparmio volentieri le prospettive posticce, gli sfondi temporali di tela dipinta.

L'editore. – Non si è preso nemmeno la briga di citare, qua e là, una fonte. Inesistente, si capisce, ma che darebbe un'illusione di “autentico”... Tutto resta in una dimensione irrelata. Campato in aria.

L'autore. – Campato in aria, sì: e insieme, rigidamente consequenziale. (CPP, pp. 119-120)

Fluttua fra queste righe un problema estetico plurimillenario, cioè il rapporto fra verosimiglianza e inverosimiglianza, finora solo sfiorato per essere stato menzionato nel contesto del codice di genere manipolato dalle strategie del narratore; ma sappiamo che a questo binomio se ne lega un altro, quello motivato/immotivato, secondo il rapporto inversamente proporzionale fra verosimiglianza e motivazione portato a giorno da Genette in uno dei suoi saggi più noti.⁴⁰ L'Editore sta criticando un gesto tipico dell'ucronia, quello di calare il lettore *in medias res*, nonché la mancanza totale di motivazioni nella lunga traiettoria contro-storica disegnata dal demiurgo, motivazioni di cui questa necessiterebbe vista la sua inverosimiglianza; quanto l'Editore riceve in risposta non nega davvero la critica, ma sottolinea una dicotomia da cui

⁴⁰ G. Genette, *Verosimiglianza e motivazione*, in Id., *Figure II. La parola letteraria*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1972, pp. 43-70.

discenderanno le nostre considerazioni ultime. Il narratore, cioè, enfatizza come il suo racconto sia tanto arbitrario («campato in aria») quanto «rigidamente consequenziale», apparentemente casuale e orientato insieme: il binomio istituisce un'estensione sul piano teorico-estetico della contrapposizione filosofica fra determinismo e casualità. Ravvisiamo uno scarto rispetto al passo precedentemente commentato: l'autore non convoca più la capacità d'azione dei personaggi quale residua risorsa oppositiva al binomio determinismo-caso, ma sposta il discorso su un piano strutturale, dove in gioco non è più la volontà individuale. L'evidenziazione del doppio vincolo deterministico-casuale su cui è impiantata l'impalcatura romanzesca è un gesto molto più omogeneo alla fattura del testo. E allora, solo obliquamente, solo in tralice, si tradisce in questo paesaggio una verità altrimenti inconfessabile: la finzione è presieduta dagli stessi meccanismi deterministici che si sono tentati (almeno in apparenza!) di criticare sul piano filosofico con l'atto stesso di scrivere una storia controfattuale. Scorgiamo in questo scambio di battute una rivelazione: nel romanzo logica paradossale della Storia hegelianamente intesa e logica paradossale della finzione sono come implicitamente equiparate, perché nel racconto gli eventi, la catena ottocentesca delle casualità, le azioni dei personaggi sono trascelte in funzione della fine da una «mente che vegga con certezza prima dell'accadere e dica: "questo avverrà necessariamente così"».⁴¹ Scrive Genette:

Queste determinazioni *retroattive* costituiscono precisamente quella che chiamiamo l'arbitrarietà del racconto, ossia non proprio l'indeterminazione, ma la determinazione dei mezzi attraverso i fini, in parole povere *delle cause attraverso gli effetti*. Questa è la logica paradossale della finzione [...].⁴²

Rensi attribuiva al determinismo filosofico la medesima logica paradossale:

vi accorgete che la storia è *proprio la stessa cosa d'un romanzo*. Come questo, pur rimanendo logicamente concatenato (cioè pur restando in esso i fatti narrativi causalmente collegati tra loro) avrebbe potuto essere integralmente diverso ed avere un'opposta soluzione, se l'autore avesse voluto mutarvi qualche caso [...], così *proprio la stessa cosa* accade nella storia: anche questa avrebbe potuto essere del tutto diversa se (diciamo così) il suo autore avesse voluto, come gli era pienamente possibile, variarvi alcune circostanze.⁴³

⁴¹ G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo*, Milano, Adelphi, 1991, p. 174.

⁴² G. Genette, *Verosimiglianza e motivazione* cit. p. 65.

⁴³ G. Rensi, *Le aporie della religione*, Catania, Etna, 1932, pp. 168-169; citato in R. Bruni, *Guido*

Per questa via siamo giunti alla tensione radicale che regola *Contro-passato prossimo*. Il demiurgo, pur rivendicando la libertà dei suoi personaggi e la portata conoscitiva dell'ucronia, pur asserendo di voler prendere le distanze dalle sacralità provvidenziali dello storicismo, ha replicato quelle logiche che, lungi dal cedere al ruolo del caso, lo inglobano retrospettivamente in un disegno di necessità. Solo in apparenza l'ucronia si presenta come l'operazione critica di chi creda ancora a un'etica della storia; *Contro-passato prossimo*, per quanto ne affermi il suo artefice, è una macchina deterministicamente inappuntabile, sotto la cui pressa vengono livellate tutte le rotondità dei personaggi. Il narratore lavora limando ogni attrito della macchina – l'*Intermezzo* serve a dissimulare la natura di questa costruzione e, una volta correttamente decifrare le strategie retoriche del demiurgo, a svelarne per via umoristica il carattere posticcio. I presupposti epistemologici dell'ucronia sono impiegati in modo tendenzioso, contraddetti dalle strategie testuali. Certo che l'ucronia può mostrare il carattere costruito e retrospettivo della storiografia tradizionale; certo che esibisce la contingenza del reale; certo che può esplorare alternative storiche per meglio comprendere le strutture profonde del presente. Ma qui sta la torsione illusionistica adoperata da Morselli, il quale non può accettare fino in fondo i presupposti filosofici dell'operazione ucronica, non può accettare cioè che tutti i valori siano intercambiabili, che la storia abbia smarrito qualunque *ethos* e che ogni forma, sia filosofica che letteraria, rappresenti una costruzione arbitraria. Di qui il procedimento umoristico, l'enfatizzazione della forma allo scopo non di dissolverla, ma di intensificare il rimpianto della forma stessa. Da un lato, la metalessi rivendica, dissimulando, il portato conoscitivo dell'intera operazione; dall'altro, tuttavia, porta finalmente in scena quel facitore dell'opera che, fino all'*Intermezzo*, si intravedeva nelle pieghe dell'edificio, e che continuerà a intravedersi come regista più o meno occulto fino al termine del romanzo.

Il cortocircuito che ne risulta è paradossale, nell'attrito fra un'empatia architettonica che va naufragando e l'approdo sofferto alla consapevolezza, molto rensiana, che la storia è assurda, irrazionale, priva di senso, e ogni tentativo di riordinarla secondo una logica razionale è un'impostura. Qui sta il nodo di *Contro-passato prossimo*, l'impossibilità di dire apertamente questa impostura che si può solo significare attraverso una forma cerebrale, avvitata su di sé. Morselli costruisce un

Morselli e la «controstoria» cit. p. 581. Ma notiamo che armoniche simili risuonano anche nella *Filosofia dell'assurdo*: «ogni fatto che avviene si aggancia con infrangibile necessità alla sua causa; ma il fatto causa poteva agganciarsi a quello come a infiniti altri fatti diversi, che, invece di quello, gli fossero stati, per così dire, gettati dinanzi dalla situazione o dal moto in ogni momento imprecisabile assolutamente dell'universo» (G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo* cit. p. 169).

impeccabile congegno deterministico; lo buca attraverso la metalessi; nella metalessi esegue un contro-movimento retorico, difendendo tendenziosamente la portata conoscitiva e restaurativa dell'ucronia. Smascherata l'equazione fra storia e finzione nel segno dell'impostura retrospettiva, rimane solo il determinismo stesso (un ordine, una tensione verso un *logos*), ma disvelato come operazione di un falsario. Di qui questa sorta di uroboro narrativo, di romanzo che non smette mai di negarsi mentre si afferma, che sabota (strutturalmente, retoricamente) l'ordine nel momento stesso in cui lo orchestra: se le premesse di quest'ordine risultano ormai insostenibili, non se ne è esaurito il rimpianto – la dialettica dell'umorismo morselliano è così aperta e senza sintesi fra ricerca di un *logos* e accettazione dell'assurdo, fra bisogno di necessità e deriva nella contingenza. A dirigere il romanzo sta non un narratore inattendibile in conflitto con l'autore implicito, bensì un narratore incaricato di dissimulare, e al contempo rivelare, l'insostenibilità epistemologica del progetto ucronico. Morselli, questo borghese che non volle mai rinunciare alla sua *forma mentis* raziocinante, autore nella sua fase più tarda di romanzi calibratissimi, dileggia gli storici-sti perché l'impalcatura teleologica che questi garantivano non può più essere creduta: può solo essere evocata come oggetto di nostalgia. La storia non ha più nessun senso, l'individuo non vi può nulla; anziché abbracciare questa deriva, Morselli vi contrappone un sofisticato marchingegno retorico-narrativo in cui simula l'esaltazione, sullo sfondo del contingente, dell'individualità soggettiva. La lezione di Rensi è infine assorbita come un approdo sofferto; *Contro-passato prossimo* finge di credere nell'ordine per poterlo rimpiangere meglio: assurdo della Storia, assurdo dell'opera.



scrittura/lettura/ascolto

Giuliano Scabia, la scrittura come religione

ANGELA BORGHESI

Università degli Studi di Milano Bicocca
angela.borghesi@unimib.it

Abstract. Giuliano Scabia's work is imbued with a deep religiousness that manifests itself in many ways and in different dimensions. In the author's relationship to writing, which he experiences as a daily practise, "more important than prayer for a monk"; in the idea of theatre as a celebration, as a sacred representation, that aims to involve an entire community (or to transform those who participate in the dramaturgical event into a community); in the scattered discussions with a theological flavour among its characters; in the not merely jocular practise of distributing "holy cards", introduced not by chance with *The Devil and his Angel*; in the long friendship with the dedicatee of the *Song of the monk Silvanus*; in the composition of the "operine," published every year with liturgical regularity. Spirituality and political awareness converge in the tendency to make of his work an organic whole, that encompasses theatre, fiction, reflection, and poetry.

Keywords: Scabia, theatre, holiday, liturgy, spirituality.

Riassunto. L'opera di Giuliano Scabia è pervasa da un'intima religiosità che si manifesta in più modi e dimensioni. Nel rapporto dell'autore con la scrittura, vissuta come una pratica quotidiana, «più importante che la preghiera per un monaco»; nell'idea del teatro come festa, come sacra rappresentazione, tesa a coinvolge un'intera comunità (o a trasformare in comunità chi partecipa all'evento drammaturgico); nelle sparse discussioni di sapore teologico fra i suoi personaggi; nella prassi non solo scherzosa di distribuire «santini», non a caso inaugurata con *Il diavolo e il suo angelo*; nella lunga amicizia con il frate dedicatario del *Canto del monaco Silvano*; nella composizione delle «operine», edite ogni anno con liturgica regolarità. Spiritualità e coscienza politica convergono nella tendenza a fare della propria opera un complesso organico, che abbraccia teatro, narrativa, riflessione, poesia.

Parole chiave: Scabia, teatro, festa, liturgia, spiritualità.

Giuliano Scabia, la scrittura come religione

Comincio con uno scarto di lato o, come direbbe Scabia, con una “schinca”, in cui eccelle un personaggio di *Nane Oca*, il capo della banda dei ragazzi dei Ronchi Palù, Gianni «sopra nominato Schinche perché fenomenale nel fare le schivate scappando».¹ Più che una fuga dal tema proposto, questo è un *détour* che spero mi porti al centro della questione.

Prendo l'abbrivo proprio da *Nane Oca*, il primo volume del ciclo narrativo pubblicato nel 1992.² Il romanzo si apre su due figure di scrittori: è «una notte blu scura» e l'autore si reca in casa di Guido il Puliero, intento alla stesura delle avventure di Nane Oca alla ricerca del momòn. Uno dopo l'altro arrivano anche gli amici per ascoltare e commentare la storia; sul tetto c'è una civetta attenta al racconto, e persino Dio vi presta orecchio. Scrittura, lettura ad alta voce, ascolto e dibattito di gruppo, animali e divinità comprese: fin dall'incipit siamo convocati a una trasposizione scenico-narrativa della poetica e della pratica artistica di Scabia.

Scabia era solito coinvolgere gli amici nella prova di lettura-ascolto delle sue pagine ancora fresche d'inchiostro: voleva saggierne la tenuta, il passo, il respiro, prima di affidarle alla stampa. E sappiamo quanto fosse importante per lui trovare il ritmo, il timbro, la voce giusta per le sue storie, destinate spesso ad essere da lui lette in pubblico, avendo intorno una cerchia di astanti.

Guido il Puliero è fioraio, scrive nel silenzio della sera, dopo la giornata di lavoro: la sera, come l'alba, sono i momenti del giorno privilegiati da Scabia come i più consoni al raccoglimento. In un'intervista a Paolo Di Stefano del novembre 2009, in occasione dell'uscita in libreria del terzo volume del ciclo epico-pavano, Scabia dichiarava che per lui «la scrittura è più che la preghiera per un monaco».³ Una confidenza, questa, che rivela il senso profondo del suo lavoro, la tensione, l'aspirazione, l'*élan* anche religioso – di una religiosità beninteso laica – che lo hanno animato.

Conosciamo le parole chiave che ricorrono nelle sue opere: *viaggio, ricerca, soglia, seme, voce, corpo, tremito, gioco*, e potremmo continuare.⁴

¹ G. Scabia, *Nane Oca*, Einaudi, Torino 1992, p. 76.

² Sul ciclo narrativo di *Nane Oca* sono disponibili i volumi in open access *Camminando per le Foreste sorelle di Nane Oca*. Atti della giornata di studio, Venezia 19 maggio 2015, a cura di L. Vallortigara, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, <https://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-069-3/> (ultimo accesso: 8/8/2025), *Per sentiero e per foresta. Percorsi di lettura sul ciclo di Nane Oca*, Atti della giornata di studio, Milano 26 novembre 2019, a cura di L. Vallortigara, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, <https://edizionicafoscarini.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-421-9/> (ultimo accesso: 8/8/2025).

³ P. Di Stefano, «*Scrivere è la mia preghiera*», in «Corriere della Sera», 29 novembre 2009, p. 31.

⁴ Sulle “parole cardinali” di Scabia è costruito il recente volume *Giuliano Scabia. Riga 47*, a cura di A. Borghesi, M. Marino, L. Vallortigara, Macerata, Quodlibet, 2023.

Ma a contraddistinguere la sua lunga e ricchissima attività è soprattutto l'esercizio della scrittura inteso come necessità, pratica quotidiana di meditazione, riflessione, scavo, cronaca o racconto, traccia. Dal primo libro, la silloge poetica *Padrone e servo* (1965), questa vena rampolla di azione in azione, di testo in testo. Scabia si diceva e si voleva poeta. La poesia è, infatti, anche canto, inno, preghiera, appunto.⁵ Metto in evidenza un paio di altre dichiarazioni. Al convegno di Ivrea del giugno 1967, a proposito del suo «teatro di avvenimenti», Scabia parla di un coinvolgimento della comunità che operi «in modo analogo a quello in cui nel Medioevo la coinvolgeva una sacra rappresentazione» o oggi, aggiungeva, uno sciopero generale. In *Appunti per una discussione su "Teatro nello spazio degli scontri"* definisce il suo lavoro come continua metamorfosi, ricerca «dei possibili modi per dilatare la pratica del teatro», viaggio conoscitivo all'interno di sé e del mondo e, tra le diverse possibili declinazioni, contempla anche quella di un teatro come «luogo di celebrazione dei miti collettivi».⁶ Si tenga a mente: sacra rappresentazione, celebrazione dei miti collettivi.

Riguardo al suo fare teatro, da più parti (Celati, De Marinis, Belpoliti) si è opportunamente insistito sul concetto di festa. Molte delle sue azioni sfociano in un corteo gioioso per le vie di città e paesi; persino la trilogia dell'epica pavana – prima della quarta estensione che sonda il lato oscuro di Nane – termina con lo «straordinario corteo di cielo e di terra» che porta il redivivo Saetta, il cavallo di Guido, fin nel centro di Pava.⁷ Ma anche il primo volume termina con la festa del finto Premio Nobel,⁸ «impeccabilmente organizzata», e nel secondo, *Le foreste sorelle*, si saluta il felice ritrovamento di Suor Gabriella con una «ganzèga», cioè una festa.⁹

Cultore di questioni linguistiche fin dai tempi universitari e curiosissimo di etimologia, non gli sarà sfuggito l'etimo della parola festa: dal sanscrito *vastyā* (casa, abitazione), da cui Estia la dea greca del focolare (la Vesta latina), il luogo domestico dove la famiglia si riunisce e accoglie l'ospite. Inoltre la festa, soprattutto quella del Capodanno, è un dispositivo che ci mette dentro una contraddizione, quanto mai scabiana: da una parte il ritorno circolare della ricorrenza, ogni anno nello stesso giorno, dall'altra il tempo andato che più non ritorna.

⁵ Nella produzione poetica di Scabia, va ricordata per le atmosfere sospese, aperte al silenzio e alle apparizioni, *Opera della notte*, composta per la *Camminata notturna da Sant'Arcangelo al mare* (1999) e pubblicata presso Einaudi nel 2003.

⁶ G. Scabia, *Appunti per una discussione*, in Id., *Teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma 1973, p. XVII; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971*, a cura di M. Marino, Venezia, Marsilio, 2024, p. 867.

⁷ G. Scabia, *Nane Oca rivelato*, Torino, Einaudi, 2009, p. 100.

⁸ G. Scabia, *Nane Oca* cit., pp. 181-191.

⁹ G. Scabia, *Le foreste sorelle*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 192-193 e 205-206.

Feste e cortei, dunque, ma potremmo anche dire processioni: «processione e corteo sono analoghi», scrive Scabia sempre in *Appunti per una discussione*.¹⁰ Per l'azione del *Diavolo e il suo angelo* (1979) aveva persino approntato dei «santini», corredati da una poesia-preghiera, che distribuiva al pubblico con una postura gestuale e verbale studiata per propiziare la funzione salvifica. Atto scaramantico, certo, e ironico insieme, ma che conservava un qualche valore di rituale magico.

Forse non si è sottolineato a sufficienza quanto nella «drammaturgia della festa» per Scabia conti l'idea della celebrazione. Il rito che si celebra al termine del processo di ricerca, studio e progettazione nella sfilata del carro, del cavallo, del drago o gorilla che sia, tende ad assumere, di azione in azione, tutti i crismi di una liturgia che si ripete – mai uguale, né stanca o consolatoria – confermandosi nel suo portato liberatorio cioè, secondo Scabia, utopico.¹¹

Un rito positivo – come direbbe Durkheim, che a me pare ancora attivo in Scabia – teso a consolidare la coesione del gruppo, seppure in una rappresentazione non pacificata delle contraddizioni. Nel dialogo con Stefano Chiodi e Andrea Cortellessa questo punto è ben messo a fuoco:

una cerimonia [...] deve avere una sua freschezza, se è solo ripetizione è una cosa morta. Ma anche un rito può essere una festa, e una festa deve avere una sua drammaturgia; sennò non ti trovi con gli altri, non sai cosa dire, non sai cosa fare.

E ancora:

Se studi la liturgia di qualunque festa, sin da quelle arcaiche, vedi che ci vogliono sempre degli ingredienti. Devi fare certe cose, per esempio preparare i cibi. Creare uno schema di azione, creare oggetti attraverso cui comunicare, pre-testi. Insegna Euripide che se non fai delle liturgie, delle teletài [rituali iniziatrici], non puoi costruire una festa, che è un atto di trasferimento.¹²

Insomma, siamo certo all'idea di «realizzare la festa per mezzo del teatro» (De Marinis), dove il momento della festa, del corteo, non sempre previsto nello schema vuoto come nel caso di Marco Cavallo, invece di espungere «le usuali connotazioni mitico-archaico-rituali» le coniuga con «una pratica utopica dell'arte» (De Marinis *versus* Duvignaud e Dufrenne).¹³

¹⁰ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit., p. XIX; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., p. 869.

¹¹ Ivi, pp. XXI-XXII; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., pp. 872-873.

¹² *Gorilla draghi e mongolfiere* (*Conversazione con Giuliano Scabia*), a cura di S. Chiodi, A. Cortellessa, in «Il caffè illustrato», maggio-giugno 2007, p. 45; poi in *Giuliano Scabia* cit., p. 219.

¹³ M. De Marinis, *Al limite del teatro* [1983], Bologna, Cue Press, 2016, p. 69.

Ricordo anche l'incontro del 1979 dal significativo titolo *La presenza del fare. Teatro e liturgia*, prima a Pontedera, dove conosce il frate Silvano Maggiani, e poi all'Eremo delle Stinche a Panzano in Chianti, ospite del Servo di Maria Giovanni Vannucci. Nasce da qui il duraturo dialogo con il frate Silvano a cui dedica l'operina del 2020, *Canto del monaco Silvano*, con le incantevoli illustrazioni di Riccardo Fattori. D'altronde, le "operine" – come le chiamava lui – erano ceremonie rituali di una occorrenza calendariale rilevante come la fine e l'inizio del ciclo annuale, ma ancor più di un rapporto d'amicizia nato ai tempi della recita itinerante del *Gorilla Quadrumàno* e rinsaldato attraverso una corrispondenza poetica che trovava la sua acme nella lettura di Capodanno in casa di Domenico Notari, muratore e cantore del Maggio Drammatico.

Scabia – laureato in filosofia – ha sempre tenuto vivo anche un interesse per l'ambito prettamente teologico, basta accennare ai temi delle discussioni tra Suor Gabriella e Don Ettore il Parco nel ciclo pavano, o ai due arcangeli, il rosso e l'azzurro, in quello dell'*Eterno andare*. O, ancora, nella *Lettera a Dorothea*, al dialogo con il francescano Padre Alfonso della Verna alle prese con il Diavolo impersonato da Scabia medesimo, per esorcizzarne la paura, e perché – diceva – «a bordo di ogni teatro c'è il Diavolo». Voglio, insomma, porre l'accento sulla religiosità, sulla tensione spirituale che muove Scabia, specie in quelle azioni volte a cercare lo stupore originario dell'accadere. Penso anche a quelle sue lunghe camminate serali e notturne nei boschi, solo o in gruppo, o ai suoi colloqui col lupo, alla ricerca del mistero dell'umano e del profondo naturale.¹⁴ Ciò non significa ridimensionarne la portata politica, tutt'altro.

Nella preparazione della drammaturgia della festa la scrittura ha un ruolo centrale e assume un senso preciso il fatto che alcune di queste azioni, dopo la celebrazione gioiosa e rituale con la comunità che le ha accolte, giungano davvero a compimento, al proprio *télos*, con la loro cronaca postrema. In modi diversi sia il drago abruzzese, sia il cavallo azzurro di Trieste e il gorilla appenninico hanno la loro definitiva consacrazione nei libri che li raccontano e che li consegnano alla memoria collettiva come preziosi documenti del suo fare teatro e letteratura, insieme.

L'opera di Scabia è sempre sostenuta e attraversata da un'incessante riflessione sul senso e sugli strumenti del proprio e altrui lavoro.¹⁵

In questo procedere per questioni meta-teatrali e meta-narrative, il pensiero sul ruolo della scrittura è fondativo: troviamo già alcuni punti di sintesi in testa e in coda al volume del 1973 nei citati *Appunti per*

¹⁴ Accadono incontri e apparizioni in una foresta incantata in *Teatro con bosco e animali*, Torino, Einaudi, 1987.

¹⁵ Gli esiti più maturi sono consegnati alle due pubblicazioni edite da Casagrande *Il tremito. Che cos'è la poesia* (Bellinzona 2006) e *Una signora impressionante* (Bellinzona 2019).

una discussione, e nella *Lode della scrittura*. Sarà poi sviluppato e persino messo in scena nella scrittura più propriamente narrativa, come ben si evince sin dall'incipit di *Nane Oca* da cui ha preso avvio questo discorso.

Quando Scabia si definisce scrittore riferendosi anche alla sua pratica teatrale è consapevole di quanto ciò possa risultare problematico:

Di fronte a un lavoro come quello coi ragazzi, o coi malati mentali, o nei quartieri con le assemblee, o altro, a prima vista può apparire difficile sostenere, a chi me lo chiede, che faccio lo scrittore, e in particolare che faccio scrittura teatrale. Ma è proprio un'ottica diversa del fare scrittura e del fare teatro quella che cerco di proporre.¹⁶

E rinviava all'«indicazione folgorante» del *Diario* di Gombrowicz là dove a proposito della letteratura, invita ad avere il coraggio di «intaccare il sistema», di rompere il suo «cerchio magico» e autoreferenziale, ad andare «in cerca di nuove ispirazioni», lasciandosi dominare da un bambino, legandosi «a gente di diversa condizione sociale».¹⁷ È un'istanza che Scabia ha sempre tenuto presente, anche dopo la stagione della sperimentazione d'avanguardia.

Ma ciò che più importa è la sua concezione della scrittura teatrale, nelle sue varie fasi e applicazioni, come un «complesso unico», che si sviluppa di capitolo in capitolo, con una sua struttura narrativa. Potremmo anche parlare di un ciclo narrativo, simile alle saghe che scriverà a partire dagli anni Novanta, dove infatti entrano da protagonisti alcuni modi del suo fare teatro (penso per esempio ai dialoghi dalle secche battute, veri botta e risposta, o alle didascalie, ai fuori scena) e finanche intere *pièces*, mostrate nel loro iter, dalle prove alla rappresentazione, o inserite come intermezzo.¹⁸ Anzi, il tracciato narrativo del ciclo pavano è, in questo senso, una vera summa, accoglie e fonde tutti i diversi ambiti in cui Scabia si è espresso: il racconto, il teatro, la poesia, la musica, il disegno, in un sorprendente concentrato, concreto e teorico, del viaggio alla ricerca di sé e di una visione del mondo dalla portata politico-utopica.

D'altronde, in Scabia questa tendenza a comporre il ciclo, a pensare e costruire la propria opera come un complesso narrativo si ritrova anche nella concezione del Teatro Vagante e nel progetto, concluso ma ancora inedito, del *Canzoniere mio* in cui ha riorganizzato, legato in una precisa struttura, tutta la sua produzione poetica – il «sentiero sottostante» del Teatro Vagante – illustrata e ritmata dai suoi disegni.

¹⁶ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit., p. XIX.

¹⁷ *Ivi*, p. 260-261.

¹⁸ G. Scabia, *Nane Oca* cit., pp. 88-95; Id., *Nane Oca rivelato* cit., p. 27-31; Id., *Il lato oscuro di Nane Oca*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 73-92.

Cito sempre dagli *Appunti per una discussione*:

Scrivere teatro può avvenire a priori (il testo scritto prima della pratica scenica), o a posteriori (gli schemi vuoti riempiti di azioni). Uno schema vuoto (si veda l'azione di Sissa), può essere riempito in molti modi, abbastanza casuali. Ma si tratta pur sempre di un'azione su traccia, in cui sono dati alcuni passaggi fissi. In tal modo l'azione teatrale aperta assume una sua struttura narrativa (un principio e una fine, una scansione, una metrica temporale e spaziale), una sua dinamica scenica. Ed è tutto questo che diventa pratica e scrittura, in identità totale. La descrizione in atto di questa pratica costituisce un ulteriore livello di scrittura, e praticamente un testo a posteriori, non ripetibile. I testi scritti in direzione della rappresentazione (come la *Commedia armoniosa*) costituiscono un nuovo livello di meditazione intorno alla pratica della partecipazione. In tal senso sia la scrittura a posteriori, sia la scrittura dei testi veri e propri, sia l'invenzione attraverso l'improvvisazione costituiscono un complesso unico.¹⁹

Sia che scriva insieme a collaboratori e partecipanti, prima durante e/o dopo le azioni, sia che scriva individualmente i suoi testi teatrali, le poesie, i romanzi, Scabia lavora sempre entro questa idea di un tutto organico, una sorta di opera-mondo aperta, sempre *in fieri*, in espansione, e dai forti connotati intertestuali, che continua a interrogarci, a gettarci dentro le contraddizioni della contemporaneità. Tale concezione trova conferma nella *Premessa*, datata febbraio 1983, alla riedizione di *Scontri generali* dove, elencando le opere e le azioni del Ciclo del Teatro Vagante, così si esprime:

Si tratta sempre di ricercari sulla forma e la scrittura del teatro (o della scrittura tout court) che a me sembrano legati insieme in un sistema unico.²⁰

Come se Scabia in questa sua costruzione di scrittura totale volesse riproporre, sotto altre spoglie, il "far grande" dei suoi pupazzi giganti. Dirà infatti del suo teatro, ma può valere anche per la sua letteratura in senso stretto:

il TEATRO mi si configura come un personaggio gigante, un contenitore vivo, la mia maschera generale. Attraverso questa maschera cerco di parlare portando avanti il discorso pratico sull'espressione, la creatività,

¹⁹ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit., p. XVIII; poi in ora in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., pp. 868-869.

²⁰ G. Scabia, *Premessa*, in Id., *Scontri generali*, Torino, Einaudi, 1983, p. V; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., p. 353.

la comunicazione. In questo senso i miei testi costituiscono un discorso ininterrotto (una drammaturgia) intorno allo stato attuale dell'idea di teatro.²¹

Per concludere, mi soffermo sul laboratorio e sull'azione del *Gorilla Quadrumàno*, in primo luogo perché da poco è trascorso il cinquantenario celebrato dalla ristampa del libro-cronaca,²² poi perché nel ciclo del Teatro Vagante rappresenta una delle principali tappe, quella che – a detta di Scabia – gli «ha cambiato un po' la vita». Così si legge in *Scala e sentiero verso il paradiso*:

ho scoperto delle valenze, dei gancetti, delle possibilità che il teatro ha e che non sospettavo: per esempio di entrare in tutti i territori, in tutte le case, di non lasciar fuori niente, di prendere un palcoscenico di 2.400 km quadrati e percorrerlo tutto di casa in casa.²³

Ecco: questo «non lasciar fuori niente» esprime bene la tensione onnicomprensiva del suo fare e del suo scrivere.

Il Gorilla non parte da uno schema vuoto, come le precedenti azioni, bensì da un testo dato, una «commedia di stalla» – così è chiamata dal gruppo di lavoro dei giovani universitari e del loro professore – studiata in quanto tale, *iuxta propria principia*, e come documento di un preciso ambiente socio-culturale. Diviene poi una recita itinerante tra i paesi dell'Appennino Tosco-Emiliano e sfocia nella scrittura condivisa della cronaca di quel viaggio con il grande pupazzo. Nel fenomeno della scrittura collettiva, tra il movimento del Sessantotto e quello del Settanta-sette, questo resoconto è più di altri erede della seminale lezione di Don Milani (*Lettera a una professoressa*, 1967), nonché precursore del volume *Alice disambientata* di Gianni Celati e degli allievi del suo seminario del 1977.

Ho insistito sul ruolo fondativo della scrittura nell'opera di Scabia: nelle azioni con bambini ragazzi e adulti nei quartieri periferici di Milano e Torino, a Sissa nel parmense o nelle dodici comunità abruzzesi protagoniste di *Forse un drago nascerà*, troviamo già tra gli strumenti privilegiati la stesura collegiale di grandi manifesti, giornali murali, volantini, quotidiani. Così, «l'esperimento cardine» del primo corso al Dams (1972/1973) fu il «Teatrogiornale di strada» che, a partire dalle notizie

²¹ G. Scabia, *Teatro nello spazio degli scontri* cit, p. XX; poi in Id., *Teatro nello spazio degli scontri 1964-1971* cit., p. 871.

²² Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*, introduzione di G. Scabia, a cura di A. Borghesi e M. Marino, Macerata, Quodlibet, 2025.

²³ G. Scabia, *Scala e sentiero verso il Paradiso. Trent'anni di apprendistato teatrale attraversando l'università*, a cura di F. Gasperini e G. Anzini, La casa Usher, Firenze-Lucca 2021, p. 21.

del mattino, prevedeva la messa in scena di brevi rappresentazioni su «schemi/canovaccio».

Quando poi Scabia approda all'ospedale psichiatrico di Trieste invitato da Franco Basaglia, nello spazio del “Laboratorio P”, da cui uscirà il rivoluzionario cavallo blu emblema della liberazione manicomiale, lo raggiungono anche alcuni studenti del corso bolognese. Di nuovo, il ruolo della scrittura collettiva di fogli informativi è mezzo fondamentale di comunicazione interna ed esterna. Ma è anche momento di verifica e di vaglio critico del progetto. Il volume *Marco Cavallo*, pubblicato da Einaudi nel 1976, è il vivo documento di una visione lungimirante e di una pratica comune, sempre pensata e proposta “insieme” ai collaboratori.

Con il libro del *Gorilla Quadrumàno* siamo di fronte a un’operazione più complessa, un’organica narrazione a più mani in cui la cronaca si fa via via più romanzesca, pur misurandosi sempre con il senso dell’azione e degli eventi vissuti, con le istanze antropologiche, economiche, politiche e sociali, storiche e culturali delle comunità e dei territori attraversati. E si incrocia con altre testimonianze, ingloba altri racconti, si misura con le dinamiche del gruppo, che ha condiviso un’esperienza assai più dilatata nel tempo rispetto a quello chiuso dell’aula universitaria, un’esperienza non sempre facile, con le sue aspirazioni e le inevitabili tensioni.

Qui, come a Sissa o all’Aquila, ma con studenti adulti, Scabia sperimenta una nuova dimensione pedagogica che, visti gli anni, possiamo definire una contro-pedagogia, contro la pedagogia manualistica e misteriale.

Così, come ha portato il suo fare teatro fuori dagli spazi istituzionalizzati dei teatri stabili, Scabia ha liberato il fare scuola portandolo fuori dai muri dell’accademia, oltre i tempi della didattica tradizionale. «Fare teatro/fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde» recita, infatti, il sottotitolo del libro del Gorilla, dove l’accento sul verbo “fare” segnala l’istanza artigianale, nel senso nobile del termine, e pedagogica: fare scuola con il teatro e, viceversa, fare teatro facendo scuola. Il teatro come «pretesto» di un «modo di fare scuola al di fuori dell’aula universitaria e in stretto rapporto con il territorio».²⁴

L’opera di Scabia è un’opera d’invenzione, di esperimenti, di sfide. Ci si può chiedere che senso abbia, cinquant’anni dopo il suo *exploit* appenninico, riportare il Gorilla fuori da quel bosco a cui era stato riconsegnato. E, più in generale, che senso abbia ripercorrere l’intero cammino di quei viaggi che i libri del Drago, del Cavallo e del Gorilla documentano.

Sono azioni non replicabili senza la guida e il genio di Giuliano Scabia. Tuttavia, come lui auspicava, possono essere un seme da far ger-

²⁴ Gruppo di Drammaturgia 2 dell’Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno* cit., p. 16.

mogliare, possono offrire un modello cui ispirarsi, sollecitare chi si occupa non solo di letteratura o teatro nelle sedi istituzionali (specie nelle scuole e università oggi ancor più sclerotizzate e asfittiche, tenute in scacco dall'impero della burocrazia e delle circolari ministeriali), a industriarsi, ciascuno a suo modo e con i propri mezzi, per cercare di aprire le gabbie, tornare fuori, incontro alla realtà del proprio quartiere, della propria città, del proprio territorio per cercare di capire e far capire come va il mondo. Consapevoli che, seguendo le sue tracce e illuminati un po' dalla sua grazia, Scabia ci può davvero portare «in capo al mondo».²⁵

²⁵ *In capo al mondo* è il titolo del primo volume del ciclo narrativo dell'*Eterno andare* pubblicato da Einaudi nel 1990, che inaugura la proficua produzione narrativa di Scabia.



scrittura/lettura/ascolto

Tabucchi narratore tra soglie e autocomenti

ANNA DOLFI

Università degli Studi di Firenze

anna.dolfi@unifi.it

Abstract. The article analyses Tabucchi's strategies, with particular attention to the use of paratext as a structural element of his works. Titles, subtitles and notes create a margin of permeability, keeping his texts open and inviting the reader to embark on a journey rather than simply taking note. Central to this is the deliberate confusion between biographical truth and narrative fiction, often mediated by "other people's autobiographies" or "reflections of autobiography" intentionally attenuated to postulate doubt. Tabucchi's poetics always seek the "reverse" of things, focusing on what is hidden, unsaid or only suggested. From this perspective, the essay highlights Tabucchi's profound modernity, entrusting the reader's questions with the task of completing the meaning of his writings.

Keywords: Tabucchi, paratext, narrative fiction, autobiography.

Riassunto. L'articolo analizza le strategie di Tabucchi, con particolare attenzione all'uso del paratesto come elemento strutturale delle sue opere. titoli, sottotitoli e note creano un margine di permeabilità, mantenendo i suoi testi aperti e invitando il lettore a un percorso più che a una presa d'atto. Centrale è la deliberata confusione tra verità biografica e finzione narrativa, spesso mediata da "autobiografie altrui" o da "riflessi di autobiografia" intenzionalmente attenuati per postulare il dubbio. La poetica di Tabucchi cerca sempre il "rovescio" delle cose, focalizzandosi su ciò che è nascosto, non detto o solo suggerito. Da questa prospettiva, il saggio evidenzia la profonda modernità di Tabucchi, che affida alle domande del lettore il compito di completare il senso dei suoi scritti.

Parole chiave: Tabucchi, paratesto, finzione narrativa, autobiografia.

Tabucchi narratore tra soglie e autocommenti

I. Poetica come autoritratto

Gérard Genette apre il suo libro, *Seuils*, dedicato a tutto ciò che dai margini affianca un testo senza farne direttamente parte, con la riflessione e la casistica che accompagna la “scienza dei titoli”, la titrologia. A contare, ci dice, sono la lunghezza del titolo, la presenza o meno di una doppia titolazione o di un sotto-titolo, ma anche il momento in cui il titolo appare, la sua funzione, il destinatario... A dire il vero prosegue con una grande quantità di esemplificazioni e distinzioni, ma qui (una volta detto che Tabucchi sarebbe stato per lui un caso più che esemplare per lo studio e classificazione di ogni tipo di paratesto) non mi interessa applicare la logica e i suggerimenti della sua intelligente e produttiva narratologia ma soltanto riflettere, a partire dai titoli e non solo, su cosa abbia mosso uno dei più grandi scrittori del secondo Novecento europeo e del primo decennio del nuovo secolo a servirsi continuamente di “soglie”. Personalmente sono convinta che si trattasse di un gioco (ammesso che sia appropriato chiamarlo così) non necessariamente ludico (Tabucchi ha insistito più volte nei suoi racconti sulla serietà e il significato esistenziale e formativo del *ludus* infantile), ma che rispondeva piuttosto alla necessità di non chiudere i suoi testi permettendo, a partire dagli *incipit*, di lasciarli in qualche modo aperti, affidati a segnali, suggerimenti, ipotesi, insomma a un margine di permeabilità che induce il lettore a un percorso più che a una presa d’atto, mettendolo nella condizione (lui sì, davvero!) di mettersi in gioco. Chissà che non nasca anche da qui, a parte la suggestione e l’originalità delle storie e la straordinaria capacità di renderle comprensibili e godibili a ogni tipologia di fruitori, l’affezione del tutto particolare che circonda l’opera di Tabucchi e il suo autore, nonché il piacere e le scoperte che ogni rilettura ci offre.

È nota l’attenzione che l’autore riservava ai titoli e alle immagini di copertina nella ricerca di una comunicazione che fosse insieme diretta e accessibile, critica ed evocativa. Si pensi a sintagmi-titolo che sembrano strappati dalle conversazioni casuali proposte dal racconto proemiale dell’*Angelo nero*¹ quali *si sta facendo sempre più tardi* o *il tem-*

¹ «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» si apre infatti con prelievi da casuali conversazioni («il mio defunto marito, quando festeggiammo le nozze d’argento» / «si fece credere morto per sfuggire alla vergogna del fallimento») la cui composizione sembra al protagonista un utile suggerimento per avviare un racconto, salvo poi rivelarsi, con le aggiunte successive (a partire da «Non sono mai riuscito a dirtelo prima, ma ora è necessario che tu sappia»...), pericolosamente significante, al punto da spingerlo a sporgersi dall’alto della torre di Pisa mentre due sconosciuti turisti stranieri evocano una misteriosa malattia (l’herpes zoster) a cui solo in *Requiem* verrà assegnato un significato legato a una perturbante esperienza morale che ci aiuta specularmente a chiarire l’andamento, il significato e la possibile interpretazione dei due testi.

po invecchia in fretta (titoli rispettivamente del 2001 e del 2009, subito seguiti da sottotitoli più impegnativi: *Romanzo in forma di lettere*, *Nove storie* e da dediche ed esergo), accompagnati per giunta, sulle cover, in un caso da un misterioso abbraccio produttivo altrove di congetture e depistaggi intriganti sempre collocati ai confini del vero, del credibile (che creano una sorta di racconto *sub specie* di commento al paratesto),² nell'altro da un giovane issato su pericolosi *socles à réflexion* che appaiono antifrastici (a meno che non si voglia legarli a una dubbia serenità autoriale) con il titolo che sostituiva un originario e più difficile *Controtempo*. Il caso più perturbante e clamoroso, ma forse più significativo per quello che sto cercando di dire, è legato all'ultimo, postumo libro di saggi.³ Per mesi avevo lavorato con Antonio alla scelta dei pezzi e alla costruzione dell'indice con montaggi, smontaggi, spostamenti fino a giungere alla limpida partizione finale che suddivideva i materiali tra *Orizzonti*, *Scrittori*, *Amici*, *Cinema*, *Scrittori di oggi*, *Commiati*, prima di una *Conclusione* costituita da una lettera auto-indirizzata. A mancare non era che il titolo. Quando provavo a introdurre il discorso Tabucchi si scherniva rinviando ogni decisione alla fine; per altro da parte mia non era facile insistere, sarebbe stato come dichiarare che ben presto avrebbe potuto non esserci tempo. Mi sono trovata così, poco dopo il 25 marzo del 2012, a consegnare al direttore editoriale della Feltrinelli il libro concluso e approvato dall'autore nel quale spiccava come clamorosa *béance* la mancanza di un titolo. A guidarci alla sua ricerca (giacché era a noi che spettava ormai di intervenire) una frase detta nell'ultima telefonata dello scrittore ad Alberto Rollo nell'annunciare la fine del lavoro. Tabucchi ci invitava a individuare il titolo nel pezzo che in quella raccolta era dedicato a Carlos Drummond de Andrade. Inutile accennare al turbamento e al tremore nello sfogliare quelle poche pagine (che sarebbero diventate poco più di due cartelle a stampa) e all'emozione che ci fece soffermare su un sintagma di *Residui*: «di tutto resta un poco».

In un momento clamorosamente segnato dall'assenza emergeva un frammento situato in un luogo dislocato (per giunta quasi alla fine di quel testo), di cui solo due persone erano in prima battuta destinatarie, la cui funzione, travalicando necessità e uso, sfondava il letterario adombrando una sorta di augurio e di speranza. Quelli che accompagnano chi affida a parole tracciate su carta che trasmettono il risultato di letture e ricerche o che nascono dall'invenzione e dall'insonnia, dalle nevrosi e dai sogni ad occhi aperti, la possibilità di sopravvivere alla

² A. Tabucchi, «*Storia di un'immagine*», in Id., *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.

³ A. Tabucchi, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013.

dimenticanza e di lasciare nonostante tutto segni di una durata, tracce di un'esistenza. Il sottotitolo che si legge sul frontespizio (*Letteratura e cinema*), parimenti necessario per uno scrittore che di *sous-titres* faceva ampio uso, deciso dopo una serie di tentativi assieme a Maria José de Lancastre, era invece tematico, giacché per un libro di saggi non c'era bisogno di riferimenti al genere o di declinazioni di tipologia. Perché poi fosse esplicita fino in fondo la convinzione con la quale avevamo creduto di interpretare correttamente il suggerimento dell'autore – un autore che, non si dimentichi, ha disseminato i suoi libri di esergo – assieme a Zé decidemmo di evocarne noi uno, che riportava nella traduzione di Tabucchi un ampio stralcio della lirica di Carlos Drummond de Andrade a cui, nonostante la distanza spazio-temporale, eravamo stati condotti.

Come definire allora il paratesto di quel libro? quale peso dare al titolo dell'ultima sezione (*Commiat*), quello sì un titolo autoriale, che esplicitava dall'interno, rivolgendosi e ricordando amici scomparsi, il prossimo *status* anche biografico del congedo? A chi attribuire in ultima istanza il titolo del libro e l'esergo, certo non esplicitati direttamente dall'autore, ma indicati ai suoi primi destinatari e lanciati loro come un dono di coinvolgimento? Titolazione di terzi? direi proprio di no; piuttosto titolazione per procura – un caso non previsto in questa forma da Genette – giacché a volte il pudore, la difficoltà possono rendere difficile parlare direttamente.

Se rileggo ora, a distanza di anni, le righe su Drummond de Andrade a colpirmi è la concentrazione dei suggerimenti “privati” che quel testo nel suo complesso ci invia, quasi si trattasse di una *mise en abyme* destinata da quel punto a riverberarsi su tutto. Tabucchi vi parlava della raccolta poetica che aveva tradotto, esigua e minuscola in confronto alla vastità dell'opera di Drummond, ma la considerava (a dispetto delle ridotte dimensioni) sufficiente per costituire una dichiarazione di poetica e un autoritratto. Anzi, per la precisione parlava di «un autoritratto che a suo modo è anche una dichiarazione di poetica» e di «una dichiarazione di poetica che a suo modo è anche un autoritratto».⁴ Cosa voleva dire? Era una provocazione quel gioco di differenza e ripetizione operato dallo spostamento del soggetto (o della funzione soggettiva) e del suo complemento predicativo (che oltre tutto, nelle due direzioni, rafforzava il valore testamentario del prelievo: «di tutto resta un poco», legandolo indissolubilmente all'immagine autoriale) o era fin dall'inizio un invito indirizzato ai lettori a riflettere sul rapporto tra poetica (e suoi segnali) e auto-rappresentazione dell'io? Non era forse un modo per sottolineare, perfino in un ridottissimo *specimen*, il gusto tipicamente

⁴ A. Tabucchi, *Carlos Drummond de Andrade*, ivi, pp. 89-91: p. 89.

te tabucchiano per lo sfumato, per l'attenuazione delle asserzioni, per la possibile postulazione del dubbio suggerita dal limite intrinseco di un'affermazione ridimensionata dall'*anche* e dall'*a suo modo*? Insomma già in quell'avvio Tabucchi lanciava un segnale lasciandoci liberi di coglierlo o meno, di credervi oppure no, giacché "in una certa misura" (la locuzione con la quale potremmo sostituire i suoi «a suo modo») prevedeva e riduceva lo spazio iniziale di movimento. Incorniciare quel suo libro postumo fra i testi di Drummond de Andrade non ci aiuta forse «a mettere meglio a fuoco l'obiettivo, a ritenere un'immagine leggibile, o più "riconoscibile"» (sono parole sue)⁵ di chi aveva vergato quelle pagine? Non ci aiuta forze a fare, partendo dalla poetica, l'autoritratto di un intellettuale in grado di riconoscere le affinità, capace di non avere «paura della paura» mentre osservava – così concludeva il suo testo – «ciò che viene dalla vita quotidiana, da questo nostro dover essere, dal piccolo, dall'insignificante, dal niente [...]. Un niente testardo [...] che non muore, che resiste, che circola nei canali più ingratiti della vita [...]. Perché "di tutto resta un poco" (*Resíduo*), ed è con questo poco, che poi è il nostro tutto, che dobbiamo fare i conti».⁶

II. Tra dentro e fuori

«Ha scritto Maurice Blanchot» – cito ancora Tabucchi, questa volta dalla *Nota a Un baule pieno di gente*⁷ – che un libro «ha sempre un centro che lo attrae», un «centro che non è fisso» ma si sposta. Quel centro negli *Scritti su Fernando Pessoa* il nostro scrittore lo trovava nell'eteronomia come «capacità di vivere l'essenza di un gioco», una sorta di «metafisica della finzione» che si proponeva di rintracciare «passando sul terreno della pura Ipotesi».⁸ È su un analogo terreno che cercherò di indagare, «in mancanza di prove» (come recitava il titoletto d'apertura al saggio che apriva quel libro),⁹ alcuni "eccessi" che anche da questo punto di vista fanno delle costruzioni narrative tabucchiane un *unicum*. Osservando che a volte il significato delle cose può emergere *après coup*, a distanza di decenni di fronte a un'opera finita, come era successo per quel "residuo" dello scrittore brasiliiano (de Andrade) di cui venticinque anni prima Tabucchi aveva tradotto il *Sentimento del mondo*.

A parte i pochi testi teatrali, che, stando al genere, dovrebbero essere quelli normalmente accompagnati da materiali di supporto (indicazioni, liste di personaggi, didascalie...) e che nel caso di Tabucchi ne appaiono singolarmente sforniti rispetto al resto, i paratesti tabucchia-

⁵ *Ivi*, p. 89.

⁶ *Ivi*, p. 91.

⁷ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente. Scritti su Fernando Pessoa*, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 7.

⁸ *Ivi*, pp. 8-9.

⁹ *Ivi*, p. 11.

ni si presentano subito con abbondanza a partire dal primo romanzo, *Piazza d'Italia*. Anche a non considerare il ripristinato sottotitolo (*Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*) che, sostituendo un definito «romanzo» probabilmente richiesto in prima battuta dall'editore, ne descrive allo stesso tempo l'articolazione e la forma (quella di un'af-fabulazione epico-fantastica verso la quale l'autore desiderava indirizzare la lettura, guidata per altro già da una fitta divisione in paragrafi), non mancano in quel libro una dedica familiare e una nota (di fatto complementare alla dedica) aggiunta nelle edizioni successive alla prima. Non a caso ancora di poetiche a posteriori si parla in un più ampio e dilazionato testo di accompagnamento che si troverà oltre un trentennio dopo, incorniciato tra una dedica a Luciana Stegagno Picchio e qualche verso prelevato dagli *Ossi* montaliani, nel corpo, e in forma ridotta sulla bandella della ristampa del *Piccolo naviglio*, a legare la nascita del fenotipo del personaggio a quello dello scrittore, «sconfitto ma non rassegnato, ostinato e tenace».¹⁰ Nella mezza cartella che figurava sulla seconda edizione di *Piazza d'Italia* Tabucchi univa invece in una sorta di *explicatio non petita* non priva di qualche ammiccante contraddizione («mi sembra giusto ripubblicarlo», «Fa un effetto strano rileggerlo dopo vent'anni»)¹¹ frammenti di biografia letteraria con il clima, le stagioni di un'epoca, e avanzava, assieme alla convinzione dell'esistenza di poetiche *a posteriori* («Le cose prima succedono e poi ci si riflette sopra»),¹² una serie di interrogativi volutamente irrisolti sull'io e i suoi mutamenti. Lasciava insomma agli altri decidere se tornasse o meno il «calcolo dei dadi» della sua vita/scrittura, anche se, per dirla con Montale, un «altro tempo» non «frastorna[va] la [...] sua memoria», tenacemente ancorata alla storia, alla sua immobilità ripetitiva e ai suoi mutamenti. Tabucchi ricostruisce, sia pure con «asciutti ragguagli», la genesi di un libro: declinare date, giustificare l'indice (compito che abitualmente affida alle edizioni successive alla prima) diventa per lui un modo per suggerire al lettore che c'è un nesso, sia pure inesplorato, tra «la vita che viviamo e i libri che scriviamo» e che quantomeno alcuni racconti mantengono «un riflesso di autobiografia» (così nella *Nota al Gioco del rovescio*).¹³

Non è facile – come si può ben capire – stabilire quale dei due so-stantivi (*riflesso, autobiografia*) conti di più dal momento che il primo at-tenua il secondo. Infatti perfino quando i libri nascono almeno in parte da storie vissute o dall'appropriazione di racconti altrui (cosa quest'ul-

¹⁰ A. Tabucchi, *Il piccolo naviglio* [1978], Milano, Feltrinelli, 2011, p. 10.

¹¹ A. Tabucchi, *Nota alla seconda edizione*, in Id., *Piazza d'Italia. Favola popolare in tre tempi, un epilogo e un'appendice*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 7.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. Tabucchi, *Prefazione alla seconda edizione*, in Id., *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1994, pp. 5-6: p. 5.

tima che succede sovente, con citazione più o meno esplicita della fonte e conseguente ringraziamento: si pensi per fare un solo esempio al bellissimo «Teatro»¹⁴ si collocano nel tempo di ascolto e di rielaborazione dell'autore, diventando altro da quello che erano in partenza. Il fatto che poi storie e racconti siano per certi versi indecifrabili e ricchi di significati non detti, di suggestioni ulteriori, perfino di conclusioni disseminate altrove a distanza di tempo, non fa che confermare la natura di un autore intrigato dall'imprevedibilità e casualità dell'esistenza, dal rovescio, da quanto di arbitrario sta dentro le cose e anche dentro di noi. Sì che potremmo leggere l'opera di Tabucchi anche come una «sorta di collezione privata fatta di campioni isolati» (così nella *Nota* alle duecento citazioni da lui scelte dal *Libro dell'inquietudine* di Pessoa),¹⁵ potremmo leggerla come un «libro di frammenti di quel frammentario, labirintico eppure sistematico» libro nel quale l'autore offre e al contempo nasconde se stesso visto che lo scrittore/creatore («poeta fingitore», a credere alla definizione pessona che Tabucchi ci offre, o “poeta” pagliaccio, “poeta” clown, se si pensa a quanto scriveva su Pedro Almodóvar),¹⁶ non può che fingere «il dolore che davvero sente». La *finzione vera* («una verità sotto forma di finzione romanzesca», come l'aveva chiamata nel 2011 nella riedizione del *Piccolo naviglio*) si mescola insomma, ben oltre i personaggi, alla verità finta, mentre agli occhi dell'autore che da dentro guardano fuori (ricordate la *Optician's Window* di Irvin Penn, sulla copertina della UEF del *Gioco del rovescio*?), si contrappongono quelli del lettore e/o del critico che da fuori cercano di guardare dentro.

III. Percorsi notturni

Nella *Nota a Sogni di sogni* Tabucchi parla della curiosità e del desiderio di «conoscere i sogni» degli artisti che ha amato. Ci dice anche che per avvicinarsi a quella loro misteriosa e segreta realtà si è servito di «narrazioni vicarie».¹⁷ La letteratura, sia pur costruita su «povere supposizioni, pallide illusioni, implausibili protesi», gli appare l'unico mezzo atto a «supplire a ciò che è andato perduto». Ci chiede di leggere i sogni dei personaggi e i sogni della scrittura nello spazio residuo tra recuperato e relapso, risucchiato via dalla morte che domina ovunque. Tra Es, Io e Super-io si muovono la vita e la morte dei suoi venti eroi ricondotti dagli incubi della finzione alla tragedia della realtà non solo nei percorsi mimetici e auerbachianamente figurali della fine ma nel-

¹⁴ Uno dei racconti del *Gioco del rovescio*.

¹⁵ F. Pessoa, *Il poeta è un fingitore. Duecento citazioni scelte da Antonio Tabucchi*, Milano, Feltrinelli, 1988.

¹⁶ A. Tabucchi, *Venti fotogrammi per Pedro Almodóvar*, in Id., *Di tutto resta un poco* cit., pp. 190-205.

¹⁷ A. Tabucchi, *Nota*, in Id., *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1993³, p. 13.

le schede biografiche che figurano nella sezione conclusiva di «Coloro che sognano in questo libro». Anche l'autore, parimenti sottoposto a una sorta di triangolazione freudiana dalla suggestione di un'antica canzone cinese che in esergo lo porta a sognare «i sogni di un altro», finisce per collocarsi ai confini di quanto, pur dovendo ancora accadere procede verso l'inesorabile con una sorta di inevitabilità, collocandosi dall'altra parte, dopo aver sfidato la meraviglia e la paura di cui aveva scritto nella premessa al *Gioco del rovescio*.

Come è evidente potrei continuare a lungo (utilizzando la completa bibliografia del nostro scrittore) a parlare della trascorrenza più o meno marcata in ogni testo tra verità e finzione, soffermandomi sui luoghi ove la letteratura assolve per Tabucchi il compito di mostrare «le cose fuori luogo»,¹⁸ il *revers*, il rovescio, *l'altro*, più che il sogno. Personaggi, viaggi (significativo il titolo di una raccolta in proposito, e la *Nota*, manco a dirlo, che l'accompagna),¹⁹ tutto è insomma sottoposto dal nostro scrittore alla misura dell'alterità, della trasformazione, del passaggio dal desiderio triangolare. Viaggi che diventano letteratura di viaggi senza mai essere stati funzionalizzati alla letteratura, persone che si mutano in personaggi e poi grazie a confessioni o interviste ritornano persone, frammenti di esistenza che si trasformano e trascorrono da vita vissuta a libro per ritornare dal libro alla vita vissuta (basti pensare ai commenti e al racconto della genesi del personaggio di Pereira). Dando così all'autore la coscienza di una direzione, consentendogli di tracciare un percorso che alimenta la consapevolezza di avere fatto qualcosa della propria esistenza raccontando la vita/una vita.

Già, *Una vita*, come recita il sottotitolo di *Tristano muore*,²⁰ un libro dove a parlare è uno scrittore morente che si ribella all'arbitrio e alla presunzione della biografia. Perché non si sa mai davvero quale sia stato il motore che ha guidato gli eventi ed «è difficile contraddirli i morti», come ricorda in un esergo a quel libro Ferruccio (un nome che è un'altra delle controfigure dell'autore). D'altronde, anche fuori dalla guerra (quella che è sullo sfondo e al centro dei ricordi nell'agonia di Tristano) chi può prendere su di sé l'arbitrio di testimoniare per il testimone (contraddicendo l'interrogativo di Celan, non a caso posto in esergo), visto che solo chi ha rischiato tutto può addentrarsi nei misteri della coscienza e muoversi tra gli enigmi dell'io? Il delirio di Tristano (nato, vissuto, trascritto nell'andare confuso della mente), il flusso di coscienza che intreccia non a caso pezzi di vita con sintagmi prelevati senz'ordine dal mondo dell'oralità e della scrittura pone domande senza dare

¹⁸ Di cui alla *Nota* dei *Piccoli equivoci senza importanza*.

¹⁹ A Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. Di Paolo, Milano, Feltrinelli, 2010.

²⁰ A. Tabucchi, *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004.

risposte, non ci dice chi parla, chi ascolta, dove stia la menzogna, dove la verità. Se vivere è lanciarsi nel vuoto, come fa Klein nel *Saut dans le vide* che si trova sulla copertina dell'*Oca al passo*,²¹ nella consapevolezza che il gioco dei dadi può sempre riportare continuamente non senza sgomento al punto di partenza, ogni storia non può che presentarsi sotto copertura, ogni vicenda occultarsi dietro una figura. Come succede nei racconti dove a muovere la penna sono state altre storie o colori, il mondo dei segni, le suggestioni della pittura. Quella degli amici dell'oggi e dei grandi figurativi del passato, a partire da Velásquez e dalle sue *Meninas* che dominano nel testo proemiale del *Gioco del rovescio*, dove ad attirare non è ciò che si vede ma quanto resta nascosto: il soggetto/i soggetti raffigurato/i nel quadro di cui non si conosce che il *verso*, mentre il *recto* è noto solo al personaggio misterioso collocato quasi fuori scena, e che nessuno vede tra quelli che anche noi vediamo senza giochi di rispecchiamenti, di rifrazione. Gli assomiglia forse l'autore? Forse, potrebbe essere, chissà che non sia proprio così.

Ci sono pittori (o scrittori) che *si* raccontano, ossia che raccontano quello che loro stessi provano; e altri che ci raccontano la vita alla quale noi tutti partecipiamo, ognuno con la propria storia. La prima forma d'arte tende a suscitare la nostra emozione attraverso l'emozione diretta e personale che l'artista esibisce; la seconda suscita la nostra emozione perché in ciò che l'artista mostra noi vediamo il racconto di noi stessi. L'elemento fondamentale della prima tipologia di arte è *ciò che è guardato* (o ciò che è *letto*); nel secondo caso, è invece fondamentale *chi guarda*: questo quadro, questo libro, lo siamo anche noi

ha scritto Tabucchi in *La tela come scena*, uno degli ultimi, significativi testi che compongono *Racconti con figure*.²² Nessun dubbio, mi pare, che lui appartenga alla seconda categoria, e che a contare siano le domande con le quali chi guarda, chi legge, si interroga dinanzi ai suoi scritti, mentre cerca di decifrare quel che si cela dietro una «marca stilistica inconfondibile»²³ contrassegnata, e non solo nello stile, da una grande modernità. Una modernità che si misura a partire dalla conclusione enigmatica delle storie, dei racconti, dal languore saudoso che spesso li percorre e che lega in modo sotterraneo private esperienze (luoghi, cose viste e udite) a voce e parola. Il tentativo è quello di percorrere questo cammino a ritroso, riconducendo la parola dal punto di arrivo

²¹ A. Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, a cura di S. Verde, Milano, Feltrinelli, 2006.

²² A. Tabucchi, *La tela come scena*, in Id., *Racconti con figure*, a cura di T. Rimini, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 309-311: p. 309.

²³ *Ivi*, p. 310.

a quello di partenza, dalla finzione a ciò che l'artista ha tacito, come sembra suggerire Tabucchi nella premessa (per una volta senza titolo) ai suoi *Racconti con figure*.

IV. Eccessi per difetto (sui «giri del motore biografico»)²⁴

Scrivendo di Pessoa Tabucchi, grande traduttore e studioso di letteratura portoghese, gioca come d'abitudine alla *diminutio*, al travestimento: «Chi scrive non si considera uno storico della cultura, ma un semplice praticante di letteratura: perciò le sue indicazioni su quelli che si vogliono chiamare i 'contesti' culturali sono incerte e approssimative».²⁵ È chiaro che non c'è da credergli. D'altronde basta leggere per intero quel suo libro su Pessoa, storicamente e filologicamente sapiente, e gli altri dedicati ai poeti surrealisti portoghesi, o notare la ricchezza e varietà dei saggi del volume postumo dal quale sono partita (che non sono che la punta di un iceberg che l'autore ha voluto in gran parte sepolto quanto a interventi dispersi sulla stampa periodica), per accorgersi degli schermi che l'autore frappone nell'avvicinarsi a una biografia che pure, in posizione liminare rispetto ai testi, non esita ad evocare. In modo più esplicito lascia piuttosto qua e là segni di nevrosi (basta citare la *Nota* ai *Volatili del Beato Angelico*) o *exempla* di letture, di polemiche, di riflessioni (si pensi a Eco e a un contrasto che andò per i giornali del tempo su cui si apre la *Gastrite di Platone*). A parte le note, i prologhi, i codicilli, i suoi libri abbondano piuttosto di lettere aperte, perfino di lettere che i personaggi si inviano tra loro. Si pensi a *Notturno indiano*, un piccolo libro che una nota proemiale dichiara essere sia un'*insonnia* che un *viaggio* ove l'autore per meglio mimetizzarsi si duplica, quasi fosse un Giano bifronte diviso tra l'*insonnia*, che appartiene allo scrivente, e il viaggio lasciato a chi lo fece, come se non ci fosse alcuna connessione tra i due volti poi subito rifratti su quello del personaggio e di un autore evocato non per identità, ma per analogia di percorso anche tramite l'«Indice dei luoghi di questo libro». Un indice che è un singolarissimo paratesto usato per intrecciare i capitoli a luoghi eterotopici che, a dispetto di un viaggio realmente fatto da Tabucchi in quella parte di mondo, sembrano/sono almeno in parte tratti da un *travel survival Kit*, ovvero da un viaggio di carta.²⁶ In quel libro ove la ricerca

²⁴ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente* cit., p. 11.

²⁵ *Ivi*, p. 17.

²⁶ Ma per un'analisi specifica su questo punto e per una lettura in particolare dei primi libri e di *Notturno indiano* cfr. A. Dolfi, *Tabucchi, la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006. Per altri interventi sull'intera opera tabucchiana e per la citazione e un bilancio complessivo sulla bibliografia secondaria, cfr., a parte un ormai significativo numero di saggi ancora dispersi in rivista, Ead., *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, e Ead., *Antonio Tabucchi e as Geometrias da Ficção*, trad. A. Mega Ferreira, Lisboa, Imprensa-Casa da Moeda, 2022.

è mossa da lettere non meglio precise inviate da un amico scomparso, da epistole pervenute da Madras, e il viaggio è scandito da incontri dove futile conversazioni si intrecciano a citazioni dotte da Hugo o Hermann Hesse..., da richiami alla teosofia, da riflessioni sull'inattendibilità di una qualsivoglia ripresa fotografica e non solo del reale, nell'invito alla diffidenza per i particolari, per i famosi *morceaux choisis* che alterano irreparabilmente il quadro complessivo di ogni rappresentazione, in quel libro mancano le lettere che i personaggi e l'autore si invieranno nella «Frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» che troviamo invece in un volumetto di qualche anno dopo, *I volatili del Beato Angelico*.²⁷ In quel nuovo testo, che ha un titolo che mima il paradosso del mentitore e colloca pertanto per statuto la scrittura all'insegna della menzogna, c'è un esplicito riferimento all'*Indian Nocturne* ormai pubblicato, ma le lettere, che si configurano come un dislocato paratesto, più che chiarire sembrano avere l'obiettivo di confondere ancora di più le carte. Si soffermano sull'importanza dello *sguardo ritornato*,²⁸ sul peso dell'alterazione speculare di ogni volto, sulla «noiosa conoscenza» dei «motivi privati»²⁹ che stanno dietro ogni storia, riconducono sulla morte il significato del libro, ma niente ci dicono davvero di Roux e Xavier, dei loro sosia o controfigure. Ci portano di nuovo verso l'*altrove* di cui Tabucchi aveva parlato nel *Prologo a Donna di Porto Pim* contrapponendolo al «nostro *dove* imprescindibile e massiccio»,³⁰ conducono verso luoghi ove la conclusione può essere immaginata soltanto per forza di *finzioni guidate* o per intrinseca necessità narrativa (come succede per la presenza dell'arpione nel racconto eponimo di quel libro³¹ che oltre ad ampie citazioni da regolamenti nautici e testi letterari contiene *post scriptum*, mappe, note, perfino una bibliografia: insomma un trionfo del paratesto). Per altro in quello strano scritto dei *Volatili* intitolato al paradosso di Epimenide che ipotizza il dominio sopra tutto della falsità, il personaggio Antonio Tabucchi dichiara a Xavier Janata Monroy di non credere «troppo a ciò che affermano gli scrittori. Essi mentono (dire menzogne) quasi sempre [...]. Ciò che lo scrittore esibisce di se stesso [...] sono [...] i fantasmi che lo assediano [...] le sue nostalgie, le sue colpe, i suoi rancori [...] lo scrittore comincia con l'essere nudo e finisce per rivestirsi. Forse noi scrittori abbiamo semplicemente *paura*».³²

²⁷ A. Tabucchi, *I volatili del Beato Angelico*, Palermo, Sellerio, 1987.

²⁸ Su cui anche in un altro dei raccolti di quella raccolta: *La battaglia di San Romano*.

²⁹ «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» cit., p. 50.

³⁰ A. Tabucchi, *Donna di Porto Pim e altre storie*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 9-12, p. 9.

³¹ Che porterà necessariamente altrove alla sua utilizzazione per un omicidio, secondo il principio della non casualità dell'immagine di cui in un famoso saggio pubblicato da Roland Barthes su «Communications».

³² «La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera» cit., p. 53.

Di quella paura, non senza difficoltà, riescono a liberarsi solo i protagonisti dei romanzi portoghesi (*Sostiene Pereira* e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), grazie a un'audacia che supera l'impossibilità umana di cui alla citazione da Carlos Drummond de Andrade, posta in esergo alla *Testa perduta* dopo la dedica a un giurista reale, Antonio Cassese, e a un personaggio di finzione come Manolo il Gitano. Ma sono romanzi, quelli, che Tabucchi accompagnerà con una ritardata risposta sull'identità. Nella *Testa perduta* rifacendosi al famoso «io so» di pasoliniana memoria (visto che la cronaca avrebbe mostrato sia pure in ritardo la verità della sua intuizione), nel caso di Pereira fondendo di nuovo personaggio («Pereira è un modesto giornalista di un modesto giornale di Lisbona...»)³³ e persona (altrove aveva dichiarato di aver conosciuto qualcuno che gli assomigliava e di aver dato pirandellianamente voce a un corpo e una storia reali o quasi in cerca d'autore). Insomma possiamo registrare sempre un sapiente cocktail di testimonianze letterarie (quella che riguarda il Pereira di carta) e di testimonianze vissute,³⁴ per giunta di nuovo sdoppiate specularmente sull'io («di fatto io ero lì quando quel giovane italiano di 22 anni, di nome Antonio, arrivò in Portogallo [...]. Ero presente, e posso dunque testimoniare che Antonio Tabucchi...», si legge in «Chi era Pereira»). La testimonianza come dovere civile/tentativo di salvezza non appartiene dunque soltanto al giornalista del «Lisboa» (sappiamo quanto il sottotitolo *una testimonianza* contribuisca a guidare la lettura del libro, aiutando a interpretare almeno in parte l'inquietante sintagma di apertura, dal momento che non ci verrà mai detto dove, quando e davanti a chi Pereira si trovi a sostenere) ma diventa compito dell'autore, che per una volta proprio in quello che sarebbe stato il suo libro più famoso non usa dediche, esergo, riservandosi piuttosto di parlare a distanza per raccontare la genesi del libro.

V. Se un autore non basta

Se l'*essere stato* appartiene a un «terzo genere» «eterogeneo all'*essere come al non-essere»* (così Jankélévitch non appena si apre *Il filo dell'orizzonte*),³⁵ a quale genere apparterrà, tra raccontato e non raccontato, ciò che non è stato mai raccontato abbastanza? Dove trovarlo nel rovescio della miscela tra diritto e rovescio delle cose che tanto intrigava Tabucchi? Il *Trittico delle tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch

³³ A. Tabucchi, *Chi è Pereira*, anche nella riproposizione del romanzo fatta dal «Corriere della sera» nel 2023.

³⁴ Per il tentativo di stabilire un rapporto tra l'io e la scrittura indagando la tonalità della voce autoriale (a partire da Leopardi) e la relazione con le forme dell'io nel Novecento narrativo, sia consentito il rimando a A. Dolfi, *Declinazioni della voce e forme dell'io nella letteratura moderna*, Firenze, Vallecchi, 2024.

³⁵ A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

che si trova nel Museu Nacional de Arte Antiga di Lisbona di cui ci parla *Requiem* è un invito a una notte delle allucinazioni non priva di rischi e pericoli. Infatti quel libro ove ad apparire sono personaggi dalla sghemba esistenza, che non hanno mai attraversato il mondo reale e che pure esistono in quello alternativo della scrittura, ha bisogno che un altro io pseudo-autoriale espressamente entri in campo. All'inizio sembra essere un "io" così detto, così chiamato, che pure ha un compito preciso, esplicitato nella *Nota* che naturalmente, quanto ad io, è vergata dall'altro. La controfigura dell'io che agisce nel romanzo ha il compito, nel testo esplicativo di accompagnamento, di "eseguire" un requiem che dal personaggio passa però subito nelle mani dell'autore vero. L'io autodiegetico del racconto e l'io vero dello scrittore (che ben inteso non è ancora l'io) si scambiano insomma continuamente la presenza in scena quanto meno nella paginetta di premessa. È legittimo allora porsi la domanda se sia davvero il personaggio quello che ha tentato o cercato attraverso il romanzo di fare un "orazione", di intonare un requiem, di cercare risposte, di placare il rimorso. Perché far scrivere ad altri e in un'altra lingua (poi subito ricondotta sul vero io che ne motiva debolmente la scelta almeno in quella sede proemiale) uno dei suoi libri più belli? perché cercare un traduttore davvero esistente a cui affidare non solo la propria voce, ma note esplicative e il compito di raccontare in un paratesto conclusivo che cosa pensa l'Autore? Cosa ha indotto in una stessa manciata di anni Tabucchi a mettere in rapporto un racconto come «Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa» con il quadro delle tentazioni di Bosch (che sarà fondamentale in *Requiem*) all'interno di un volume, *Las tentaciones. Un pintor/Jeronimo Bosco. Un escritor/Antonio Tabucchi*? Quello che mi intriga in quel bel libro pubblicato a Barcellona dalla Editorial Anagrama nel 1989 non è solo come il racconto di Tabucchi ci possa aiutare a leggere all'insegna delle tentazioni il grande trittico *double face* dell'artista fiammingo o cosa si possa scoprire sfogliandolo sulle omissioni e la conclusione di quel racconto che trova nelle immagini pittoriche un commento a distanza mentre offre al dipinto celebre un paradossale paratesto al limite dell'arbitrario, ma quale sia il rapporto che quelle due opere di secoli e generi diversi hanno con le neppure dieci righe di nota premesse a quel volume illustrato. Righe nelle quali Tabucchi parla di peccato, di pentimento, di divieti ormai inesistenti e di perdono impossibile. Ma *Requiem* era un'allucinazione, come forse lo era anche lo sfrenato quadro presentato da Bosch, e nelle allucinazioni, si sa, può accadere di tutto. Anche di far uscire personaggi dal libro dell'inquietudine per metterli in un elenco di comparse dimenticando però non a caso di farvi apparire l'autore destinato a incontrarle.

L'autore primario come quello secondario (che si muove nel testo), per non parlare del terzo...

Sono tanti e belli i libri di interviste (anche quelle un importante paratesto, sia pur distanziato) nelle quali Tabucchi racconta frammenti di vita e riflette, risponde, commenta i suoi libri. Basterà ricordare, per non citarne che tre – i più impegnativi e voluminosi – *Tabucchi par lui-même* (che a dire il vero utilizza anche testi in prosa), *Écrire à l'écoute*, suggestivo dialogo con l'amico e traduttore francese Bernard Comment, e il recente *Zig zag*, con le conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrysostomidis.³⁶ Da ognuno di questi si ricavano notizie, ma nessuno ha la malia segreta, il fascino di *Autobiografie altrui*. Sulla copertina dell'edizione italiana, uscita con un buon ritardo sulla francese, si vede su un tavolo rotondo da brasserie la copertina di *Si sta facendo sempre più tardi*, qualcosa di scuro che potrebbe essere una cartella di documenti, un basco, e le mani in primo piano dell'autore. Mi accorgo di averle attribuite con troppa fretta a lui, forse perché si intravede una sciarpa che Tabucchi avrebbe potuto portare così in una giornata di fresca primavera o di un dolce autunno, forse perché mi è capitato di vedergli appoggiare una coppola sui piccoli tavoli che si trovano all'esterno dei Deux Magots o all'interno del Cafè de Flore a Parigi. Ma comunque, in ogni caso nella foto non si vede il volto, sapientemente occultato. Le poetiche sono *a posteriori* (lo dichiara il sotto-titolo), ma sono «cariche di false memorie», di «false volontà», dunque inattendibili (come le poetiche non dovrebbero essere per funzionare davvero), almeno se si prende sul serio la *Lettera a un amico* che figura come «Post-prefazione», fatta «dopo, dunque prima» (dopo i testi, prima della prefazione?) e che dichiara che la menzogna «volontaria o involontaria» che sia, «serve a definire i confini della verità».³⁷ Che è come invitare il lettore a non credere a quanto legge, a pensare i singoli pezzi come uno straordinario racconto pseudo-filosofico (come alcuni di essi in effetti sono), a rifrangere subito in sé, negli altri quel che sta nei libri (a partire da questo), a considerarle insomma l'autobiografia di chi ha scritto e che scrive autobiografie altrui. Il libro ha note finali, un indice, un estratto sulla quarta che esalta il contenuto fittivo della *Lettera a un amico*. I capitoli si susseguono senza ordine cronologico, muovendosi nei dintorni delle raccolte più criptiche, *Requiem* (l'unico libro concluso dalla scritta fine), *Donna di Porto Pim*, *Si sta facendo sempre più tardi...*

Certo l'io è un altro, e nella scrittura tutto è finzione. Ma come di-

³⁶ *Tabucchi par lui-même*, éd. T. Rimini, trad. fr. de C. Cavallera, Paris, Cahiers de l'Hotel de Galiffet, 2019; *Écrire à l'écoute. Dialogues avec Bernard Comment*, Paris, Seuil, 2022; *Zig zag. Conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrysostomidis*, a cura di C. Bettini e M. De Rosa, Milano, Feltrinelli, 2022.

³⁷ A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori* cit., pp. 11-12.

menticare, oltre il contenuto, i titoli dei capitoletti interni, le riflessioni sul ricordo, sulla natura dei sogni, sulla voce, sulle voci che parlano in noi, sul segreto nascosto in una sillaba (*pa', pa'*, nel passaggio e nel ritorno dalla campagna pisana al portoghese e viceversa) nel pezzo scritto a Parigi nel 1998 negli stessi luoghi dove fu scritto *Requiem*? O il tentativo di far dialogare due realtà parallele come la vita e la letteratura nel capitoletto dedicato a «L'autobiografia, o del principio di Heisenberg»?³⁸ L'esergo di *Un universo in una sillaba* cita da *Voci* di Kavafis e da *Voce giunta con le folaghe* di Montale. Quei versi che si collocano nell'universo dell'indeterminatezza o del non detto esplicitamente (a proposito sempre di autobiografia e autobiografie altrui) parlano forse più delle condanne/ammende tutt'altro che trascurabili che Tabucchi si è fatto propinare in proposito per ragioni squisitamente private da tribunali italiani. Così come, a proposito di *Requiem* (almeno quanto all'edizione francese che riporta in calce la sua *Promenade autour d'un roman* tradotta da Bernard Comment) a entrare in campo inaspettatamente (e significativamente, visto il nome vicario di quello autoriale) è Isabelle Pereira. Isabelle, un nome che attraversa l'intera narrativa di Tabucchi, legato all'inquietudine, al rimorso, al mistero; e poi Pereira... Non poteva esserci patronimico più significativo di un'accoppiata del genere. Il traduttore insomma si rispecchia nell'autore, nasce da lui, ne occulta il nome sotto pseudonimo mentre lo rivela quanto meno in posizione vicaria («Traduit du portugais par Isabelle Pereira avec la collaboration de l'auteur», si legge sul frontespizio del «Folio» Gallimard). Mentre – meno criptica di quanto affidato alla stampa, ma pur sempre appena un poco schermata – in data 4 dicembre 2006, una dedica di esemplare vergata a Parigi di nuovo unisce i due nomi, Antonio e Isabelle: «a Anna, affettuosamente da Antonio e anche da parte di Isabelle».

³⁸ Questo, come gli altri citati, sono tutti capitoli di *Autobiografie altrui*.



scrittura/lettura/ascolto

«Un vento gelido di morte che mi pareva a effetto»: sul rapporto Pasolini-Pagliarani

GIORGIO POZZESSERE

Università di Pisa

giorgio.pozzessere@phd.unipi.it

Abstract. The essay analyzes the relationship between Pasolini and Pagliarani. While the debate between Pasolini and the Neo-Avant-Garde has been extensively studied, the specific connection with Pagliarani has been less explored. The essay examines their initial poetic and theoretical proximity, and then highlights the divergences that led to their gradual rupture, culminating in the 1960s. The analysis focuses on reviews, correspondence, and mutual references in the works of both authors, emphasizing Pasolini's role as a critic and promoter of Pagliarani in the early years, and the subsequent distancing. The article also looks at Pagliarani's later rationalization of their relationship, as evidenced by the poem *L'angoscia della tua voce incrinata spezzata da un vento gelido di morte* (1995).

Keywords: Pasolini, Pagliarani, ideology, experimentalism, Neo-Avant-Garde.

Riassunto. Il saggio analizza il rapporto tra Pasolini e Pagliarani. Nonostante il dibattito tra Pasolini e la Neoavanguardia sia stato ampiamente studiato, il legame specifico con Pagliarani è stato meno approfondito. Il saggio esplora la loro iniziale vicinanza poetica e teorica per poi evidenziare le divergenze che portarono alla loro progressiva rottura, culminata negli anni Sessanta. L'analisi si concentra sulle recensioni, le corrispondenze e le menzioni reciproche nelle opere di entrambi, mettendo in luce il ruolo di Pasolini come critico e promotore di Pagliarani nei primi anni e il successivo distanziamento. L'articolo esamina anche la razionalizzazione tardiva di Pagliarani sul loro rapporto, testimoniata dalla poesia *L'angoscia della tua voce incrinata spezzata da un vento gelido di morte* (1995).

Parole chiave: Pasolini, Pagliarani, ideologia, sperimentalismo, Neoavanguardia.

«Un vento gelido di morte che mi pareva a effetto»: sul rapporto Pasolini-Pagliarani

Nell'enorme produzione secondaria su Pier Paolo Pasolini, il rapporto che ebbe con la Neoavanguardia, seppur già in parte affrontato dalla critica, non è stato ancora del tutto esaurito, nonostante il loro scontro, di carattere ideologico e per lo più incentrato sullo sperimentalismo e sul concetto di realismo, sia stato fondamentale sia per la definizione del Gruppo 63, sia per quella dello stesso Pasolini.¹ Interessanti, a questo proposito, sono alcune soluzioni estetiche pasoliniane successive al dibattito,² che arrivano fino alla pubblicazione della *Divina Mimesis* nel 1975, e la strutturazione delle riviste di cui, tra la fine degli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta, Pasolini è stato redattore o direttore. In questa situazione, così viva e sentita dai protagonisti della vicenda, non sorprende che, più che i critici, siano stati proprio i diretti interessati, anche a distanza di anni, a rivedere e ad analizzare le proprie posizioni attraverso interviste, rievocazioni o citazioni all'interno delle loro opere.³ Questo articolo non intende studiare l'intero rapporto che i neoavanguardisti hanno avuto con Pasolini, né ciò che quest'ultimo pensasse di loro, questione che in parte è stata già affrontata, ma vuole mettere in luce gli aspetti fondamentali di un legame tra due poeti che hanno partecipato attivamente alla diatriba e che sono stati attori fondamentali di una stagione della poesia italiana del secondo Nove-

¹ Non sono molti i riferimenti bibliografici specifici e limitati a questo argomento: molto utili sono l'articolo di Giovannuzzi (S. Giovannuzzi, *Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia*, in «*Sinestesie*», XI, 2013, pp. 123-140), quello di Bertoni (A. Bertoni, *Pasolini e l'avanguardia*, in «*Lettere italiane*», 49, 3, luglio-settembre, 1997, pp. 470-480), quello di Picconi (G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*: lo sperimentalismo realistico di Pagliarani, tra «*Officina*» e *Pasolini*», in «*Il verri*», 73, giugno 2020, pp. 81-106) e il saggio di Levato (V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, in particolare le pp. 31-35).

² A riguardo cfr. almeno V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia* cit.; A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964; A. Romanò, *Discorso degli anni Cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965; G. Scalia, *Critica, letteratura, ideologia. 1958-1963*, Padova, Marsilio, 1968; F. Curi, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965; G. Raboni, *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori riuniti, 1976; F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977; N. Lorenzini, *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978; V. Spinazzola, *Dopo l'Avanguardia*, Ancona, Transeuropa, 1989; R. Capozzi, *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*, Lecce, Manni, 1991; S. Agosti, *Poesia italiana Contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995; N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999; W. Siti, *Quindici riprese*, Milano, Rizzoli, 2022; S. Giovannuzzi, *Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia* cit.; F. Vighi, *Lo sperimentalismo di Pasolini: Impegno come existenz*, in «*The italianist*», 20, 2000, pp. 229-252.

³ A questo riguardo si ricordino almeno gli articoli degli anni Settanta scritti da Pasolini, i riferimenti esplicativi e impliciti in *Trasumanar e organizzar*, nella *Divina Mimesis*; oppure alla poesia di Pagliarani scritta nel 1995; o ancora al ricordo di Umberto Eco subito dopo l'omicidio di Pasolini, ai testi di Guglielmi, Sanguineti, Fortini, o anche alle riflessioni di Sanguineti sulle caratteristiche e i protagonisti della Neoavanguardia a partire dalla sua fine.

cento. Il rapporto che si analizza è quello tra Pasolini e Pagliarani, sia perché si situa *in limine* al dibattito, sia perché, all'interno di quest'ultimo, si distingue, soprattutto per i toni inizialmente mai troppo accesi, da quello che Pasolini ebbe con gli altri neoavanguardisti; infine, perché entrambi sembrano partire da una necessità poetica simile, modulata sul problema della rappresentazione mimetica e sul binomio poesia-realtà. Nato con una possibilità di sodalizio e sviluppatisi con un dialogo, il loro rapporto si è concluso repentinamente con un atto non pienamente compiuto, fino a quando, solo molti anni dopo – siamo a vent'anni dalla morte di Pasolini –, Pagliarani non lo ha razionalizzato prima attraverso la poesia *L'angoscia della tua voce incrinata da un vento gelido di morte*,⁴ poi attraverso la sua autobiografia.⁵ Una razionalizzazione che si caratterizza per essere solitaria (e, forse per questo, anche sincera) e che mostra come Pasolini sia stato presente nel percorso culturale di Pagliarani, seppur, soprattutto dopo il 1961, in un modo difficile da verbalizzare.⁶ Il legame tra i due, dunque, non sembra essere caratterizzato solo da una totale opposizione, ma anche da vicinanze che non possono essere trascurate. Nonostante questo sia stato tanto complesso e importante per entrambi, poco si è scritto su un legame che, a partire dal 1954, anno di uscita di *Cronache e altre poesie*, ha visto due dei maggiori poeti del secondo Novecento uniti da un filo che nel corso del tempo si è fatto progressivamente più sottile, fino quasi a spezzarsi.⁷

⁴ La poesia fu pubblicata il 22 ottobre 1995, in un numero speciale de «l'Espresso». Cfr. E. Pagliarani, *L'angoscia della tua voce incrinata spezzata da un vento gelido di morte*, in «l'Espresso», 42, 22 ottobre 1995, p. 38, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di A. Cortellessa, Milano, il Saggiatore, 2019.

⁵ Cfr. E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa (1979-2009)*, Venezia, Marsilio, 2011.

⁶ Come sostiene Walter Pedullà, Pagliarani, ripensando alla sua vita, confessa e spesso si pente di alcuni errori, di alcune sue «sfuriate, intenzionali e istintive, che dir si voglia», W. Pedullà, *Prefazione* in E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 24. In generale, fuori dalla furia pasoliniana nei confronti di autori appartenenti al gruppo neoavanguardistico (penso soprattutto alle polemiche con Sanguineti, Balestrini e Crovi, su tutti), Pagliarani ha subito un progressivo accantonamento, di cui si possono vedere le tracce nella graduale diminuzione di citazioni e di riferimenti nel corpus e nell'epistolario, avvenuto in seguito al litigio del 1961, all'adesione del poeta alla Neoavanguardia e alla sua celebre introduzione al *Manuale di poesia sperimentale*. Eppure quest'introduzione, pur costituendo la «consacrazione dello sperimentalismo neoavanguardistico» (G. Luti, C. Verbaro, *Dal neorealismo alla neoavanguardia: il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Firenze, le Lettere, 1995, p. 34) non è solo distruttiva nei confronti del lavoro poetico-intellettuale di Pasolini: infatti, nonostante alcune critiche rivolte alla rivista «Officina», questa aveva, come ha ben messo in luce Levato, un tono di assoluzione per un operato che rivelava «un'affinità di mezzi e di intenti, piuttosto che un netto contrasto» (V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia* cit., p. 30).

⁷ Fa eccezione l'interessante articolo di Gian Luca Picconi (G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit.), in cui, partendo dal difficile inserimento di Pagliarani all'interno della Neoavanguardia o del Neo-sperimentalismo, si analizza il rapporto che ebbe con Pasolini e con la rivista «Officina». Il punto di rottura, secondo Picconi, è dato dal definitivo allontanamento di Pagliarani da quella matrice «elegiaca» che secondo quest'ultimo caratterizzava la poesia degli

I. *Cronache e altre poesie, l'inizio del rapporto*

Da una analisi dei testi poetici e da una riflessione sugli articoli di Pasolini in cui sono presenti citazioni o riferimenti a Pagliarani, nonché dai loro epistolari, si nota come ci sia un iniziale interesse, più volte sottolineato dalla critica, anche se ancora non interpretato nella sua totalità,⁸ da parte di Pasolini per il «viserbese ventottenne laureato in lettere residente a Milano».⁹ Quest'iniziale suo moto di approvazione, seppur con qualche rimodulazione, si può delimitare abbastanza precisamente, e va dal 1954 al 1961.

Il primo riferimento a Pagliarani presente all'interno del corpus pasoliniano è la celebre e citata lettera che il 10 luglio 1954 Pasolini invia a Vittorio Sereni, in cui si legge: «Volevo consigliarti, se ti interessa, alcuni nomi, per la tua collezione: prima di tutto due poeti bolognesi, Roversi e Leonetti, che mi sembrano molto interessanti, davvero. Poi un certo Pagliarani, di cui è uscito in questi giorni, nella ormai orrenda collezione Schwarz, un notevole libro di versi».¹⁰ La risposta di Sereni non si fa attendere, è del 12 luglio del 1954 e non è delle migliori.¹¹ Tuttavia, tralasciando il giudizio negativo di quest'ultimo (i rapporti tra Pagliarani e Sereni furono sempre complicati),¹² è indicativo il fatto che Pasolini ne parli con lui e che lo inserisca all'interno del ristrettissimo gruppo composto da Roversi e Leonetti, due amici di vecchia data con cui in quel periodo stava organizzando la redazione di «Officina», sia perché evidenzia un apprezzamento sincero per una raccolta uscita per «l'ormai orrenda collezione Schwarz», sia perché lo menziona all'interno del discorso teorico più ampio che stava portando avanti proprio in quegli anni.¹³ Pasolini sembra in qualche modo accomunare *Cronache e altre poesie* ai libri dei

anni Cinquanta di Pasolini.

⁸ Si pensi soprattutto ai saggi di Cortellessa, soprattutto quello che apre il volume che racchiude tutte le poesie di Pagliarani (A. Cortellessa, *Ma dobbiamo continuare a ballare*, in E. Pagliarani, *Tutte le poesie* cit., pp. 11-67), al saggio di Fastelli (F. Fastelli, *Dall'avanguardia all'eresia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011), alla prefazione di Briganti (A. Briganti, *Prefazione*, in E. Pagliarai, *Poesie da recita*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 5-16) e l'interessante articolo di Picconi (G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit.).

⁹ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1216.

¹⁰ P.P. Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano, N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021. Tutte le lettere scritte da Pasolini presenti in questo articolo sono citate da questa edizione.

¹¹ Questa è parte della risposta di Sereni: «Mi dirai poi perché il Pagliarani si debba considerare meno volgare dell'Arpino. Forse ha un punto a suo favore: attuale (ma volgare) senza retorica? Può darsi. Io l'avevo già letto in dattiloscritto, ma l'avevo scartato. E non sei tu il primo a dirmene bene» (P. P. Pasolini, *Le lettere* cit.).

¹² Il rapporto complesso è raccontato da Pagliarani stesso soprattutto nella seconda parte della sua autobiografia (E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit.) ed esemplificato da queste parole di Walter Pedullà: «Non siamo mai scesi dal quinto posto in giù. Comunque non Sereni, che ormai odia» (W. Pedullà, *Prefazione* cit., p. 31).

¹³ Cfr. su questo punto le molte lettere in cui Pasolini consiglia la lettura di poeti ancora sconosciuti.

due poeti che in quel periodo hanno qualcosa di assimilabile alla sua idea di letteratura e con cui condivideva una pulsione eversiva nei confronti della tradizione, una qualche tendenza sperimentale.¹⁴ Inoltre, non lo accomuna a due neofiti, ma a due personalità già inserite nel panorama culturale dell'epoca (Leonetti e Roversi avevano già pubblicato raccolte ed erano già attivi nelle discussioni del periodo), segno di un giudizio interamente positivo.¹⁵

È probabile, inoltre, che Pasolini abbia notato una certa comunanza di temi tra i tre poeti. Le poesie incluse in *Cronache e altre poesie* uniscono in sé, pur con differenze stilistiche, alcuni degli argomenti fondamentali delle poetiche degli altri due, soprattutto se si considera che «Roversi sembra indugiare sul gusto della periferia, Leonetti su un cronachismo di corrosione borghese».¹⁶ Si pensi in particolare ad alcuni versi di Leonetti inseriti nei primi numeri di «Officina», che ripropongono alcuni dei motivi fondanti di *Cronache e altre poesie*: è presente una tendenza alla riduzione dell'Io lirico attraverso la voce di altri personaggi poetici (nelle poesie di Leonetti, a differenza di quelle di Pagliarani, sono per lo più i piccoli borghesi a parlare, e non i proletari) ed è percepibile una forma di ironia sottile.¹⁷ Inoltre, il fatto che Pasolini inserisca Pagliarani con gli altri due non può essere interpretato solo come lavoro di *scouting* letterario, o spiegato con il bisogno officinesco di «aggiornarsi in qualche modo su una produzione, mettiamo quinquennale, che ora gravita, informe, “allo stato fluido” verso le formule già accettate (post-ermetismo, neorealismo ecc.)».¹⁸ Se si analizzano i giudizi di Pasolini, ci si rende conto, infatti, di come la poesia di Pagliarani si inserisca pienamente in una ricerca stilistico-ideologica che, proprio a partire da quegli anni, Pasolini sta cercando di definire e che struttu-

¹⁴ Cfr. il saggio di Siti sull'endecasillabo pasoliniano (W. Siti, *Saggio sull'endecasillabo di Pasolini*, in Id., *Quindici riprese* cit., pp. 332-354) e il saggio di Tricomi (A. Tricomi, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci, 2005).

¹⁵ Di Roberto Roversi erano già uscite ben cinque raccolte, l'ultima delle quali intitolata *Poesie per l'amatore di stampe* era stata pubblicata da Sciascia qualche mese prima della lettera inviata da Pasolini a Sereni. Francesco Leonetti, invece, aveva pubblicato nel 1942 una raccolta intitolata *Sopra una perduta estate*, ma il suo nome già circolava all'interno dell'ambiente letterario del periodo, come si può vedere dalla lettera inviata da Pasolini allo stesso Leonetti il 31/12/1953: «Ma oltre a ciò, volevo darti qualche notizia positiva, che finora non avevo. Solo ieri sera, a cena, Bassani alzando le braccia al cielo ha detto: "Ho letto Leonetti! Buonissimo! È il migliore lì a Bologna!" ecc. Quindi per "Botteghe oscure" ci siamo».

¹⁶ M. Petrucciani, *Un'idea, una parola: lo sperimentalismo secondo «Officina»*, p. 15, in Id., *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1969, pp.15-62.

¹⁷ Si pensi, a questo proposito, alla poesia, *Congedo*, poesia dell'antologia *La nuda primavera* inserita nel primo numero di «Officina», in cui si legge: «"Per essere un solenne" / oratore ufficiale, / un morto occorre a me, grande e potente» (F. Leonetti, *La nuda primavera*, 1955, in *Officina* [1-12; N.S. 1-2], a cura di F. Leonetti, P. P. Pasolini, R. Roversi, Bologna, Pendragon, 1993, p. 22).

¹⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1212.

rerà organicamente qualche anno dopo con la pubblicazione di *Passione e ideologia*. Tra i primi fondamentali passi di questa ricerca teorica pasoliniana sono individuabili sicuramente due articoli pubblicati su «Officina», in cui è presente proprio il nome di Pagliarani: il primo, *Il Neo-sperimentalismo*, uscì nel n. 5 del 1956; il secondo, *La libertà stilistica*, invece, apparve nel numero 9-10 del 1957. In seguito, entrambi i saggi non solo confluirono, con piccole varianti, in *Passione e ideologia*, ma furono addirittura messi in chiusura del libro, come a suggellare l'intero discorso teorico portato avanti fino a quel momento, il punto di arrivo di un percorso sulla sperimentazione che parte dalla figura di Pascoli e dalla sua innovazione tematico-linguistica, «agrammaticale».¹⁹ Questa linea di ricerca teorica suggerisce una vicinanza di intenti tra Pasolini e Pagliarani, una comunanza che si fonda soprattutto su una volontà realistico-sperimentale, sul rapporto poesia-realtà, che parte dal comune magistero pascoliano.²⁰ Il parere positivo nei confronti di *Cronache e altre poesie*, allora, sembra essere ben più profondo e per nulla limitabile alla constatazione di una nuova tendenza poetica o di un modo di fare poesia che fosse in contrasto con la poesia neorealista o ermetica, e neppure ascrivibile a un generale bisogno pasoliniano di scovare diversificazioni «sotto forma di tendenze, di componenti»²¹ all'interno di una situazione culturale ancora caratterizzata dalla sopravvivenza di forme ermetiche o neorealistiche.²² Il nucleo delle poetiche di Pagliarani e di Pasolini si basa sia sull'allargamento della lingua della poesia, sia sulla trasgressione dalla norma e sulla volontà di porre fine all'establishment culturale del periodo. Il centro gravitazionale del loro lavoro è per certi

¹⁹ Il saggio *Pascoli* apre la seconda sezione di *Passione e ideologia* ed è il punto di partenza di una linea sperimentalistica che arriva ai suoi due saggi pubblicati su «Officina».

²⁰ Nel 2006 Pagliarani rilascia un'intervista a Federico Fastelli, confluita nel suo libro, *Dall'avanguardia all'eresia*, in cui ripercorre alcuni dei punti più importanti della sua carriera e in cui sottolinea la passione che ha sempre avuto per Pascoli.

²¹ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1212.

²² Come ha ben messo in luce Fastelli (F. Fastelli, *Dall'avanguardia all'eresia* cit., p. 18), Pasolini aveva già polemizzato, nel 1954, sulle colonne de «La Chimera» con l'articolo *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento*, poi inserito in *Passione e ideologia*, sia contro una certa tendenza anacronistica della poesia di derivazione ermetica, sia contro quella neorealista. La colpa della prima, per Pasolini, è l'anacronismo, «il fallimento di una qualsiasi determinazione non meramente e atrocemente traumatica della guerra» (P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1065) e un'esibizione dell'io capriccioso e della separazione pre-morale, caratteristiche dovute «all'istinto di conservazione: attraverso il crollo e lo stato spregevole del mondo esterno, è la propria persona, con la sua allegria e la sua angoscia, a presentarsi come l'unico valore superstite (si vedano, in tal senso, Erba, Risi, Orelli, Soavi, Modesti, e in diversi modi tutti gli altri). La quarta generazione, naturalmente, era del tutto indifesa di fronte a questa coazione delle forze esterne, ambientali: e la sua reazione ad esse, è stata di dissipazione, con effetti linguistici d'espressionismo in genere piuttosto generico e non necessario» (*ibidem*); la colpa del neorealismo è quella di non avere «una forma di conoscenza se non praticistica, immediata, a fine sociale e documentario: non c'è un'idea della realtà, ma semplicemente un suo gusto» (*ivi*, p. 1062).

aspetti simile, ed è essenzialmente il problema dell'inserimento della realtà nel mondo della poesia e del rapporto che la lingua ha e può avere con il mondo rappresentato. Un problema che non è solo di tipo estetico, ma anche di tipo ideologico, che porta a esiti poetici differenti. È riscontrabile, comunque, una base comune nei componimenti degli anni Cinquanta e una stima reciproca evidente che arriva sicuramente alla prima metà degli anni Sessanta. Si pensi anche solo al ricordo di Pedullà, in cui Pagliarani esalta Pasolini («Elio [...], reagendo a Montale, che negava la grande poesia nel secondo Novecento, dopo aver fatto il nome di Pasolini, con un *understatement* che non attenua la “superba” confessione, gli sfugge detto che c'era pure la propria poesia a smentire»).²³ Oppure anche al fatto che Pasolini in un primo momento aveva pensato di inserire nella redazione di «Officina» proprio Pagliarani.

Siamo nel 1955, circa un anno dopo l'invio della lettera a Sereni e la pubblicazione di *Cronache*. Pasolini sta cercando collaboratori per la rivista e sta sondando il terreno tra i suoi conoscenti e tra i giovani che considera validi e in linea con l'idea di letteratura che vuole proporre con la rivista. Tra i nomi, come racconta lo stesso Pagliarani all'interno di un ricordo-racconto su Fortini, c'è il suo. Tuttavia, nonostante l'interesse da parte di entrambi, non se ne fa nulla: Pagliarani non entra nella redazione, ma compare citato nei due saggi pasoliniani e nella *Piccola antologia neo-sperimentale*, pubblicata sul numero 9-10 della rivista, insieme a Sanguineti, Arbasino, Rondi, Diacono, Straniero e Ferretti.²⁴ Siamo, però, già in una prospettiva un po' diversa rispetto a quella del 1954-1955, come si può ben vedere dalla compagnia in cui Pasolini lo ha posto.²⁵ Questa volontà iniziale di coinvolgere Pagliarani all'interno

²³ W. Pedullà, *Prefazione* cit., p. 30.

²⁴ «[Fortini] mi disse che non solo lui era stato invitato ma era stato anche pregato di suggerire qualche nome di nuovi collaboratori, preferibilmente giovani e aggiunse precisamente: «Mettiti in contatto anche tu: aspetta che ti do l'indirizzo» e si mise a ricercare la cartolina postale ricevuta da Pasolini. [...] «Eccola. Aspetta che ti do l'indirizzo» e si mise a fissare molto attentamente, troppo attentamente, troppo lungamente quella cartolina: «Va bene, ti darò l'indirizzo un'altra volta» e rificcò la cartolina in un cassetto. Io glielo avevo letto preciso sulla fronte: «Ma perché aprire una porta gratis a un eventuale concorrente?». L'illustre, poetico inquirente non sapeva che la cartolina postale con l'annuncio della prossima uscita di «Officina» Pasolini l'aveva mandata anche a me», E. Pagliarani, *Pro-memoria per Liarosa* cit., p. 229.

²⁵ La *Piccola antologia neo-sperimentale* fu il centro di una critica feroce tra i redattori di «Officina», in primis Pasolini, e alcuni autori inseriti in essa. Si pensi per esempio alla lunga risposta in versi di Sanguineti, pubblicata nel numero successivo della rivista, in cui si legge: «Io non discuto, Lei m'intenda / bene, la compagnia in cui Lei mi ha posto / (la comune sventura desta sempre / qualche fraterno sentire... né so / che cosa sentano, in particolare / i miei compagni) non il Suo arbitrario / imprevedibile antologizzare / i miei versi, m'intenda sempre bene, / da me (ahi quanto ingenuo!) inviati liberi, / dietro Suo invito, e soluti (non solo / quanto allo stile); ma discuto quella / Sua libertà di stile, invece, quella / Sua libertà desidero discutere / (ahi, che lo stile è l'uomo!), che da Lei / fu usata verso i miei testi, per certo / Suo troppo, veramente, troppo libero / “allegare” all'interno di un Suo gioco /di chiaroscuro» (E. Sanguineti, *Una polemica in prosa*, in *Officina* [1-2; N.S. 1-2] cit., novembre 1957, pp. 452ss). La

della rivista, evento raccontato, quasi sessant'anni dopo, dallo stesso poeta romagnolo nella sua autobiografia,²⁶ dimostra l'esistenza, se non di un sincero apprezzamento, almeno di una qualche comunanza poetica. Pagliarani sembra rientrare pienamente, almeno a questa altezza cronologica, all'interno di un comune sentire poetico, di una ricerca in cui è centrale la sperimentazione, basata su una lingua letteraria non solo considerata come franca comunicazione, ma che tenga conto del fatto di essere caratterizzata da un sostrato culturale irrazionale. Questo comune sentire sembra affondare, allora, le proprie ragioni in un rapporto stretto con la realtà tutta (anche, dunque, con la componente irrazionale e residuale del processo storico) e sembra proporre una poesia che mira a liberarsi della letterarietà, delle «convenzioni formali novecentesche»²⁷ e che vuole rompere «il sonno delle convenzioni petrarchesche».²⁸

II. Il Neo-sperimentalismo

Il periodo delimitato dalle date 1954 e 1961 mostra un rapporto tra i due poeti non del tutto omogeneo. Al suo interno si possono scorgere gli iniziali entusiasmi, i prodromi degli scontri del pieno degli anni Sessanta tra la Neoavanguardia e Pasolini, e, inoltre, alcune piccole fratture interne al pensiero di entrambi.

Pasolini negli anni Cinquanta parla di Pagliarani con entusiasmo. E questo non si evince soltanto dalla lettera inviata a Sereni, e nemmeno solo dalla volontà di Pasolini di includerlo nella redazione della rivista «Officina», ma anche dall'influenza carsica e continua che il suo giudizio favorevole, detto sempre apertamente, ha sugli altri. Come sostiene lo stesso Pagliarani nella sua autobiografia, alcuni testi di *Cronache e altre poesie* entrano nell'antologia dei nuovi poeti italiani curata da Enrico Falqui nel 1956, *La giovane poesia*,²⁹ soprattutto per l'influenza che Pasolini ha sul gruppo romano:

Quando uscì l'antologia i miei testi c'erano, e non trattati da ultimi. Ma il merito maggiore, secondo me, non fu dovuto tanto alla mia lettera quanto

polemica Pasolini-Sanguineti è molto lunga e violenta e si protrae per molti anni ancora. Per una piccola rassegna cfr., almeno, M. Michelon, *Sanguineti vs Pasolini, ovvero una polemica apertissima*, in *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche*. Atti del VII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Università di Craiova, a cura di E. Pîrvu, Firenze, Franco Casati, 2015, pp. 685-692; L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gredit, 2004; M.A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998.

²⁶ E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit.

²⁷ *Officina* [1-12; N.S. 1-2] cit., p. 458.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ E. Falqui, *La giovane poesia*, Roma, Casa Editrice Carlo Colombo, 1956.

al fatto che Pier Paolo Pasolini ne fece una recensione molto positiva su uno dei primi numeri di «Officina» e ne parlasse in giro con entusiasmo.³⁰

La recensione citata da Pagliarani in realtà è una piccola menzione all'interno del discorso critico portato avanti dal Pasolini degli anni Cinquanta e concretizzato dal saggio panoramico *Il Neo-sperimentalismo*. In questo articolo, in cui Pasolini divide lo sperimentalismo della poesia del secondo dopoguerra in tre tendenze, Pagliarani è incluso all'interno di un primo gruppo, definito da queste parole: «Neo-sperimentalismo, *tout court*, di origine psicologica, o patologica, concretizzazione di un “caso” solitario, marginale: in termini da manuale: neo-sperimentalismo decadentistico,³¹ o, meglio ancora, espressionistico».³² Al di là delle considerazioni sull'effettiva comunanza di Pagliarani con tutti gli altri poeti inseriti in questa categoria e al di là della correttezza o meno della definizione,³³ importante è il fatto che lo consideri uno dei rappresentanti migliori, e più tipici, di quella nuova produzione poetica che è «dominata dal segno di una nuova esperimentazione, includente i segni, i simboli, delle poetiche novecentesche precedenti, in molti sensi svalutate»³⁴ e in cui «vengono a sovrapporsi, tingendosi a vicenda, l'area ermetica e l'area neo-realistica».³⁵ Tuttavia, a differenza della maggior parte degli altri nominati, Pagliarani non sembra rischiare derive «assenteiste» e «mistiche», cosa che imputa a Ferretti,³⁶ e non opera

dilettantisticamente, di seconda mano, spesso sotto l'influenza delle traduzioni: con conseguente costante metrica caratterizzata dal verso libero, amorfo, gli *ictus* particolarmente rampanti o sordidamente allineati, la punteggiatura abolita o abnorme, le trovate tipografiche ritrovate a *épater les bourgeois*, del resto da tempo vaccinati contro simili traumi.³⁷

³⁰ E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 198. È interessante ricordare che Falqui fu per Pasolini uno dei critici più importanti del periodo universitario, tanto che, come sostiene nel saggio *La posizione*, uscito nel numero 6 di «Officina», doveva essere l'argomento centrale polemico del primo numero della rivista universitaria «Eredi» che Pasolini voleva fondare con Roversi, Leonetti e Serra.

³¹ Nella versione pubblicata su «Officina», Pasolini parla solo di neo-sperimentalismo espressionistico, non usa la categoria di neo-sperimentalismo decadentistico.

³² P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1214.

³³ Lo stesso Pagliarani non era del tutto convinto dell'esattezza delle idee messe in campo nella recensione. Cfr., a questo proposito, Pagliarani la considera «anche un po' stramba ma per me entusiasmante» (E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 244). Sull'appartenenza del primo Pagliarani nella categoria di neo-sperimentalismo, cfr., almeno, i saggi di Levato (V. Levato, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia* cit.) e di Picconi (G.L. Picconi, *«Un'altra parrocchia»* cit.).

³⁴ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1213.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

Anzi, Pagliarani ha rigore e qualità, caratteristiche che presuppongono anche una base ideologica cosciente. In lui, infatti, gli argomenti neorealisticci, su cui Pasolini ha a lungo polemizzato, come per esempio la presenza di una riduzione dell'individuo «al problema finanziario e alla poetica del “casino”»,³⁸ seppur presenti, hanno una «misteriosa linfa»³⁹ che dà, appunto, rigore e qualità ai componimenti, nonché all'intera raccolta. Inoltre, in *Cronache* non è presente, nonostante gli elementi di «disgregazione, per definizione agrammaticali, precari»,⁴⁰ una deriva espressionistica, né una predominanza dell'io lirico o un post-ermetismo carico di «un'esibizione dell'io capriccioso e della separazione pre-morale».⁴¹ Non ci sono poesie scelte e nominate, come accade per esempio per Marta Vio, perché non è il singolo componimento, ma è l'intera raccolta a essere giudicata positivamente, a essere uno dei prodotti migliori della sezione e della selezione, soprattutto perché caratterizzato dal rigore. Il rigore è innanzitutto metrico, prima che generalmente stilistico o ideologico (su quest'ultimo punto Pasolini e Pagliarani sono però un po' distanti). È innanzitutto al livello metrico che gli elementi «agrammaticali, mercescenti»⁴² sono stabili e rigorosi, ed è a livello metrico che si inizia a vedere lo sperimentalismo letterario che parte dalla tradizione, senza però che Pagliarani ne sia un semplice epigono, e che, in parte e nonostante le prese di posizione contro il neo-sperimentalismo descritto in questo articolo, può essere avvicinato a quello pasoliniano. Infatti, il verso di Pagliarani, seppur non analizzato puntualmente da Pasolini, non ha nulla a che fare con quelli degli altri poeti della categoria, basati su una libertà stilistica divenuta norma e non innovazione e su uno sperimentalismo, privato di una base ideologica sicura, «assolutamente ancora ingenuo e velleitario».⁴³ le innovazioni metriche di Pagliarani partono dalla conoscenza delle strutture ritmiche tradizionali.⁴⁴ Per Pasolini il rigore metrico di *Cronache* si unisce a una lingua poetica caratterizzata dalle anomalie linguistiche

³⁸ *Ivi*, p. 1216.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*. Nell'uso del termine «agrammaticale», nonostante l'argomentazione scivoli «verso formule tendenti a dar parola al mistero della poesia» (C. Segre, *Vitalità, passione, ideologia*, in *ivi*, p. XV), c'è un chiaro riferimento alla celebre definizione continiana della lingua di Pascoli, poeta su cui, come è risaputo, si apre il primo numero della rivista «Officina» e su cui sia Pagliarani sia Pasolini riflettono.

⁴¹ *Ivi*, p. 1065.

⁴² *Ivi*, p. 1216.

⁴³ *Ivi*, p. 1213.

⁴⁴ Sulla metrica di chiara derivazione tradizionale, soprattutto delle prime poesie di *Cronache e altre poesie*, cfr. F. Margo, *Appunti sul verso del primo Pagliarani*, in «Versants», 2015, pp. 85-97, il quale sostiene a ragione che i versi del primo componimento siano caratterizzati tradizionalissimi, composti da *ictus* per lo più sulla 6a posizione e siano, in generale, molto lontani da moduli informali o da calchi del parlato.

e da un distanziamento da un codice poetico ancora di derivazione petrarchesco-postermetico. Nella poesia di Pagliarani, infatti, questa «misteriosa linfa»⁴⁵ è data da un gusto sperimentale per le eccezioni alla norma che prende avvio dalla presa di consapevolezza di un rapporto critico tra l'io e il mondo, in cui è evidente l'importanza del momento di crisi, fondamentale per il Pasolini degli anni Cinquanta: la poesia di *Cronache*, allora, basa sì la sua stabilità su una variazione dalla norma che punta all'allargamento del linguaggio poetico, ma l'intero suo sperimentare si svolge all'interno di una struttura grammaticale stabile (di una «grammaticalità»),⁴⁶ che prende spunto dal lavoro linguistico pasciano, messo in luce da Contini proprio in quegli anni, e che mira all'abbassamento della poesia al livello della prosa.⁴⁷ Forse l'apprezzamento di Pasolini può quindi derivare dal considerare Pagliarani un moderno sperimentatore innamorato della tradizione, che non la relega nel passato, ma che la usa come una forza innovatrice del mondo. *Il Neo-sperimentalismo* mostra un apprezzamento profondo, seppur racchiuso in poche righe, un apprezzamento letterario e, in parte, ideologico, per la poesia del giovane Pagliarani. Il saggio viene successivamente inserito in *Passione e ideologia* con delle varianti più o meno importanti, dovute per lo più alla diversa temperie culturale che tra il 1956 e il 1960 cambia; tuttavia, la sezione che riguarda Pagliarani non è modificata, fatto che sottolinea come all'altezza del 1960 per Pasolini *Cronache e altre poesie* «per la verità non sembri merce mica da buttar via senza almeno contrattare».⁴⁸ Siamo all'inizio del periodo in cui il rapporto si consolida, prima di iniziare a incrinarsi con la vicenda della pubblicazione del componimento *Conferenza-dibattito sulla questione meridionale*.⁴⁹

III. *Libertà stilistica*

Dopo il saggio *Il Neo-sperimentalismo*, le relazioni tra i due si fanno più strette, soprattutto in seguito alle frequenti incursioni che Pagliarani fa a Roma con l'obiettivo di frequentare il gruppo Pasolini, Leonetti e Roversi. Il loro primo incontro si ebbe nel 1957, a Bologna e non a Roma, nella casa «estiva» di Roversi. L'occasione fu data dalla volontà di includere nella discussione sul bilancio del primo anno di «Officina» un giovane poeta, «il cui primo libretto di versi aveva suscitato no-

⁴⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1216.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245. Il saggio di Contini sulla lingua di Pascoli è del 1955.

⁴⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1216.

⁴⁹ E. Pagliarani, *Conferenza-dibattito sulla questione meridionale*, in «Nuovi Argomenti», 46, settembre-ottobre 1960, pp. 55-57.

tevole interesse e curiosità».⁵⁰ Fatto che ancora una volta sottolinea la considerazione di cui godeva Pagliarani, entusiasta, da parte sua, della coerenza che aveva la rivista. Una stima reciproca, caratterizzata da entusiasmi e simpatie, che portò Pagliarani a consegnare a Pasolini, di persona, e sempre nel 1957, ma questa volta a Roma, due manoscritti: *La ragazza Carla*⁵¹ e *Inventario privato*.⁵² In quel periodo Pagliarani prova per Pasolini ammirazione e gratitudine, come lui stesso scrive nell'autobiografia, desidera proporgli poesie e conoscerne il punto di vista sulla sua recente produzione.⁵³ Si frequentano anche fuori dagli incontri ufficiali, spesso anche in osterie. Ma tralasciando le situazioni goliardiche in cui i due si sono ritrovati, pure importanti per comprendere il loro rapporto, il periodo che va dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta è caratterizzato da una frequentazione di carattere intellettuale. A Pasolini i due manoscritti consegnati piacciono molto, tanto che ne parla anche in una lettera che manda a Pagliarani il 6 novembre del 1958, in cui si legge: «Ti ringrazio molto per la tua lettera, e, prima di tutto, il tuo romanzo crepuscolare-espressionista in versi mi piace molto, e mi piacerebbe vederlo su Officina (magari sul secondo numero)». Si potrebbe pensare allora a una prima pubblicazione in rivista, a un Pasolini che si adopera per promuovere il prodotto molto apprezzato di un suo conoscente stretto. Purtroppo, non è così, soprattutto perché a partire dalla fine del 1958 la situazione culturale cambia, e cambia anche la situazione redazionale della rivista di cui Pasolini è redattore. Così, *La ragazza Carla* non viene pubblicata su «Officina», che chiude poco dopo con il numero di aprile-maggio 1959, ma in tre diverse riviste, prima di entrare nell'Antologia dei *Novissimi*: alcune parti appaiono nel n. 14 di «Nuova Corrente», con il titolo *Progetti per la ragazza Carla*, e nel n. 1 del «Verri», con il titolo *Fondamento del diritto delle genti*, mentre è pubblicato integralmente nel n. 2 del «Menabò» con il titolo definitivo.

Il 1957 è stato un anno molto fruttuoso per entrambi. Pagliarani termina *La ragazza Carla*, poemetto iniziato già alla fine degli anni Quaranta, come ha ben messo in luce Luigi Ballerini;⁵⁴ concepisce, inizia e finisce *Inventario privato*. Pasolini, invece, pubblica *Le ceneri di Gramsci* (1957) e lavora, oltre che alle varie sceneggiature, all'*Usignolo della Chiesa cattolica* (1958) e a *Una vita violenta* (1959), anche alla sua produzione critico-letteraria, alla cui base c'è una riflessione ideologica sulla nozione

⁵⁰ E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 244.

⁵¹ E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, Milano, Mondadori, 1962.

⁵² E. Pagliarani, *Inventario privato*, Milano, Veroncelli, 1959.

⁵³ E. Pagliarani, *Pro-memoria per Liarosa* cit., p. 249.

⁵⁴ L. Ballerini, *4 per Pagliarani*, Piacenza, Scritture, 2008.

di impegno.⁵⁵ Come sostiene Fabio Vighi nel suo interessante articolo sullo sperimentalismo pasoliniano, Pasolini a partire dalla metà degli anni Cinquanta «comincia esplicitamente a storicizzarsi, manifestando precise connotazioni ideologiche».⁵⁶ In questo fermento personale e generale, Pasolini pubblica su «Officina», come introduzione alla *Piccola antologia neo-sperimentale*, il saggio *La libertà stilistica*, che ha in sé un'evidente componente teorica ed è a tutti gli effetti una risposta alle critiche ricevute in seguito all'articolo *Il Neo-sperimentalismo*.

Il 1957 segna un punto di avvicinamento importante tra Pasolini e Pagliarani. Il loro rapporto si fa sempre più stretto, tanto da sfociare in un legame basato, oltre che sulla simpatia e sull'amicizia, sulla «mutua stima».⁵⁷ A dimostrazione di questo fatto, c'è la presenza di Pagliarani nella *Piccola antologia neo-sperimentale*, che comprende, a differenza della panoramica del 1956, solo sette nomi: Arbasino, Sanguineti, Pagliarani, Rondi, Diacono, Straniero e Ferretti.⁵⁸ Il saggio introduttivo, tuttavia, ha in sé delle complessità critiche da non sottovalutare, ampliate dalla risposta in versi di Sanguineti pubblicata nel numero successivo della stessa rivista, sia sulla categoria di sperimentalismo e di neo-sperimentalismo, sia sul posizionamento di Pagliarani e dello stesso Pasolini all'interno della categoria. Se a prima vista Pagliarani sembra rientrare pienamente nel gruppo dei neo-sperimentalisti, anche perché è esplicitamente inserito al suo interno, non è così chiaro, però, da cosa questa categoria possa essere definita, né in cosa Pasolini, o chi rientra nella «vera sperimentazione», si differenzia dagli altri. Inoltre, come detto, è riscontrabile non solo un sincero apprezzamento di Pasolini per la poesia di Pagliarani, ma anche una certa vicinanza teorica tra i due, vicinanza che si basa su uno sperimentalismo linguistico di derivazione pascoliano-continana e sulla comune volontà di abbassamento della poesia al livello della prosa. Passando sempre da Pascoli, ovviamente; un Pascoli visto come «maestro della mescolanza degli stili: della rivalutazione del *sermo humilis* anche per la prosa».⁵⁹ Secondo Picconi, tut-

⁵⁵ Pasolini sembra risistemare articoli pubblicati su svariate riviste («Officina», «L'Approdo», «Belli», «Fiera letteraria», «Giovedì», «Itinerari», «Mulino», «Paragone», «Punto», «Ulisse», «Vie Nuove», solo per citare le riviste in cui furono inizialmente pubblicati gli articoli poi confluiti in *Passione e ideologia*), per proseguire un percorso, iniziato sia con *Ragazzi di vita* (Pasolini, 1955a) e con il *Canzoniere italiano* (P.P. Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955), sia con gli articoli come *Osservazioni sull'evoluzione del Novecento* e *Implicazioni di una linea lombarda* (entrambi pubblicati su rivista nel 1954 e poi confluiti anch'essi in *Passione e ideologia*).

⁵⁶ F. Vighi, *Lo sperimentalismo di Pasolini* cit., p. 229.

⁵⁷ G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit., p. 94.

⁵⁸ Come si vede dalle lettere di Pasolini, in un primo momento l'antologia non doveva contenere Straniero, inserito, come si può leggere dalla lettera inviata da Pasolini agli altri redattori di «Officina» il 12 giugno 1957.

⁵⁹ C. Segre, *Vitalità, passione, ideologia* cit., p. 24.

tavia, il lavoro di «Officina» diverge chiaramente da quello dei poeti antologizzati, soprattutto perché «Pasolini vuole differenziarsi dall'attuale neo-sperimentalismo»,⁶⁰ da quel gruppo che era stato antologizzato in precedenza da Falqui⁶¹ e in cui Pasolini figurava insieme a Pagliarani, Sanguineti, Arbasino, Giuliani, Roversi, Leonetti e Fortini. Una volontà di autodefinizione per contrapposizione rispetto a un gruppo creato da lui stesso, oltre che da Falqui. Una sorta di auto-analisi data dalla creazione di una nuova categoria che include alcuni dei protagonisti della «giovane poesia» indicata da Falqui e che, per opposizione, definisca anche la poesia pasoliniana, dunque. Se questo aspetto è evidente e non può essere tralasciato, il saggio mostra, però, la presenza di altre questioni, soprattutto di carattere stilistico-ideologico, che non possono essere ridotte solo al «tentativo [di Pasolini] di condizionare e monopolizzare il campo letterario».⁶² Infatti, il discorso portato avanti nella *Libertà stilistica* non si ferma all'analisi stilistica o linguistica del fatto poetico stretto, ma affronta il tema, complesso e molto discusso in quel periodo, dell'impegno, del realismo di derivazione lukacsiana e del ruolo del poeta, soprattutto di quello sperimentale. Ciò che pare distanziare lo sperimentalismo di «Officina» da quello dei poeti neo-sperimentalisti sembra essere l'unione di due caratteristiche opposte: la necessità di sperimentazione stilistica e la «necessità storica», in cui la storia è vista come «l'obiettivo di uno sforzo di trasformazione»⁶³ che prende avvio da una riflessione critica intorno al materialismo storico. Questa critica pasoliniana si basa sulla consapevolezza dell'impossibilità di una sintesi conciliante.⁶⁴ La sperimentazione stilistica, dunque, non deve partire solo da una «passione linguistica precostituita nella psicologia, all'operazione se non proprio innovativa, sovvertitrice e anarchica»,⁶⁵ cosa imputata agli «sperimentatori puri»,⁶⁶ ma deve essere uno sperimentare che si mantenga «all'altezza di una realtà non posseduta ideologicamente, come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale»,⁶⁷ basata su una riflessione materialistica che prenda il via dal momento di crisi e dall'irrazionale.⁶⁸ Come ha ben messo in luce Vighi,

⁶⁰ G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit., p. 94.

⁶¹ Cfr. E. Falqui, *La giovane poesia* cit.

⁶² G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit., p.

⁶³ C. Segre, *Vitalità, passione, ideologia* cit., p. XXVI.

⁶⁴ Cfr. a riguardo, almeno, il saggio di Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Qodlibet, 2018, soprattutto le pp. 97-115.

⁶⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1230.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, p. 1234.

⁶⁸ Come ha ben messo in luce Desogus, l'irrazionalismo pasoliniano non va interpretato come un semplice amore per i corpi o solo come «la pulsione, l'elemento vitale, la rabbia» (C. Segre, *Vitalità, passione, ideologia* cit., p. XXVII), ma va letto all'interno di una riflessione sulla filosofia dialettica e sul materialismo storico di derivazione gramsciana, che affonda le sue

«per quanto Pasolini non approfondisca il discorso in termini rigorosamente teorici, l'intuizione risulta rivelatrice: vincolando il termine "libertà" a quelli di "scelta" e "sofferenza", Pasolini conferma l'ipotesi che il suo *engagement* procedesse da una sensibilità di chiara marca esistenzialista, dove l'enfasi rimane sulla necessità della crisi».⁶⁹ Se il punto fondamentale del processo del vero sperimentalismo è quello dell'urgenza della funzione di «crisi», del «momento contraddittorio o negativo: ossia un atteggiamento indeciso problematico e drammatico»,⁷⁰ allora Pagliarani, la cui poesia è caratterizzata dalla «misteriosa linfa» di derivazione pascoliano-continiana ed è basata proprio sulla crisi e sull'opposizione (il Pagliarani di *Cronache* è, per Pasolini, agrammaticale e grammaticale insieme), non può essere inserito totalmente nella categoria del neo-sperimentalismo, non può che essere il ponte mancante tra il neo-sperimentalismo e il vero sperimentalismo propugnato da Pasolini. Non è un caso, infatti, che poco dopo, nel pieno dell'argomentazione sull'assunzione di modi stilistici tradizionali che mettono in «discussione la struttura e la sovrastruttura dello stato»,⁷¹ Pasolini citi con toni elogiativi uno dei pochi saggi teorici di Pagliarani, *Ragione e funzione dei generi letterari*,⁷² e che lo faccia poco prima di parlare dello spirito filologico che ha in Contini il maestro.⁷³ L'ideologia ereticamente gramsciana e la stilistica continiana, dunque, caratterizzano «il loro atteggiamento ideologico».⁷⁴ Inoltre, il discorso non può essere così semplicemente definito, perché se l'ideologia pasoliniana all'altezza del 1957 era già ben strutturata, l'etichetta di neo-sperimentalismo sembra ancora in fieri, soprattutto negli elementi che la compongono. Si deve, inoltre, considerare, come ha evidenziato Picconi, il fatto che Pasolini

radici nella riflessione di Battaglia, la cui filosofia ha «lasciato una sorta di imprinting filosofico, una prima traccia che nel corso degli anni Pasolini ha poi sviluppato autonomamente» (P. Desogus, *Pasolini e la filosofia tra esistenzialismo e historicismo*, in «Syzetesis», X, 2023, p. 110). La riflessione pasoliniana, allora, vuole cogliere «l'individualità nel suo conflitto con il divenire» (*ivi*, p. 111), in cui si rivalutati «la concretezza esistenziale nella razionalità della storia» (*ibidem*). L'irrazionale in Pasolini è «logicità rispondente all'espressione individuale, al lavoro compositivo, mai pienamente sussumibile alla logica della totalità storica» (*ivi*, p. 118).

⁶⁹ F. Vighi, *Lo sperimentalismo di Pasolini* cit., p. 238.

⁷⁰ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1234.

⁷¹ *Ivi*, p. 1235.

⁷² E. Pagliarani, *Ragione e funzione dei generi letterari*, in «Ragionamenti», 9, febbraio-aprile 1957, pp. 250-252.

⁷³ Pagliarani nel suo saggio, parlando delle Ceneri di Gramsci, prima nomina apertamente la dialettica, poi scrive: «Ma l'accesa passione e lo spietato rigore, la traduzione del primo in termini di linguaggio (il suo interesse per i dialetti), del secondo come ineluttabilità di storia, riconducono all'unità, garantiscono la resa. E ciò consente il più ritmicamente vario contrappunto alle sue elegie – perché elegia sembra la definizione più adatta ai suoi componenti migliori» (*ivi*, p. 252). Sulla volontà di Pagliarani di slegarsi dall'elegia, genere in cui ha inserito Pasolini, Picconi basa la sua interpretazione di iniziale vicinanza e successivo allontanamento tra i due.

⁷⁴ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1235.

«non ha ancora le idee completamente chiare: scrive per chiarirsele».⁷⁵ In questa concezione generale, allora, il fatto che Pasolini abbia usato una terminologia di derivazione continiana per presentare il lavoro di Pagliarani (il saggio è riproposto in *Passione e ideologia* senza varianti nella parte in cui discute della poesia di Pagliarani), di un Contini che riflette sulla lingua di Pascoli, e che lo includa all'interno di una concezione del mondo messa in crisi attraverso il linguaggio agrammaticale, ma anche strutturato, è fondamentale ed è molto più importante dell'inserimento in una categoria generica, apertamente definita come tale.

Pagliarani sembra rientrare, a livello teorico, in una forma di sperimentalismo che non si piega a una libertà stilistica che implichia «passività sul fronte esterno e attività sul fronte interno».⁷⁶ Lo stile di Pagliarani, grammaticale e agrammaticale insieme, il suo tendere alla prosa e il suo eccedere dalla norma mirano alla consapevolezza dell'«illegitimità o l'irrilevanza di ogni distinzione di generi»,⁷⁷ a una lotta contro l'equazione lirica=poesia. La poesia, sostiene lo stesso Pagliarani, «si assume la responsabilità di dichiararsi una delle forme di conoscenza del reale, del temporale»⁷⁸ e prende di petto il problema ideologico. Per Pagliarani, che riprende le parole di Romanò (e, dunque, di «Officina» e di Pasolini) lo sperimentalismo sarebbe la presa di coscienza e la consapevolezza della necessità di una ricerca linguistica non solo figlia del sentimento, ma che sia impegnata e realmente creativa, che distrugga la divisione dei generi letterari. Sembrano, queste, se non frasi di «Officina», opinioni che ben si sposano con quelle «gridate da Pasolini».⁷⁹

In quest'ottica, allora, si può comprendere come le vicinanze e la stima di Pasolini nei confronti di Pagliarani siano molto più profonde e non possano essere appiattite a una semplice (tra l'altro iniziale) somiglianza formale-stilistica. La poesia di entrambi, specialmente quella della fine degli anni Cinquanta, allora, deve essere ripensata partendo dall'analisi linguistica continiana della poesia di Pascoli per arrivare ai temi del realismo e dello sperimentalismo, per arrivare alle discussioni teorico-ideologiche del periodo e alla ridiscussione dei generi letterari, nonché dell'importanza dell'impegno nella poesia.

IV. 1961

Il rapporto tra Pasolini e Pagliarani a partire dal 1960 muta sostanzialmente, soprattutto in seguito alla vicenda della pubblicazione su

⁷⁵ G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit., p. 86.

⁷⁶ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1231.

⁷⁷ E. Pagliarani, *Dall'ermetismo allo sperimentalismo*, in «Avanti!», LXIII, 36, 11 febbraio 1959, p. 3

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ E. Pagliarani, *Sperimentalisti con e senza neo*, in «Avanti!», LXIII, 39, 14 febbraio 1959, p. 3.

«Nuovi Argomenti» della poesia di Pagliarani, *Conferenza-dibattito sulla questione meridionale*, e in seguito all'incontro che i due hanno subito dopo il viaggio pasoliniano in India.⁸⁰ L'allentamento della loro relazione sembra essere più di carattere personale, che propriamente poetico-ideologico, nonostante per Picconi non sia così. Per il critico, infatti, la sostanziale rottura degli anni Sessanta è dovuta principalmente al progressivo distacco dal genere «elegiaco» da parte di Pagliarani, il quale pensa che sia proprio quello il tratto caratterizzante di alcuni dei migliori componimenti delle *Ceneri di Gramsci*, componimenti che tolgono ogni possibile dubbio «sulla resa poetica e la legittima funzione storica che si è venuti assegnando alla reinvenzione dei generi».⁸¹ Tuttavia, come evidenzia Picconi, in un'intervista a Luperini, Pagliarani afferma:

la mia scommessa aveva bisogno di un tessuto composito più ampio e più ricco – dal punto di vista lessicale e sintattico – di quelli offerti dalla tradizione lirica; aveva bisogno, come ho cercato di spiegare già nel saggio uscito nel 1956 su «Ragionamenti», *Ragione e funzione dei generi*, del poemetto e/o poema, ma non dell'elegia.⁸²

Se la distanza di Pagliarani dal genere elegiaco è indubbia ed è ben messa in luce, è fondamentale sottolineare anche come per Pagliarani l'allontanamento da Pasolini non possa avvenire solo per questo motivo, poiché la sua «scommessa» va verso il poema narrativo e/o il poemetto, anziché verso il genere elegiaco, già nel 1956 (anno in cui il rapporto con Pasolini è ancora agli albori). Inoltre, non si può del tutto affermare che il legame tra i due si allenta per una «petizione di principio contro l'elegia»⁸³ da parte di Pagliarani, soprattutto se si considera il fatto che per lui è proprio il riuso di quel genere una possibile chiave per il superamento delle istanze ermetiche e neorealiste; e neppure che ci sia un allontanamento perché Pagliarani intende chiamarsi «fuori da una vecchia eredità» proprio attraverso questa petizione di principio. Già nel 1956 Pagliarani è consci non solo delle differenze che lo separano dalla poetica di Pasolini, ma anche delle vicinanze e dei punti in contatto che ha con lui, vicinanze che non risiedono soltanto nella categoria dell'elegia, ma che affondano nel terreno di una sperimentazione che prende il via dalla questione linguistica di derivazione pascoliana e che, in seguito, si sviluppa indipendentemente nei due poeti. È fondamentale, a questo punto, rilevare come nell'articolo pubblicato sull'«Avanti!»

⁸⁰ Cfr. E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit.

⁸¹ E. Pagliarani, *Ragione e funzione dei generi letterari* cit., p. 252.

⁸² G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit., p. 105.

⁸³ *Ibidem*.

di Roma il 31 dicembre del 1957, *La poesia è in testa*,⁸⁴ Pagliarani inserisce nel discorso la sperimentazione pascoliana e lo faccia proprio in rapporto a una funzione eversiva di carattere ideologico-sociale. Scrive, infatti:

Caratteristica della nuova poesia è la problematica ideologico-sociale, cioè i contenuti del nostro tempo, ad accogliere la quale scomoda presenza era totalmente inadatto il pur splendido aristocratico linguaggio letterario elaborato tra le due guerre, quando la produzione poetica tendeva a qualificarsi come assenza, evasione dal tempo, dalla storia. Conseguentemente, ecco la preliminare rimessa in discussione di tutto il linguaggio letterario, ecco il ricorso ai dialetti, per la fiducia, talvolta ingenua, in una loro maggiore carica espressiva o implicita pregnante socialità, ecco l'attualità di non poche indicazioni pascoliane (e perché anche echi dannunziani sono reperibili nelle *Ceneri di Gramsci*).⁸⁵

Ideologia di carattere sociale, antiermetismo, attualizzazione di indicazioni pascoliane, dunque. Sembra, allora, essere soprattutto lo sperimentalismo di derivazione pascoliana, più che il genere elegiaco, il punto in comune tra i due poeti, il nodo che li tiene insieme fino agli anni Sessanta. Inoltre, nella descrizione pagliaraniana delle qualità delle *Ceneri*, inserita in *Ragione e funzione dei generi letterari*, è presente non solo l'esibizione del carattere dicotomico della raccolta, carattere che sembra richiamare fortemente la «recensione» di Pasolini a *Cronache*, ma anche l'individuazione di un «rigore metrico», inteso anche come «ineluttabilità della storia». Potremmo, allora, dire che per il Pagliarani del 1957 c'è un qualcosa nelle *Ceneri* che «conferisce a quegli elementi stabilità»⁸⁶ e che riesce a esprimere «i contenuti del [...] tempo».⁸⁷ I richiami, allora, tra i due sono molteplici e si basano su una sperimentazione che parte dalla lingua e dall'abbassamento della poesia alla prosa per arrivare, nel caso di Pagliarani, a una rifunzionalizzazione dei generi. Inoltre, il fatto che molti richiami intertestuali di Pagliarani a Pasolini possono essere soprattutto inconsapevoli può portare a considerare la loro come una vicinanza di intenti e di sentimenti, più che un'affinità fondata per lo più sulla base del genere letterario. Ed è proprio per questo motivo, allora, che si potrebbe propendere, per quanto riguarda il progressivo sfilacciamento del rapporto tra i due, per una motivazione più propriamente privata, interpretazione corroborata dai comportamenti di entrambi i poeti e dalla tarda razionalizzazione di

⁸⁴ E. Pagliarani, *La poesia è in testa*, in «Avanti!», 3, 31 dicembre 1957, p. 3.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1216.

⁸⁷ E. Pagliarani, *La poesia è in testa* cit., p. 3.

Pagliarani, sia attraverso le poesie degli ultimi anni, si pensi all'*Angoscia della tua voce incrinata spezzata da un vento gelido di morte*, sia attraverso il ripensamento della propria vita culturale attuato con la seconda e la terza parte dell'autobiografia, terminata nel 2009.

Veniamo, allora, ai due eventi che tanto hanno inciso su un legame che fino a quel momento era stato stretto:⁸⁸ la pubblicazione della poesia *Conferenza-dibattito sulla questione meridionale*, «dall'autore spesso ricordata come un passaggio decisivo»,⁸⁹ e l'incontro che i due ebbero nel gennaio del 1961.

La vicenda della poesia è ben raccontata dallo stesso Pagliarani nella sua autobiografia. Siamo nell'estate del 1960 e Pagliarani non si è ancora trasferito a Roma, città che frequenta a saltelli, soprattutto in virtù degli incontri con il gruppo di «Officina». In una delle sue ultime serate milanesi, Pagliarani incontra Renato Solmi, che gli parla di «Nuovi Argomenti» e del fatto che Alberto Carocci stia cercando collaboratori giovani e del nord. Pagliarani è entusiasta e, preso dalla voglia di partecipare a una rivista con un così «grossso prestigio»,⁹⁰ inizia a scrivere «un componimento poetico totalmente impoetico»⁹¹ dedicato a Guido Mazzali, deputato socialista che, qualche anno prima, è stato direttore dell'«Avanti!» e che è «schierato, come Pagliarani, con l'ala "destra" facente capo a Pietro Nenni».⁹² La poesia ripropone la poetica delle trascrizioni di *Sogno di bambino ebreo* e di *Vicende dell'oro*, i due componenti presentati nella *Piccola antologia neo-sperimentale* del 1957, sia nell'impostazione grafica (la voce del «trascrittore» è in corsivo e chiosa i punti di maggiore interesse), sia nei riferimenti che rifrangono «l'ordine in cui si era sistemata l'esperienza di Eliot e Pound».⁹³ Tuttavia, pur con l'esplicita presenza della tradizione occidentale (si va dallo Shylock di Shakespeare al riferimento alla *The Waste Land* di T.S. Eliot), il centro nevralgico della poesia è la cronaca recente,⁹⁴ presa nell'istante della messa in crisi del momento ideologico-dialettico di interpretazione delle vicende storiche e in quello del contradditorio, in cui è riscontrabile «un atteggiamento indeciso, problematico e drammatico»,⁹⁵ caratteristiche, queste, della ricerca officinesca. Questo sperimentalismo si mostra in *Conferenza* già a partire dalla scelta dell'autore di mettere

⁸⁸ Così viene definito Pagliarani da Sara Ventroni nella postfazione a E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit. (S. Ventroni, *Milleuna*, *ivi*, pp. 309-318).

⁸⁹ E. Pagliarani, *Tutte le poesie* cit., p. 499.

⁹⁰ E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 247.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² E. Pagliarani, *Tutte le poesie* cit., p. 499.

⁹³ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1230.

⁹⁴ Mi riferisco alla morte sotto la calca di svariate persone dopo una manifestazione a Mussumeli nel 1954 e al dibattito economico-sociale sul Mezzogiorno.

⁹⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1236.

in poesia una trascrizione di un dibattito; tuttavia, è soprattutto con la presenza di un dialogo di derivazione drammatica (si pensi anche solo all'esplicito riferimento al *Mercante di Venezia* inserito in un contesto tipizzato) che si ha la messa in evidenza del contrasto, del momento problematico, in cui non si intravede nessuna possibile conciliazione, ma di cui il lettore deve essere informato.⁹⁶ È, dunque, comprensibile il fatto che Pasolini abbia inserito questa poesia nella ristretta antologia poetica uscita su «Nuovi Argomenti», forse anche con la volontà di far rientrare Pagliarani «tra i più significativi della sua parte».⁹⁷

Il testo viene consegnato di persona a Carocci, il quale risponde che non può pubblicarlo nel numero successivo di «Nuovi Argomenti», poiché quel numero sarebbe stato incentrato sulla Germania degli anni Cinquanta e su Berlino e, dunque, non sulle vicende interne di politica italiana. Pagliarani gli lascia comunque la poesia per farla leggere a Moravia e Pasolini (un'altra dimostrazione di stima). Contemporaneamente, però, la invia anche a Balestrini, redattore-factotum del «Verri», «a cui quella poesia piacque molto».⁹⁸ Quando il numero di «Nuovi Argomenti» sulla Germania slitta e Pasolini prende la palla al balzo per creare una nuova piccola antologia che comprende alcuni testi suoi, di Leonetti e di Roversi, viene pubblicata anche questa poesia di Pagliarani, a sua insaputa. Si manifesta, allora, un problema di carattere etico, poiché la poesia era stata già accettata anche dal «Verri». Per Pagliarani il fatto che Pasolini abbia creato una nuova antologia e che lo abbia inserito nel ristrettissimo circolo officesco senza avvertirlo, creando possibili frizioni tra lui e «Il Verri»,⁹⁹ è la causa dell'inizio della fine dall'«ammirazione e la gratitudine». I rapporti, dunque, si incrinano per una questione privata, più che per un progressivo distanziamento poetico (che si acuisce soprattutto con i versi di *Fecaloro*).¹⁰⁰ Non è un caso, infatti, che *Conferenza-dibattito sulla questione meridionale* sia giusta-

⁹⁶ Questa caratteristica di Pagliarani, è stata ben messa in evidenza da Fastelli: «In verità per Pagliarani è necessario ricreare il significato eliminando, per quanto possibile, quelle contraddizioni politico-sociali che la lingua veicola in sé, indipendentemente dai contenuti che esprime, attraverso una sperimentazione in grado di mettere in evidenza direttamente o per contrasto i momenti determinanti di queste incongruenze, sempre però mantenendo aperta la possibilità della fruizione da parte del lettore, che, di quelle contraddizioni, deve essere informato» (Fastelli, *Dall'avanguardia all'eresia* cit., p. 21).

⁹⁷ E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 249.

⁹⁸ *Ivi*, p. 248.

⁹⁹ Cfr. E. Pagliarani, *Pro-memoria per Liarosa* cit., p. 249: «Io, però, con in tasca le bozze del "Verri" che figura ci facevo?».

¹⁰⁰ Tuttavia, questo evento di carattere personale è inseribile anche in una situazione culturale ricca di scontri. Pagliarani sostiene, molti anni dopo, che il comportamento di Pasolini fosse spiegabile dal fatto che in quel periodo lui stesse iniziando a «innalzare le sbarre» (*ivi*, p. 278) in vista di uno scontro. Pagliarani, invece, come dimostrano i vari interventi teorici del periodo sull'«Avanti!», sembra non volesse ancora apertamente schierarsi, nonostante da lì a poco sarebbe stato inserito nell'antologia dei Novissimi.

mente considerato dallo stesso Pagliarani lo snodo fondamentale di un rapporto lungo e, fino ad allora, proficuo.¹⁰¹

Se il momento di messa in discussione del legame con Pasolini si ha con la pubblicazione di questa poesia, la rottura vera e propria avviene qualche mese dopo, quando i due si incontrano all'inizio del 1961. Fino a dicembre del 1960 Pagliarani e Pasolini continuano a frequentarsi, segno, questo, se non di un'amicizia, almeno di una volontà d'aggregazione, di una simpatia umana oltre che poetica.¹⁰² Dopo il viaggio in India che Pasolini fa con Moravia (Morante, come è noto, li raggiunge qualche settimana dopo), i loro rapporti cambiano radicalmente, «quasi cessano».¹⁰³ Il momento di svolta può essere indicato, dunque, proprio nel periodo che va dall'estate del 1960 e il primo mese del 1961, e, più precisamente ancora, nel viaggio in India di Pasolini e nel suo modo di raccontarlo. Fino a quel momento, nonostante alcune divergenze di stampo poetico, Pagliarani prova per Pasolini ammirazione e gratitudine. Tuttavia, quando i due si incontrano un tardo pomeriggio di gennaio, Pagliarani è già un po' prevenuto nei confronti di Pasolini, soprattutto a causa delle sue corrispondenze giornalistiche pubblicate sul «Giorno» di Milano, articoli che in seguito formeranno *L'odore dell'India*,¹⁰⁴ che per Pagliarani sono «un po' troppo lacrimevoli».¹⁰⁵ L'incontro, dunque, non inizia nel migliore dei modi. Tutto, però, precipita quando Pagliarani chiede a Pasolini come fosse andato il viaggio e come fosse l'India. La risposta di Pasolini provoca la reazione sgradevole di Pagliarani, e si arriva presto alla lite. Pagliarani accusa Pasolini di eccesso di performatività teatrale e di patetismo lacrimevole, per giunta, senza la presenza di un pubblico «in piazza del Popolo semideserta».¹⁰⁶ Questo è quello che sostiene nell'autobiografia: «Questo immediato riferirsi a se stesso allora mi irritò, e la mia risposta fu: "Ma perché ti esprimi così, non c'è mica nessuna platea, non c'è nessuno che ascolta"».¹⁰⁷ La vicenda, ricordata anche da Walter Pedullà, segna la fine dei rapporti amichevoli tra i due, nonché la fine di una comunanza di derivazione poetico-sperimentale.¹⁰⁸ Troppa distanza si è creata, sia a livello personale, sia a livello poetico, soprattutto se si considera il fatto che il continuo riferirsi a sé di Pasolini sembra andare contro la volontà di riduzione

¹⁰¹ Cfr. E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit.

¹⁰² Pagliarani si trasferisce a Roma avvenuto nel novembre del 1960, mentre la pubblicazione di *Conferenza-dibattito sulla questione meridionale* è del settembre-ottobre dello stesso anno.

¹⁰³ E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 271.

¹⁰⁴ P.P. Pasolini, *L'odore dell'India*, Milano, Longanesi, 1962, in Id, *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1998.

¹⁰⁵ E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 271.

¹⁰⁶ E. Pagliarani, *Tutte le poesie* cit., p. 434.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ W. Pedullà, *Prefazione* cit., p. 24.

della «tirannia dell'Io» su cui Pagliarani basa quasi interamente la sua ricerca poetica.

V. Scontro a teatro

La frattura apertasi nel 1961 viene suggellata alla fine degli anni Sessanta dalle recensioni di Pagliarani a *Orgia*¹⁰⁹ e a *Pilade*,¹¹⁰ entrambe molto negative, pubblicate su «Paese Sera». Tuttavia, è durante tutto il decennio che Pagliarani sembra allontanarsi sempre più da Pasolini e propendere per il gruppo del «Verri»: in un primo momento si espone sulla propria appartenenza o meno alla neoavanguardia (1965),¹¹¹ poi, a partire soprattutto dal 1968, prende di mira, in maniera aperta, il suo «scopritore». Queste due recensioni sembrano chiudere definitivamente un rapporto che si era già fatto teso, nonostante nelle memorie di Pagliarani questo fatto non occupi poi tanto spazio e venga ridimensionato.¹¹² Inoltre, quando Pagliarani pubblica questi due articoli ha già partecipato attivamente al Gruppo 63, anche se è considerato un autore po' *in limine* dagli altri neoavanguardisti. Si pensi, per esempio, al fatto che Sanguineti, sia nel 1964 che nel 1969, lo inserisce sì nell'area Novissima, ma non in quella avanguardistica,¹¹³ come ha ben messo in luce Picconi.¹¹⁴

¹⁰⁹ E. Pagliarani, *Un estro drammatico l'«Orgia» di Pasolini*, in «Paese Sera», 28 novembre 1968.

¹¹⁰ E. Pagliarani, «*Pilade*: partigiani e potere dei fiori», in «Paese Sera», 30 agosto 1969.

¹¹¹ Nel 1965 Pagliarani pronuncia un importante discorso dal titolo *Per una definizione dell'avanguardia*, in cui sono delineati i tratti salienti della propria teoria dell'avanguardia. Il centro della sua presa di posizione è la celebre formula: «e d'avanguardia ogni opera che si offre, che si propone come avanguardia». Secondo il Pagliarani del 1965 le caratteristiche comuni ai movimenti d'avanguardia sono la «critica consapevole dei mezzi espressivi in situazione», la «critica, a tutti i livelli, della funzione dell'operatore e del rapporto operatore consumatore» e quella «della finalità dell'opera e/o funzione dell'arte». Il fulcro del suo concetto di avanguardia, dunque, sembra essere il «rimando effettivamente extraletterario, extraartistico alla società contemporanea», più che la radicalità della critica dei mezzi espressivi (E. Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, in «Nuova Corrente», 37, 1966; poi in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli, A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli 1976, pp. 312-317). In ogni caso, ciò che interessa a noi in questo discorso è che Pagliarani pronunci questo discorso nel 1965, dopo che la relazione con Pasolini può a tutti gli effetti considerarsi accantonata.

¹¹² E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., p. 271.

¹¹³ È interessante, a questo proposito, evidenziare il fatto che nel resoconto sanguinetiano ci sia un passo in cui i Novissimi propongono *un ritorno al disordine*, in opposizione al ritorno all'ordine che ha in Pascoli, nume tutelare anche di Pasolini, uno dei maestri. In questa situazione, allora, non sorprende che per Sanguineti il Pagliarani di quegli anni non sia del tutto assimilabile alle poetiche neoavanguardistiche, ma sia considerato il ponte tra lo sperimentalismo officesco e il neoavanguardismo del Gruppo 63. Cfr. E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 94.

¹¹⁴ Cfr. G.L. Picconi, «*Un'altra parrocchia*» cit., p. 83: «Così, l'operazione di Sanguineti in realtà avviene in tre passaggi: da un lato assegna a Pagliarani una categoria di appartenenza, lo sperimentalismo; con un aggettivo, ridefinisce il senso del suo sperimentalismo; infine, lo esclude dall'ambito degli autori neo-avanguardistici, di cui aveva fatto parte a pieno titolo.

La prima recensione di Pagliarani si intitola *Un estro drammatico* l'«*Orgia*» di Pasolini ed esce il 28 novembre del 1968 su «*Paese Sera*»,¹¹⁵ circa un anno dopo la piccata nota di Pasolini, pubblicata su «*Nuovi Argomenti*», contro la letteratura neoavanguardistica e la sua idea di poter «mutare la realtà distruggendo o mutando i segni che la evocano».¹¹⁶ La recensione è una vera e propria stroncatura, in cui trapela non solo la distanza estetica che c'è tra lui e Pasolini in quel periodo, ma anche il residuo viscerale del litigio del 1961, avvenimento non ancora del tutto superato da entrambi. Secondo Pagliarani, *Orgia* è in primo luogo monotonica nella messa in scena e priva di poesia;¹¹⁷ in secondo luogo, non sembra nemmeno realizzare le intenzioni autoriali, poiché è scritta e diretta male: «Ma, per quanto discutibili, queste intenzioni pasoliniane non mi paiono realizzate nello spettacolo, nonostante il notevole impegno dei tre interpreti, quindi a causa della carenza del testo e della regia».¹¹⁸ Inoltre, ciò che a livello estetico sembra interessare maggiormente il critico è che nella rappresentazione teatrale pasoliniana sembra mancare del tutto l'aspetto dialogico, che unisce l'autore e il frutto-re, fondamentale anche nella definizione che nel 1965 Pagliarani aveva dato allo sperimentalismo avanguardistico. Dice, infatti: «cinque quadri o scenette sono a due, dialoghi o piuttosto tirate, monologhi di due personaggi».¹¹⁹ Manca la dialogicità teatrale, manca il momento dello scontro, a detta di Pagliarani, non solo all'interno del testo, ma anche nel successivo momento di dibattito, che chiude la rappresentazione. L'accusa, dunque, è di superbia, di altezzosità: «E perché, anche stavolta nel dibattito successivo allo spettacolo, si dice al pubblico che non è all'altezza, non è in grado di capire».¹²⁰ Per il critico, Pasolini sembra continuare, dunque, a prediligere la separazione dal pubblico, a voler mettersi su un piedistallo. Queste considerazioni introducono alla chiusura del pezzo, in cui il critico torna su quella performatività patetica di Pasolini che aveva posto fine alla discussione del 1961, e alla loro amicizia: «D'altra parte Pasolini è così abilmente, strutturalmente "patetico"

¹¹⁵ La recensione, con un nuovo titolo (*L'orgia verbosa di Pasolini*), venne inserita insieme a molte altre recensioni scritte nel periodo 1968-1971, tra cui anche l'articolo scritto su Pilade, nel libro *Il fiato dello spettatore* (E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore. Interventi*, Padova, Marsilio, 1972, Id., *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, a cura di M. Marrucci, Roma, L'orma editore, 2017).

¹¹⁶ P.P. Pasolini, *Lettura informa di giornale del «Gazzarra»*, in «*Nuovi Argomenti*». N.S., 5, gennaio-marzo 1967, poi in Id, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 2479.

¹¹⁷ Cfr. E. Pagliarani, *Un estro drammatico di Pasolini* cit.: «qui opera di poesia non c'è nemmeno un po' [...] c'è sempre gente, soprattutto tra chi bazzica cinema e teatro, che a sentir parlare di gelsi, di stagni, di sole innocente, e di sesso principalmente, gli prendono i fremiti, dice che è poesia».

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

e “scoperto” che è troppo facile prendersela con lui. Il quale in ogni caso ha sempre una notevole capacità di spettacolo».¹²¹ Le basi di partenza delle critiche mosse da Pagliarani, allora, al di là delle rimostranze estetiche, sembrano le stesse di quel pomeriggio del 1961.

La risposta di Pasolini non si fa attendere e arriva con l’articolo intitolato *La rabbia prima poi la fiducia*, uscito l’8 dicembre 1968 sul «Giorno». La sua argomentazione, tuttavia, è basata più sulla difesa della propria opera, e del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, che sull’attacco personale ai critici che hanno recensito *Orgia*, nonostante sia apertamente citato Renzo Tian, l’allora direttore dell’Accademia dell’Arte Drammatica che aveva sottolineato la natura borghese di *Orgia*. Non è presente apertamente un attacco a Pagliarani, cosa che sorprende anche della *Nota* contro la neoavanguardia del 1967, in cui Pasolini distingueva nettamente Pagliarani da Arbasino e Sanguineti («Non considero poi appartenente all’avanguardia neanche Pagliarani, assai diverso da “Duo Italiano” Sanguineti-Arbasino»).¹²² Se Renzo Tian è citato apertamente («Bene. Buon tran tran, caro Tian»),¹²³ Pagliarani non è mai nominato, ma è presente in filigrana. Pasolini, dopo aver scritto di aver fatto i conti con la borghesia “timida”, con cui ha ormai un rapporto reale (risposta a Tian), infatti scrive, rispondendo alla recensione di Pagliarani: «anche se il pubblico continuava a essere misto (abbonati abitudinari dello Stabile, abbonati che potenzialmente potrebbero appartenere a quel tipo di “intellettuale” cui il mio teatro è rivolto) e quindi continuava in parte a non capire (a non voler capire) e a scandalizzarsi (educatamente, alla piemontese), sentivo che *Orgia* era un fatto “inatteso”, ma verso cui i destinatari erano disponibili».¹²⁴ Il riferimento al non capire del pubblico, al suo non voler capire, sembra una chiara risposta alla critica mossagli da Pagliarani. Inoltre, poco dopo, Pasolini evidenzia la cura che ha per gli spettatori («in modo così puntiglioso e ingenuo, a occuparsi, sera per sera, del pubblico che viene a vedere la sua opera»).¹²⁵ In questo, sembra rispondere in modo implicito non solo alla critica di superbia e di altezzosità, ma anche a quella di performatività spettacolare mossagli da Pagliarani, critica basata, come abbiamo visto, sul suo dire «al pubblico che non è all’altezza, non è in grado di capire».¹²⁶ Vecchi amici che poi diventano nemici, come sembra sottolineare Pasolini: «A parte i miei nemici o politici o personali».¹²⁷ Una risposta punto su punto, sia indi-

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte* cit., p. 2479.

¹²³ P.P. Pasolini, *Teatro*, Milano, Mondadori, p. 355.

¹²⁴ *Ivi*, p. 353.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ E. Pagliarani, *Un estro drammatico di Pasolini* cit.

¹²⁷ P.P. Pasolini, *Teatro* cit., p. 355.

rizzata a Tian, sia, velata, a Pagliarani; una risposta in cui si sottolinea la vicinanza autore-spettatore, senza snaturare il proprio pensiero. Perché se *Orgia* è indirizzata a «intellettuali» come lui, «in tutto pari all'autore dei testi»,¹²⁸ è pur vero che qualunque spettatore appartenente ai «gruppi avanzati della borghesia»,¹²⁹ è «potenzialmente» il tipo di intelletteale a cui l'opera è rivolta, se il suo «interesse culturale sia magari ingenuo, provinciale, ma *reale*».¹³⁰ Sembra allora che Pasolini contrapponga alla separazione di stampo borghese del rapporto autore-fruttore, l'attenzione maniacale per il pubblico borghese, il superamento della separazione che è sempre esistita tra l'autore e lo spettatore, e alla «notevole capacità di spettacolo»¹³¹ la sincerità del suo sentire, l'ingenuità delle sue emozioni.

La recensione di Pagliarani a *Pilade* è, se possibile, ancora più viscerale.¹³² La vicinanza poetica, l'amicizia e la stima sembrano completamente sparite, e lasciano il posto ad accuse personali, per giunta poco velate. Pagliarani assiste alla prima di *Pilade* nella cavea del Teatro Greco di Taormina del 29 agosto 1969, con la regia di Giovanni Cutrufelli. L'accusa principale di Elio Pagliarani è che la tragedia sia poco seguibile, con un «fumoso e incerto finale»¹³³ e con una «rabbia forzata»,¹³⁴ e che abbia una regia pessima («Né la regia di Giovanni Cutrufelli ha giovato all'opera, mi pare»).¹³⁵ Pagliarani, inoltre, accusa Pasolini di adeguare la sua opera alla moda hippy del periodo: «e la città viene salvata dalla gente misteriosa con dei fiori in mano, anzi rami di ulivo, che buttano baci, anzi sorrisi a tutti. Un momento "hippy" di Pasolini?».¹³⁶ Tuttavia, ciò che sorprende è che la recensione sia allusiva, più che essere una stroncatura di tipo estetico: Pagliarani allude al pensiero anticonsumistico di Pasolini, al fatto che sembra seguire la moda hippy, alla nostalgia dei sottoproletari non intaccati dal neocapitalismo e, soprattutto, alle sue inclinazioni sessuali («predizioni a tutto spiano (di domeniche e di pentole in cui bolle carne umana, anzi, ovviamente, di adolescente)»).¹³⁷ Sembra, dunque, che il giudizio sulla rappresentazione teatrale derivi da una «bocciatura» dell'autore *tout court* e non solo dai problemi del testo e della sua messa in scena.

¹²⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 2482.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 2483.

¹³¹ E. Pagliarani, *Un estro drammatico di Pasolini* cit.

¹³² La recensione esce su «*Paese Sera*» il 30 agosto 1969. Poi è inserita nel volume *Il fiato dello spettatore*, da dove l'ho letta.

¹³³ E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore* cit., p. 107.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, p. 106.

¹³⁷ *Ibidem*.

La risposta di Pasolini arriva pubblicamente qualche giorno dopo sullo stesso giornale della recensione, «*Paese Sera*», in forma di lettera a Pagliarani. A differenza dell'articolo *La rabbia prima poi la fiducia*, questa volta Pasolini entra nel particolare, sancendo, in un certo senso, la fine di un rapporto che fino a quel momento poteva anche essere salvato. La sua non è un'argomentazione ponderata, sembra più assimilabile a un'invettiva: accusa Pagliarani di non essere né un bravo critico cinematografico, né un bravo spettatore («È inutile che Pagliarani faccia il finto tonto come la maggiorparte dei critici cinematografici di Venezia: egli non è un critico cinematografico, col suo *tran tran*, venuto non si sa da dove: e tanto meno egli è un bravo spettatore di Taormina»).¹³⁸ Inoltre, sostiene che Pagliarani si sia allontanato dal suo modo di pensare, come non sia in grado di comprenderlo e di capire la sua opera, nonostante le evidenze del testo («Se non è in grado di capire lui, certe sottigliezze – quando poi queste sono assolutamente esplicite, come il mio testo pubblicato è li materialmente a dimostrare»).¹³⁹ Il problema è che, secondo Pasolini, Pagliarani dovrebbe comprendere le «intenzioni» dietro alle sue scelte, dovrebbe capire, se non perché «vuole le stesse cose»,¹⁴⁰ almeno perché fa parte, in qualche modo, di quel gruppo di intellettuali a cui anche Pasolini si sente di appartenere. Il fatto che Pasolini abbia evidenziato che l'altro avrebbe dovuto (e dovrebbe) capire il suo teatro evidenzia il momento di rottura di una stima intellettuale e la disperazione di un autore che scorge, nell'incomprensione, la deriva d'inutilità del lavoro letterario: è, allora, «veramente inutile pubblicare libri e far rappresentare testi teatrali, almeno in Italia».¹⁴¹ Incomprensione e solitudine, inutilità del lavoro e aspettativa tradita, dunque. La recensione di Pagliarani ha colpito così tanto sul vivo Pasolini, soprattutto personalmente, che qualche mese dopo, siamo nell'ottobre del 1969, scrive su questo una poesia, che poi esclude da *Trasumanar e organizzar*, intitolata *Esposto*. Questa poesia, che è stata pubblicata prima per Castelvecchi¹⁴² e ora nella sezione *Appendice* a *Trasumanar e organizzar* dell'edizione mondadoriana di tutte le opere pasoliniane, sottolinea la visceralità della discussione, e fa presupporre che più che un allontanamento ideologico tra i due ci sia stato un motivo personale. Motivo che, probabilmente, si può far risalire proprio al periodo che va dall'estate del 1960 al gennaio del 1961.

Pasolini, dopo aver sottolineato la solitudine sociale in cui si sente in quel periodo («Sono socialmente solo...», verso che richiama forte-

¹³⁸ P.P. Pasolini, *Teatro* cit., p. 1166.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ F. Fastelli, *Dall'avanguardia all'eresia* cit., 149.

¹⁴¹ P.P. Pasolini, *Teatro* cit., p. 1166.

¹⁴² P.P. Pasolini, *Poesie rifiutate 1968-1969*, Roma, Castelvecchi, 2000.

mente quelli della *Reazione stilistica*, scritti in risposta al dibattito sull'perimentalismo: «Sono solo, / siete soli. In questa lotta che è la lotta / suprema»¹⁴³ e dopo aver citato apertamente il nome di Pagliarani con una forma anche di edulcorazione, poiché spezza il suo cognome in due, senza nemmeno rispettare la sua divisione sillabica, tra testo e note, scrive, infatti:

asserendo che non val la pena di parlare di me (è importantissimo)
(di me affabulante sopravvissuto pieno di coraggio andato a male)
e poi, ferito dall'esser stato colto in fallo ecc.
sua interpretazione disonesta smascherata ecc.
cerca vendetta citando dall'opera in questione, letta,
versi che testimonierebbero come nell'...¹⁴⁴ miei mal tesí nervi
non ha proiezioni nel tempo mitico, nel modello inaugurale,
l'omissione di Cingoli direttore del...
che non ha risposto al mio biglietto d'ingenuo dolore
(la mia mancanza di virilità come com portamento serio che tanto conta
sia per gli studenti che per il Partito Comunista: ma io
ciononostante non darò mai conferme, neanche a proposito di Che
Guevara!)¹⁴⁵

Ora, pur non andando in profondità nell'analisi di questa poesia, è evidente come non sia presente un'argomentazione estetica, ma tutto sia proiettato verso una risposta di tipo personale. Abbiamo l'«interpretazione disonesta» e il «cercare vendetta» di Pagliarani, opposti alla «mancanza di virilità» e all'«ingenuo dolore» di Pasolini. C'è la risposta all'allusione sui gusti sessuali di Pasolini attraverso il verso in nota «Espresso di un informatore alla Questura?», la cui prima parola dà il titolo al testo. Il discorso è, dunque, una risposta viscerale alla recensione di Pagliarani e alla fine burrascosa di un rapporto che ormai non ha più possibilità di essere ripreso. Pagliarani, agli occhi di Pasolini, si è omologato, «rende faziosa ogni sua più seria / passione, [...] non crede all'altrui passione».¹⁴⁶ È come se Pasolini avesse visto nella recensione di Pagliarani l'avverarsi di un livellamento, già percepito nel 1960, che sperava non intaccasse tutto:

Eppure, anche chi stimo e amo,
con cui ho in comune l'anima

¹⁴³ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, I, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2003, p. 1042.

¹⁴⁴ *Espresso di un informatore alla Questura?* (La nota è parte della poesia)

¹⁴⁵ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, II, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, II, Mondadori, 2003, pp. 310-311.

¹⁴⁶ P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, I cit., p. 1044.

per tanta parte, sa, della lingua, l'esterno
valore di storia, come
se la storia portasse all'uno, a un superno
punto che livella ogni passione
quasi il suo fine fosse l'omologazione
delle anime!¹⁴⁷

VI. Pagliarani dopo Pasolini

L'ultima citazione su Pagliarani nel corpus pasoliniano è del 22 aprile 1973. È una piccola menzione all'interno dell'articolo *Scrittori e poeti che commuovono e cittadini desiderosi di lode*, uscito sul «Tempo» e inserito nel postumo *Descrizioni di descrizioni*. In questo saggio, Pasolini dopo aver parlato dell'edizione delle *Opere scelte* di Pound e dei suoi discorsi «economici», dei suoi gesti «teatrali» di rifiuto del bolscevismo, riflette su alcune delle raccolte poetiche uscite in quel periodo, tra cui l'*Almanacco dei poeti internazionali del 1973* di Giancarlo Vigorelli, in cui è presente anche un testo di Pagliarani, *Proviamo ancora (col rosso)*, catalogato come poundiano. Al di là delle considerazioni sulla brevità della menzione e sul fatto che il componimento pagliaraniano non ebbe quasi nessuna recensione, è interessante notare come l'articolo di Pasolini abbia una filigrana che richiama altri scritti in cui è presente la polemica con Pagliarani: si pensi alle frasi di evidente derivazione dal *Manifesto per un nuovo teatro* («Una volta fatto un “gesto” ogni sua giustificazione è superflua, per non dire impossibile. Il gesto si spiega da se stesso, ed è esaustivo. Le parole sono in più»);¹⁴⁸ oppure alla frase che richiama fortemente il teatro «greco» pasoliniano centro della disputa con Pagliarani («Con un “gesto” puramente teatrale, Pound ha invece scelto il fascismo (a causa della sua dichiarazione esplicita di idealismo), fingendo di prendere per buona la sua retorica dell'antico»);¹⁴⁹ oppure ancora a «La loro bellezza non è in ciò che dicono (quattro idee ripetute fino alla follia, e completamente oscure) ma nella loro forma grammaticale e verbale».¹⁵⁰ Eppure, nonostante tutto, nonostante i litigi e i dissensi, Pagliarani è considerato da Pasolini ancora una volta «molto notevole»¹⁵¹ ed è inserito all'interno di un «buon numero di letterati veri»,¹⁵² nonostante l'impressione diversa che ricorda molti anni dopo Pagliarani.¹⁵³

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 1042.

¹⁴⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1773.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 1774.

¹⁵¹ *Ivi*, p. 1777.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Pagliarani, anni dopo, ripenserà alla menzione di Pasolini: «voglio ricordare che quando

È paradossale, invece, che Pagliarani parli di Pasolini nelle sue poesie solo dopo la sua morte. Lo fa in occasione del ventennale dell'omicidio del 1975. Siamo nel 1995 e «L'Espresso» dà incarico a Enzo Golino di creare un dossier in memoria di Pasolini. Golino chiama grandi personalità della cultura letteraria italiana del secondo Novecento e crea un dossier corposo e vario: ci sono articoli di Renzo Paris, di Giovanni Raboni, di Gianni Vattimo, interviste con Martin Scorsese e Luca Ronconi, poesie in memoria di Pasolini (Maria Luisa Spaziani, Andrea Zanzotto, Alberto Arbasino, Attilio Bertolucci e molti altri). Come ricorda lo stesso Golino sull'«*Immaginazione*», in occasione dei Settantacinque anni di Pagliarani, aveva chiesto anche a Pagliarani di scrivere una poesia in memoria di Pasolini. In un primo momento, Pagliarani rifiuta, dicendo che non se la sente; tuttavia, poco dopo, sempre secondo i ricordi di Golino, accetta, sostenendo di farlo perché «lo doveva a Pier Paolo.» E in effetti il testo sembra riprendere tutti i punti salienti che hanno portato all'allontanamento tra i due: una sorta di razionalizzazione, di un rimuginio lungo trent'anni. La poesia, pubblicata il 22 ottobre del 1995 sull'«*Espresso*», è *L'angoscia della tua voce incrinata spezzata da un vento gelido di morte*.¹⁵⁴

La rabbia che mi facevi con l'esempio dei contadini friulani
che stavano meglio prima, negli anni Trenta/Quaranta

l'angoscia della tua voce
incrinita spezzata da un vento gelido di morte che mi pareva a effetto, e pensai
«perché mi parli dell'India con toni così drammatici e agitati, quando non
c'è pubblico» – in piazza del Popolo semideserta, quando mi raccontavi del tuo
(primo?) viaggio in India, con toni drammatici e agitati
potrò perdonarti di aver detto la verità, che questo benessere è una rovina
che tu avevi prevista, che l'uomo più sta bene più è egoista

potrò mai perdonarmi

uscì nel 1970 su "Nuova Corrente" quel brano della *Ballata di Rudi* intitolato 'Proviamo ancora' (col rosso), brano di componimento destinato alla lettura ad alta voce per un pubblico il più ampio possibile, brano quindi con pochi ma chiarissimi concetti composto soprattutto di *flatus vocis* e di ritmo (il concetto essendo praticamente unico, cioè "tropo rosso Nandi o troppe parole di rosso o un rosso sgomento dal rosso?"), non se ne accorse nessuno né su rivistine qualsiasi né tantomeno su quotidiani di sinistra. Soltanto Pasolini lo segnalò nella sua rubrica sul settimanale «Tempo»; il giudizio non era favorevole: definiva come un'accusa, 'poundiano' il brano in questione ma a me fece piacere ugualmente, non se n'era accorto nessun altro, ma Pasolini sì e mi bastava» (E. Pagliarani, *Pro-memoria a Liarosa* cit., pp. 271-272). Tuttavia, all'interno dell'argomentazione pasoliniana il «poundiano» sembra più una riserva («Le affermazioni paradossali, teppistiche e arrabbiate – fatte con perfetto gusto letterario – sembrano di gesso», P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1773) che un giudizio non del tutto non favorevole. Che Pasolini non sia stato colpito dalla poesia di Pagliarani appare evidente, tuttavia, sembra esserci anche una forma di approvazione che a mio avviso va comunque messa in evidenza.

¹⁵⁴ E. Pagliarani, *Tutte le poesie* cit., p. 434.

che quel grido quel vento altro che a effetto, altro che artificiale
 erano le tue stimmate
 era nelle tue viscere
 ti era consubstanzziale.

(Solo dopo aver trascritto epigrammi da Savonarola
La carne è un abisso che tira in mille modi.
Così intendi della libidine dello Stato/

mi resi conto che dialogavo ancora con te).¹⁵⁵

Il testo è diviso in due parti distinte: nella prima, Pagliarani elenca i motivi della rottura con Pasolini, nella seconda, invece, riportando le parole di Savonarola, come ancora una volta a limitare la possibile escrescenza dell'io in un dialogo mancato e non più possibile, fa il bilancio del legame che ha intessuto con lui, ritrattando molte delle sue posizioni. E lo fa *in absentia*, all'interno di una generale ridiscussione dell'esperienza artistico-intellettuale del suo terzo e ultimo periodo.¹⁵⁶ Il centro della poesia è, come si può vedere, di carattere emotivo. Abbiamo l'«angoscia», presente nel titolo e nel corpo del testo;abbiamo la «rabbia» che apre il testo come a evidenziare ancor più il punto di rottura; i «toni drammatici e agitati» del racconto pasoliniano del viaggio indiano;abbiamo la voce che gli «pareva a effetto». Abbiamo, dunque, tutte le maggiori questioni che provocarono la discussione del 1961, discussione che ritorna dopo più di trent'anni come un fiume carsico diventato improvvisamente superficiale. Il generale ripensamento del rapporto con Pasolini non può che avvenire in solitudine, perché più che l'argomento di discussione, più che i punti di lontananza poetica, è il tono usato da Pasolini a infastidire Pagliarani, è «l'angoscia della sua voce» a creare problemi. Sembra dunque che non sia stato il pensiero di Pasolini, né tantomeno la sua opera o le sue posizioni estetiche a creare la rabbia di Pagliarani, quella rabbia che ha portato alla rottura violenta del 1961 e alle polemiche accese della fine degli anni Sessanta, ma che sia stata semplicemente la sua postura d'intellettuale. Allora, più che una distanza di carattere poetico, più che un semplice scontro tra due

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Nel 2006 Pagliarani rilascia un'intervista a Federico Fastelli, confluita nel suo libro, *Dall'avanguardia all'eresia*, in cui ripercorre alcuni dei punti più importanti della sua carriera. Tra questi, due sono estremamente interessanti per il nostro discorso: il rapporto che ha avuto con Pasolini e la passione per Pascoli, di cui ha anche curato per la collana «Cento libri per cento anni» dell'Istituto Poligrafico dello Stato il volume su Pascoli (E. Pagliarani, *Giovanni Pascoli*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1998). Su Pasolini si sofferma molto, soprattutto all'inizio dell'intervista, sostenendo non solo che «fu sempre gentile nei suoi confronti» (F. Fastelli, *Dall'avanguardia all'eresia* cit., p. 150), ma anche che negli anni «Cinquanta credeva che lui e Pier Paolo volessero, in sostanza, la stessa cosa» (*ivi*, p. 149) e che Pascoli, considerato uno dei maestri del plurilinguismo, fosse «di certo già molto d'avanguardia» (*ivi*, p. 151).

fazioni (Pasolini-Neoavanguardia), è uno scontro tra due persone, tra due artisti che hanno dei punti in comune fondamentali, ma che sembrano avere delle divergenze grandi soprattutto nella postura autoriale.

Il percorso riprodotto dalla poesia-racconto pagliaraniiana è cronologico e inizia con la rabbia, una rabbia che richiama gli scontri di carattere ideologico degli anni Sessanta-Settanta, ma che non hanno nulla a che vedere con le discussioni di carattere strettamente poetico. La rabbia è politica, è incentrata sulla diversa concezione di «progresso», sulla tanto discussa posizione pasoliniana contro l'idea di «sviluppo» delle classi subalterne intaccate dal capitalismo. La posizione, che li distanzia, più che essere argomentata razionalmente è discussa visceramente: è la «voce incrinata» a infastidire, è il «tono» a creare la rottura, più che l'argomento. Non è un caso, infatti, che, quando di Pasolini resta solo il suo pensiero disincarnato, nudo, senza l'ingombro della sua corporeità performativa, Pagliarani ritratti la sua posizione e veda in Pasolini una sincerità da aspetti addirittura cristologici. Ecco dunque che il benessere diventa una rovina «che *lui* aveva prevista, che l'uomo più sta bene più è egoista» e il grido di Pasolini da artificiale diventa parte di un corpo sanguinante («era nelle tue viscere») di un santo con le «stimmate», o, meglio, il corpo di Cristo in cui la «carne è un abisso» di viscere e sofferenze, in cui il grido, innalzato contro la progressiva omologazione distruttiva attuata dal neocapitalismo, gli è «consubstanziiale».

Il rapporto che Pagliarani ha avuto con Pasolini, dunque, è un dialogo carsico e mai del tutto interrotto, che, seppur labile e ostile per tutti gli anni Sessanta e Settanta, si è protratto fino alla fine della sua vita, perché per entrambi «la carne è stata un abisso che tira in mille modi»,¹⁵⁷ perché per entrambi il loro rapporto, soprattutto a partire da un momento ben preciso, è stato un continuo confronto «corpo a corpo»¹⁵⁸ che ha trovato una possibile soluzione soltanto con la scomparsa di Pasolini, del suo corpo, della sua voce incrinata.

¹⁵⁷ E. Pagliarani, *Tutte le poesie* cit., 434.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 389.



scrittura/lettura/ascolto

«Otsebjatina»: come Nabokov riscrive Tolstoj

GIULIA MARCUCCI

Università per Stranieri di Siena

marcucci@unistrasi.it

Abstract. Young Nabokov, during his Berlin emigration, writes a text titled *Rech' Pozdnyševa* (*Pozdnyšev's Speech*, 1926), a short work that originates from Tolstoy's *The Kreutzer Sonata* and is intended to be declaimed before an audience of Russian emigrants. In letters to his wife Vera in June and July 1926, Nabokov mentions the work in progress and then the final result. His statements – about rereading Tolstoy, his impressions, the reaction of the audience gathered in Berlin to attend the recitation of *Pozdnyšev's Speech* – constitute in the present work a starting point for developing a comparative analysis between the two texts, Tolstoy's and Nabokov's, with the aim of bringing out thematic and stylistic similarities and differences, and reflecting on the value of both. What emerges is that this work, born as a playful exercise and with an ending opposite to Tolstoy's, fits fully into Nabokov's «unique text».

Keywords: Tolstoy, Nabokov, *The Kreutzer Sonata*, rewriting.

Riassunto. Il giovane Nabokov, durante l'emigrazione berlinese, scrive un testo dal titolo *Reč' Pozdnyševa* (*Il discorso di Pozdnyšev*, 1926). Si tratta di un'opera breve che nasce dalla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj ed è destinata a essere declamata davanti a un pubblico di emigrati russi. Nelle lettere scritte alla moglie Vera nel giugno e nel luglio del 1926, Nabokov accenna al lavoro in corso e poi al risultato finale. Le sue affermazioni – sulla rilettura di Tolstoj, sulle sue impressioni, sulla reazione del pubblico riunitosi a Berlino per partecipare alla recitazione del *Discorso di Pozdnyšev* – costituiscono nel presente lavoro un punto di partenza per sviluppare un'analisi comparativa tra i due testi, quello di Tolstoj e quello di Nabokov, con lo scopo di riflettere sulla funzione di somiglianze e differenze, sia stilistiche che tematiche. Ne emerge che quest'opera, nata per gioco e con un finale opposto a quello di Tolstoj, si inserisce a pieno titolo nel «testo unico» di Nabokov.

Parole chiave: Tolstoj, Nabokov, *La sonata a Kreutzer*, riscrittura.

«Otsebjatina»: come Nabokov riscrive Tolstoj

I.

Durante il periodo dell'emigrazione berlinese, il giovane Nabokov si confronta con la *povest' Krejcerova sonata* (*La sonata a Kreutzer*, 1889) di Tolstoj, scrivendo a partire da quest'ultima un'opera "propria": *Reč' Pozdnyševa* (*Il discorso di Pozdnyšev*). Una recente pubblicazione di testi teatrali dello scrittore,¹ a oggi poco noti e mai tradotti in italiano, contiene l'edizione integrale di questo breve testo che merita a mio avviso un'analisi approfondita.

Per comprendere come è nata l'idea del *Discorso di Pozdnyšev*, occorre partire dalle lettere che Nabokov scrisse alla moglie Vera tra il giugno e il luglio del 1926. Nella lettera del 29 giugno, le racconta:

Утром поехал с Шурой в Груневальд, там купался, бегал. Очень было тепло и хорошо. На обратном пути, [...], встретил рамолистого проф. Гогеля, который мне сказал: «А вы будете играть Позднышева. Да-да-да...». Думая, что он меня с кем-то спутал, я улыбнулся, поклонился и пошел дальше.²

Si tratta del primo accenno al protagonista della *Sonata a Kreutzer*, da cui, nel giro di poche settimane, sarebbe nato *Il discorso di Pozdnyšev*; è quindi un incontro con il giurista Sergej Kostantinovič Gogel', che insegnava diritto presso l'istituto russo a Berlino fondato dagli esuli nel 1923,³ a far scattare la scintilla iniziale che porterà alla scrittura di un'opera di natura teatrale appartenente alla produzione di Sirin, come lo scrittore si faceva chiamare in quegli anni per distinguersi da un altro Vladimir Nabokov: il padre, importante politico e giurista, ucciso nel 1922 a Berlino da due emigranti monarchici mentre cercava di difendere l'amico Pavel Miljukov, vero obiettivo dei due attentatori.

Poche righe più sotto, dopo aver elencato le varie attività della giornata, Nabokov aggiunge alcune precisazioni: aveva accettato di interpretare la parte di Pozdnyšev – di questo per ora si parla – grazie alla mediazione dello studioso e critico letterario Julij Isaevič Ajchenval'd,

¹ Mi riferisco al seguente volume: V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924*, pod. red. A. Babikov, Moskva, Ast, 2024b; per *Il discorso di Pozdnyšev* cfr. qui, pp. 139-146.

² V. Nabokov, *Pis'ma k Vere*, Moskva, Ast: Corpus, 2024, p. 119. Trad. it.: «La mattina sono stato con Šura a Grünwald, ho fatto il bagno, ho corso. L'aria era tiepida e si stava bene. Al ritorno [...] ho incontrato quel marasmatico del prof. Gogel', che mi ha detto: «E lei interpreterà Pozdnyšev. Si-si-si...». Pensando che mi avesse scambiato per qualcun altro, ho sorriso, mi sono inchinato e sono andato avanti». Le traduzioni, dove non diversamente indicato, sono mie.

³ Per le informazioni di questo tipo mi baso, in particolare, sull'apparato delle note a cura di Ol'ga Voronina e Brian Boyd contenuto nell'edizione russa più recente delle lettere di Nabokov a Vera (cfr. V. Nabokov, *Pis'ma k Vere* cit., pp. 435-625).

uno fra i primi estimatori del suo talento letterario:

В половину восьмого вернулся, ел мясики. Нашел письмо от Айхенвальда. Правление Союза журналистов устраивает «Суд над Позднышевым». Меня просят играть Позднышева. Я только что написал Айхенвальду, что согласен. Это будет в конце июля. Comment tu regardes sur ça? Rien à soi? («Ничего себе?»).⁴

Un altro rapido accenno a questo progetto si ha nella lettera del 3 luglio, in cui Nabokov scrive di non sapere ancora quando avrebbero inscenato il processo, aggiungendo, con toni rassicuranti, che con ogni probabilità non sarebbe accaduto prima del ritorno a Berlino di Vera – lei, nel frattempo, era a St. Blasien per curare una forte depressione.

Il progetto prende una forma più definita nei giorni seguenti, come si vede dalle lettere del 5, 6 e 7 luglio, e poi soprattutto da quelle comprese tra il 10 e il 13 dello stesso mese. Nella lettera del 5 luglio,⁵ Nabokov racconta di essersi recato al Circolo letterario (di cui Ajchenval'd era stato l'anno prima il fondatore) e di aver discusso del «Processo», aggiungendo che occorreva trovare anche un «difensore». La lettera del 6 luglio contiene invece un'informazione importante sull'approccio di Nabokov al lavoro di scrittura che stava per intraprendere; a fine lettera, prima di un cruciverba appositamente creato per la moglie (come spesso avviene nelle lettere di questo periodo), afferma: «Читал нынче “Крейцерову сонату”: пошловатая брошюрка, – а когда-то она мне казалась очень “сильной”».⁶ Nabokov, dunque, rilegge a distanza di anni dalla prima volta l'opera di Tolstoj e rimane deluso, così deluso da definirla «un opuscoletto volgare». È noto che lo stesso Tolstoj, nonostante le nove redazioni della sua *povest'*,⁷ da un punto di vista artistico si riteneva insoddisfatto del risultato ottenuto, e all'amico Nikolaj Strachov aveva confidato che avrebbe dovuto riscriverla da capo.

⁴ *Ivi*, p. 119. Trad. it.: «Alle sette e mezza sono tornato, ho mangiato polpettine. Ho trovato una lettera di Ajchenval'd. La direzione dell'Unione dei giornalisti organizza “Il processo a Pozdnyšev”. Mi chiedono di interpretare Pozdnyšev. Ho appena scritto a Ajchenval'd che sono d'accordo. Sarà alla fine di luglio. Comment tu regardes sur ça? Rien à soi? («Niente male, vero?»)». Qui Nabokov traduce scherzosamente alla lettera con «Rien à soi?» l'espressione russa «Ničego sebe», che significa «Niente male!».

⁵ Cfr. *Ivi*, p. 131.

⁶ *Ivi*, p. 133. Trad. it.: «Ho letto ora *La sonata a Kreutzer*: un opuscoletto volgare – e in passato m'era sembrata molto “potente”».

⁷ Si vedano a questo proposito i seguenti lavori: R. De Giorgi, «*La sonata a Kreutzer*» (1890) di Lev Tolstoj, in *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di M.C. Bragone, M. Caramitti, R. De Giorgi, L. Rossi, S. Toscano, Pomigliano d'Arco (NA), Wojtek Edizioni, 2023-, pp. 1-23, operus.uniud.it; R. De Giorgi, *Storia di un'ossessione. Lev Tolstoj e Vladimir Čertkov*, Bracciano, Del Vecchio, 2022; M. Zalambani, *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. «Felicità familiare», «Anna Karenina», «La sonata a Kreutzer»*, Firenze, Firenze University Press, 2015, pp. 103-161.

Dalla lettera del 7 luglio 1926⁸ emerge chiaramente che, nel frattempo, si era definito il quadro dei partecipanti al «Processo»: erano in tutto otto, tra cui Ajchenval'd nel ruolo di procuratore, Gogol' in quello di esperto, insieme ad altri emigrati russi che avrebbero interpretato la parte di secondo procuratore, capo stampa, difensore, presidente e segretario.

Nella lettera del 10 luglio, Nabokov scrive: «Сперва я писал “рецензию” (кажется, занятно выйдет), затем принялся за “речь Поздышева” (еще не знаю, как выйдет)».⁹ In un momento che coincide con una pausa tra il primo romanzo *Mašen'ka* (1925) e il successivo *Korol', dama, valet* (Re, donna, fante, 1927), Nabokov sembra dunque particolarmente incline alla sperimentazione, alla scrittura come gioco e ri-creazione: non solo è impegnato a comporre il discorso di Pozdnyšev, ma allude anche a una “recensione”, cui già aveva fatto riferimento in una lettera del 2 luglio, accennando a un suo nuovo racconto che doveva essere per l'appunto una «grande recensione» di un almanacco letterario inesistente.¹⁰

Una conferma dell'inclinazione di Sirin a esercizi di scrittura di questo tipo si trova nella lettera del 12 giugno,¹¹ in cui racconta del grande successo che aveva riscosso leggendo al Circolo Ajchenval'd una relazione dal titolo *Neskol'ko slov ob ubožestve sovetskoy belletristiki i popytka ustanovit' pričiny onogo* (*Qualche parola sullo squallore della belletristica sovietica, e un tentativo di stabilire le cause della stessa*). Nel preparare questo testo – ne sono di nuovo testimonianza le lettere inviate in quei giorni alla moglie – aveva letto diversi autori sovietici e l'esercizio lo aveva a tal punto coinvolto, indignandolo ma anche divertendolo, che aveva prodotto un racconto nello stile sovietico del momento e avrebbe voluto leggerlo al Circolo, facendolo passare per un'opera sovietica autentica.¹²

L'11 luglio Nabokov ha completato *Il discorso di Pozdnyšev* e lo definisce così, con distacco: «сплошная отсебятина»¹³ ricorrendo cioè a una parola (quella esibita nel titolo di questo mio articolo) di non semplice resa in italiano – «отсебятина», composta da «от себя», cioè «da par-

⁸ Cfr. V. Nabokov, *Pis'ma k Vere* cit., p. 136.

⁹ *Ivi*, p. 192. Trad. it.: «Prima ho scritto una “recensione” (a quanto pare, verrà interessante), poi sono passato al “discorso di Pozdnyšev” (non so ancora come verrà».

¹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 124.

¹¹ Cfr. *Ivi*, p. 93.

¹² *Ibidem*. A questo argomento dedica un interessante contributo Cinzia De Lotto: *Nabokov e lo “squallore della belletristica sovietica”*, in «Slavica Tergestina», 32, 2024, I, pp. 174-198: p. 175. La studiosa ipotizza anche che due brevi brani citati in *Scrittori, censori e lettori russi nelle Lezioni di letteratura russa* non appartengono ai due scrittori sovietici, Antonov e Gladkov, cui sono attribuiti da Nabokov: sarebbero, invece, il frutto di una sua «manipolazione», «spinta sino alla creazione di un vero e proprio “falso d'autore”».

¹³ V. Nabokov, *Pis'ma k Vere* cit., p. 144.

te mia / in mio nome», con l'aggiunta del suffisso «-ятина». Originariamente, il termine fu utilizzato dal pittore Karl Brjullov per indicare un brutto quadro,¹⁴ e in seguito ha assunto il significato peggiorativo di «parole proprie inserite in un testo altrui».¹⁵ Nabokov la accosta all'aggettivo «сплошная», cioè «totale», «dalla A alla Z», che enfatizza, esibendola, la completa autonomia da Tolstoj. Considerato tutto questo, si potrebbe pensare a una resa italiana «è tutta una mia elucubrazione personale» o anche «è tutta roba mia», che valorizzano entrambe in modo marcato la distanza dalla *Sonata a Kreutzer* e, al contempo, appaiono meno neutralizzanti della traduzione proposta nell'edizione inglese «The Pozdnyšev speech is my idea throughout» («Il discorso di Pozdnyšev è tutta una mia idea»).¹⁶

Gli ultimi riferimenti al *Discorso di Pozdnyšev* sono contenuti nelle lettere del 12 e 13 luglio. La prima inizia con un rapido racconto di cose che, secondo Nabokov, non sono meritevoli di troppa attenzione; tra queste, lo scrittore allude – racchiudendola tra parentesi – anche alla lettura del discorso, effettuata evidentemente lo stesso giorno durante la seduta dell'Unione dei giornalisti e dei letterati russi a Berlino. Sempre tra parentesi,¹⁷ lo scrittore accenna ai complimenti ricevuti, al fatto di essere stato considerato più raffinato di Tolstoj; e poi conclude con un altro suo giudizio perentorio: «Ужасная вообще чепуха».¹⁸

La lettera del 13 fornisce invece maggiori dettagli sui vari aspetti dell'interpretazione scenica: dall'abbigliamento indossato per l'occasione (un abito blu – e non uno smoking, che, a detta di Nabokov, non

¹⁴ (Dal' 1881, II, 781)

¹⁵ Si vedano, per esempio, le versioni online del dizionario a cura di A.P. Evgen'eva, *Slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach*, Moskva, Poligrafresursy, 1999, <https://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/15/ma271001.htm?cmd=0&istext=1>, e quello di D.N. Ušakov, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka v četyrech tomach*, Moskva, Sov. Encykl. OGIZ, 1935-1940, <https://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/15/us298407.htm?cmd=0&istext=1> (ultimo accesso: 8/8/2025).

¹⁶ V. Nabokov, *Letters to Véra*, eng. transl. and ed. by O. Voronina and B. Boyd, London, Penguin, 2014, p. 137. La traduttrice francese, Laure Troubetzkoy, propone una soluzione idiomatica: «Le discours de Pozdnychev est entièrement de mon cru» («Il discorso di Pozdnyšev è tutta farina del mio sacco»), cfr. V. Nabokov, *Lettres à Véra*, fr. trad. par L. Troubetzkoy, Paris, Fayard, 2017, p. 275.

¹⁷ Sull'uso peculiare di Nabokov delle parentesi, che crea l'effetto di una sorta di narrazione parallela, si sofferma sempre C. De Lotto (*Nabokov e lo "squallore della belletristica sovietica"* cit., pp. 188-190), analizzando, in particolare, alcune lettere a Vera di poco antecedenti a quelle qui citate. La studiosa mostra come, nel resoconto di attività quotidiane, all'interno di una serie di parentesi scorra «sotterraneo il tema di quello "straordinario, clamoroso, successo"» (*ivi*, p. 189), cui Nabokov si riferisce dopo la lettura di una sua poesia al Circolo Ajchenval'd. Più in generale, secondo De Lotto, i numerosi interventi fra parentesi aiutano «a portare in superficie in modo immediato ed efficace significati inattesi, letture e interpretazioni non univoche, a segnalare intenzioni parodiche – a cogliere, insomma, le molteplici potenzialità insite in ciascun enunciato. E anche a esercitare, in alcuni casi, una non celata azione manipolatoria» (*ivi*, p. 190).

¹⁸ V. Nabokov, *Pis'ma k Vere* cit., p. 146. Trad. it.: «Tutto sommato, una sciocchezza terribile».

si addiceva a un imputato –, una camicia crema e una cravatta sul grigio); al pubblico numeroso e all'introduzione musicale con il *presto* della sonata di Beethoven, fino alla disposizione dei diversi attori; la descrizione è infine corredata da un disegno dello scrittore.¹⁹ Ciò che differenzia quest'ultima lettera dalle precedenti è il tono decisamente più convinto con cui Nabokov giudica il proprio lavoro: «Так как я дал совершенно другого Позднышева, чем у Толстого, – то вышло все это очень забавно. Потом публика голосовала и я нынче уже пишу из тюрьмы».²⁰ L'ultima frase, con il ricorso alla prima persona, parla di un'immedesimazione di Nabokov con il suo personaggio, che viene condannato e non assolto – a differenza di quello tolstoiano – dopo la votazione conclusiva del pubblico. Di questo scrive anche Raisa Tatarinova in un'annotazione pubblicata su «*Rul'*»²¹ il 18 luglio 1926²² – gli 86 votanti contrari, rispetto ai 29 favorevoli all'assoluzione, avevano decretato il destino dell'uxoricida.

Nella lettera del 13 luglio,²³ Nabokov offre inoltre alcune indicazioni interessanti su come aveva pronunciato il suo discorso: a memoria, senza guardare il testo, e quindi senza le interruzioni dovute ai frequenti movimenti a scatti e soprattutto agli strani suoni, simili a colpi di tosse o a una risata o a singhiozzi subito interrotti, cui ci ha abituati il Pozdnyšev “originario”.

Le lettere di Nabokov a Vera consentono dunque di ricostruire la genesi di questo breve testo, rappresentando al contempo un punto di partenza fondamentale per approfondire le modalità di riscrittura,²⁴ anche alla luce della definizione data da Nabokov stesso di «сплошная отсебятина» («un'elucubrazione totale»/«una roba tutta mia»): ci troviamo veramente di fronte a una trasformazione radicale? Oppure – in maniera più ibrida e aperta²⁵ – possiamo pensare a un testo affine al

¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 147.

²⁰ *Ivi*, p. 149. Trad. it.: «Poiché ho creato un Pozdnyšev completamente diverso da quello di Tolstoj, la cosa è venuta molto interessante. Poi il pubblico ha votato e io ora sto già scrivendo dalla prigione».

²¹ Tra i fondatori di questo quotidiano dell'emigrazione russa, uscito dal 1920 al 1931, c'era anche il padre di Nabokov, Vladimir Dmitrievič.

²² Cit. nell'apparato critico a cura di A. Babikov (cfr. R. Tatarinova, *Sud nad «krejcerovoj sonatoj»*, in «*Rul'*», 18 luglio, p. 8, cit. in V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924* cit., pp. 237-239; p. 238).

²³ V. Nabokov, *Pis'ma k Vere* cit., p. 148.

²⁴ Sul tema della riscrittura, e sull'ampia bibliografia che lo affronta, rimando a una sintesi recente di Irene Fantappiè, che evidenzia la struttura tridimensionale della riscrittura; infatti, come afferma la studiosa, «nella riscrittura, il testo primo e secondo vengono esperiti entrambi come superficie testuale, come un recto e un verso organizzati in una combinazione “terza” e paradossale» (cfr. I. Fantappiè, *Riscrittura*, in *Letterature comparate*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2020, pp. 135-165; p. 139).

²⁵ Il *pastiche* è collocato da Gérard Genette (cfr. *Palinsesti*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 79-151) sull'asse dell'imitazione (insieme alla caricatura e alla *forgerie*); tuttavia il riferimento all'accezione più ampia del termine rinvia a Paul Aron (in *Histoire du pastiche. Le pastiche littéraire*

pastiche alla maniera di Proust, da intendersi cioè come «disciplina della distanza»?²⁶ Possiamo considerare *Il discorso di Pozdnyšev* un esercizio di riscrittura, che implica inevitabilmente variazione, e di critica al contemporaneo, che apre la strada al Nabokov più maturo? Il confronto che segue tra il testo di Tolstoj e il nuovo testo di Nabokov permetterà di comprendere meglio il modo in cui la parola dell'uno incontra quella dell'altro, il dialogo e la relazione fra due testi e due scrittori.

II.

Dovendo recitare in prima persona il suo discorso, Nabokov inevitabilmente accorcia la *povest'* di Tolstoj, che pure aveva pensato a una recitazione della *Sonata a Kreutzer*,²⁷ con l'attore Vasilij Andreev-Burlak nel ruolo del protagonista e la partecipazione del ritrattista Il'ja Repin per la scenografia di un'eventuale lettura pubblica. Di fatto, quarant'anni più tardi Nabokov realizza le intenzioni dell'autore.²⁸

Il discorso di Pozdnyšev si apre così, con una serie di anafore e una similitudine tra l'omicidio commesso e il veleno «a lento rilascio», che preannunciano uno stile raffinato, caratterizzato in particolare da effetti di circolarità:

Убийство, совершенное мной, это не просто удар кинжала, ночью, пятого октября, в ярко освещенной гостиной. *Убийство*, совершенное мной, явление продолжительное и скорее подобно *действию медленного яда*, нежели сверканью лезвия стали. Смею надеяться, что огромное, сумрачное *раскаянье*, в котором с тех пор теряется моя жизнь, никаким образом не повлияет на решение суда.²⁹

français de la Renaissance à nos jours, Paris, Puf, 2008), secondo il quale si può considerare il *pastiche* nella sua relazione con i registri (del comico, del satirico, del polemico), con i generi, con lo stile, lo statuto sociale e l'identità degli scrittori, le trasformazioni dei testi: in proposito, rimando alle riflessioni di Ornella Tajani contenute in: *Tradurre il pastiche*, Modena, Mucchi, 2018, pp. 11-27, in un lavoro dedicato all'affinità fra le pratiche del *pastiche* e quelle della traduzione letteraria.

²⁶ Riprendo qui una definizione di Giuseppe Merlini, utilizzata da Tajani (in *Tradurre il pastiche* cit., p. 34) per sottolineare come, per Proust, il *pastiche* sia una pratica della distanza in un duplice senso, sia dalla scrittura altrui sia da quella propria.

²⁷ Cfr. R. De Giorgi, *La sonata a Kreutzer (1890)* cit., p. 2.

²⁸ Ricca è anche la lista degli adattamenti cinematografici della *povest'*, cfr. *Tolstoï et le cinéma*, dir. V. Pozner, Paris, Institut d'études slaves, 2005, pp. 108-110.

²⁹ V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924* cit., p. 139 Trad. it.: «*L'omicidio* che ho commesso non è un semplice colpo di pugnale, di notte, il 5 settembre, in un salotto ben illuminato. *L'omicidio* che ho commesso è un evento prolungato nel tempo e assomiglia a un veleno a lento rilascio, piuttosto che al balenio di una lama d'acciaio. Oso sperare che l'enorme, lugubre *rimorso*, in cui da allora si perde la mia vita, non influisca in alcun modo sulla decisione del tribunale». La traduzione è sempre mia, così come i corsivi. Ringrazio Cinzia De Lotto per la rilettura e i preziosi suggerimenti; l'auspicio è che questa traduzione, qui presentata solo parzialmente, possa presto essere pubblicata integralmente.

La parte seguente è nel complesso una sintesi di due momenti dei capitoli IV e V del testo tolstoiano; per far comprendere le ragioni della sua «caduta» (anche questa parola e il verbo «cadere» vengono ripetuti alcune volte), Pozdnyšev ricorda di quando, per la prima volta, finì in una «дом терпимости» («casa di tolleranza»), esplicitando così sin dall'inizio l'avverbio inizialmente utilizzato da Tolstoj «туда» («laggiù») per indicare quel luogo. Gli aggettivi «особенное» («particolare») e «трагательное» («toccante») per caratterizzare la caduta, la ripetizione ravvicinata «грустно, грустно» (resa con «ero triste, triste») per descrivere lo stato d'animo provato dopo la prima relazione con una prostituta e la parola «блудник» («fornicatore») sono tutti lessemi in comune con il Pozdnyšev tolstoiano. Non mancano da subito, però, «le parole proprie», le parole originali di Nabokov, come si vede nella parte iniziale di questo esempio, che evoca semmai Dostoevskij con l'uso dell'aggettivo «скверный» («brutto»), interpretabile come un'allusione al titolo del racconto *Skvernyj anekdot (Una brutta storia)* modificato da Nabokov con l'inserimento della parola «шепотом» («brusio»):

Мне было невступно шестнадцать лет, я еще не знал женщин, но уже был развращен *скверным шепотом* *анекдотов* и баухальством сверстников. И вот знакомый студент, товарищ брата, повез меня в то место, которое так великолепно зовется «дом терпимости». Я не помню ни имени, ни лица женщины, меня научившей любви. Но я помню, что в этом *паденьи* было что-то *особенное и трагательное* — мне было *грустно, грустно*, — это чувство непоправимого, невозвратимого я испытал всего только два раза в жизни: когда вот глядел на одевавшуюся проститутку и много лет спустя, когда глядел на мертвое лицо жены. За этим первым *паденьем* последовал период холостой жизни, оживленный тем законным, здоровым развратом, который нам советуют доктора. Я стал *блудником*.³⁰

Nel discorso di Nabokov viene completamente tagliata tutta la parte di critica alla società ben esplicitata da Tolstoj e dedicata, nel capitolo IV, al tema dell'incoraggiamento – all'epoca diffusissimo – a frequentare le case di tolleranza. Nel sintetizzare i cambiamenti interiori del suo personaggio avvenuti nel tempo, Nabokov ricorre poi a due aggettivi e a

³⁰ *Ivi*, p. 140. Trad. it.: «Non avevo ancora sedici anni, non conoscevo ancora le donne, ma ero già corrotto dal *rivoltante brusio delle storie* e dalla spacconeria dei coetanei. Ed ecco che uno studente, un compagno di mio fratello, mi condusse in quel luogo splendidamente chiamato «casa di tolleranza». Non ricordo né il nome né il viso della donna che mi ha insegnato l'amore. Ricordo, però, che in quella *caduta* c'era qualcosa di *particolare e toccante*: ero *triste, triste*; quella sensazione di qualcosa di irreparabile, di irrecuperabile l'ho provata solo due volte nella vita: allora, mentre guardavo la prostituta che si rivestiva, e molti anni dopo, guardando il volto esausto di mia moglie. Alla prima *caduta* seguì un periodo di vita da scapolo, reso vivace da quella depravazione legittima, salutare, che ci consigliano i medici. Ero diventato un *fornicatore*».

un verbo assenti in Tolstoj – «горд» («orgoglioso») e «скрытен» («riservato»), e «огрубел» («mi ero abbrutito») – che servono a delineare con una certa nettezza il profilo dell'imputato: «Я был чрезвычайно горд и скрытен. Меня пугали сентиментальные осложненья. За те годы я огрубел, к женщинам я испытывал легкое презрение».³¹ Più avanti, rivolgendosi al suo pubblico, il protagonista si definisce nel presente «усталый и несчастный человек».³²

Nel breve paragrafo successivo, collegato al capitolo V della *Sonata a Kreutzer*, Pozdnyšev parla invece di sé nel passato come di un «самодовольный развратник» («tronfio depravato»): l'accostamento di questo aggettivo a un sostantivo già usato da Tolstoj produce qui un effetto particolarmente forte, rendendo così ancora più marcato il contrasto con la «чистота» («purezza») che, come racconta Pozdnyšev, lui aveva iniziato a cercare nelle donne che frequentava, e quindi anche nella futura moglie.

L'incontro con quest'ultima viene raccontato nella seguente manciata di righe che riporto insieme al corrispettivo episodio in Tolstoj:

TOLSTOJ

В один вечер, после того как мы ездили в лодке и **ночью**, при лунном свете, ворочались **домой** и я сидел рядом с ней и любовался ее **стройной фигурой**, **обтянутой джерси**, и ее локонами, я вдруг решил, что это она. Мне показалось в *этот вечер*, что она понимает все, все, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи. В сущности же, было только то, что джерси было ей особенно к лицу, также и локоны, и что **после проведенного в близости с нею дня захотелось еще большей близости**.³³

НАБОКОВ

Помню тот вечер, когда мы с ней ездили на лодке и я любовался ее **стройной фигуркой**, **обтянутой джерсэ**. Мне показалось в *тот вечер*,

³¹ *Ibidem*. Trad. it.: «Ero incredibilmente orgoglioso e riservato. Le complicazioni sentimentali mi spaventavano. In quegli anni mi ero abbrutito e verso le donne provavo un leggero disprezzo».

³² *Ivi*, p. 144. «Господа, я усталый и несчастный человек», cioè: «Signori, io sono un uomo stanco e infelice».

³³ L.N. Tolstoj, *Povesti i rasskazy 1885-1902*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1982, vol. XII, p. 137. Trad. it.: L.N. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer e altri racconti*, intr. di S. Vitale e tr. it. di L. Salmon, Milano, Garzanti, 2002, pp. 19-20: «Una sera, dopo aver fatto un giro in barca, di notte, al chiaro di luna, tornavamo a casa e io le sedevo accanto ammirando la sua figura slanciata avvolta nel jersey e i suoi boccoli, decisi a un tratto che era lei. Quella sera mi pareva che lei comprendesse tutto, tutto ciò che io sentivo e pensavo e mi parve di sentire e pensare le cose più nobili. In sostanza, invece, si trattava solo del fatto che il jersey le donava particolarmente come pure i boccoli e che, dopo una giornata trascorsa accanto a lei, avevo voglia di una maggiore intimità». Le cancellature servono per evidenziare meglio le differenze tra i due testi, cioè quanto viene eliminato da Nabokov.

что я чувствую самые возвышенные вещи, а на самом деле просто джерсэ было ей к лицу, просто локоны ее красиво колебались...³⁴

Se da un lato sono evidenti in Nabokov le semplificazioni, le cancellazioni e le condensazioni sintattiche, dall'altro non mancano le corrispondenze "letterali": al di là delle riprese lessicali relative alla descrizione del corpo (in Nabokov «corpicino», nella forma vezzeggiativa) attillato nel jersey e dei boccoli, va sottolineata soprattutto la ripresa anaforica di «в тот вечер» («quella sera») nella seconda frase, che rimanda così all'inizio del periodo e che verrà ripetuta per quattro volte anche nel seguito del discorso. Il testo di Nabokov, dunque, più breve e più essenziale nel contenuto, conferma, da un punto di vista stilistico, un'attenzione particolare a procedimenti chiave della *povest'* di Tolstoj, in particolare alle sue reiterazioni; queste ultime, nella condensazione del testo, appaiono, parafrasando Tomaševskij, ancora più «percettibili»,³⁵ conferendo al periodo un ritmo particolarmente cadenzato.

Nella riscrittura nabokoviana degno di nota è anche il verbo «помню» («ricordo»): il ricordo, snodo centrale in questo discorso, così come anche nel testo di Tolstoj, assume però qui sfumature diverse e può essere ricollegato a quella parte «от себя», cioè propria di Nabokov. Abbandonandosi a un'autoanalisi lucida e spietata, Pozdnyšev inizia infatti a porsi una serie di domande che servono a mettere in discussione sé stesso e il suo orgoglio passato; e lo fa ricorrendo a espressioni come «через все переходы моей памяти» («attraverso tutti i meandri della mia memoria») e i verbi «припоминаю» (reso con «riaffiorano nella mia mente») e, di nuovo, «помню» («ricordo»). La memoria, ci sta evidentemente suggerendo il nuovo Pozdnyšev, non è lineare, e ora con più vividezza e intensità gli permette di rievocare solo il lato peggiore di sé, di capire quanto fosse stato maledisposto verso un amore e una passione autentiche. L'unica certezza che possiede, rispetto alle domande che si

³⁴ V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924* cit., p. 140. Trad. it: «Ricordo la sera del nostro giro in barca, e io che ammiravo il suo corpicino slanciato, fasciato nel jersey. Quella sera mi sembrò di provare le cose più elevate; ma in realtà era solo che il jersey le stava bene, erano solo i suoi boccoli che dondolavano graziosi...».

³⁵ A proposito della percettibilità dei procedimenti impiegati dagli scrittori, Tomaševskij individua una maniera in cui gli sforzi sono tutti rivolti a celarne la presenza, e un'altra «che non si cura di mascherare il procedimento, anzi spesso lo rende percettibile di proposito»; poi aggiunge: «Nell'ambito di questa seconda maniera letteraria vanno distinte le opere volte a rendere palese un procedimento altrui, sia esso tradizionale o appartenga a un singolo scrittore; se a ciò se ne accompagna l'interpretazione comica,abbiamo ciò che si chiama una parodia» (B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 344-345). Nel caso di Nabokov, che non «si cura» di mascherare certi procedimenti mi sembra evidente, senza, tuttavia, sconfinare nella parodia. Sulla parodia, anche nel suo rapporto con altri generi affini, cfr. D. Sangsue, *La parodia*, trad. it. di F. Vasarri, Roma, Armando editore, 2006.

sta ponendo sul suo passato, è racchiusa nella chiosa finale: «Я ничего не знаю» («Io non so niente»), prima che riprenda il flusso del ricordo:

Отчего теперь, *через все переходы моей памяти*, тот вечер доходит до меня такою волною счастья? Откуда это волнение, которое овладевает мной, когда я *припоминаю* теперь малейшие мелочи той прогулки, цвет воды, отраженья кустов? Уж не вправду ли я полюбил ее в тот вечер — несвободной глухой любовью, но все-таки настоящей любовью? Я *ничего не знаю*. Помню только, что был слишком полон собой, слишком предубежден против истинной страсти, истинно возвышенной любви, чтобы оценить, освободить новое для меня чувство, которое я испытал в тот вечер.³⁶

A questo proposito, come suggerisce Boris Averin,³⁷ non bisogna dimenticare che la memoria costituisce la protagonista di tutte le opere dello scrittore e che il suo primo romanzo, *Mašen'ka* (1926), inizia con l'epigrafe dall'*Evgenij Onegin* di Puškin «Вспомня прежних лет романы, воспомня прежнюю любовь» (trad. lett.: «Ricordando le storie d'amore degli anni passati, ricordando l'amore di un tempo»).³⁸ Averin aggiunge che se accettiamo di considerare l'opera di Nabokov come un testo unico, nel quale la vita e l'immaginazione dello scrittore si fondono insieme, ciò che maggiormente caratterizza questo testo è il tema del ricordo, cui si abbandonano con trasporto sia l'autore (e qui viene subito in mente l'opera che per eccellenza è un insieme di memorie personali dello scrittore, un flusso di ricordi sotterranei mescolati a molteplici associazioni, cioè *Parla, ricordo* [1967])³⁹ sia i suoi personaggi. Da questo punto di vista, possiamo ipotizzare che Pozdnyšev si inserisca perfettamente in quel «testo unico» che il giovane Nabokov aveva appena iniziato a creare.

Merita una riflessione anche la parte relativa al ricordo del diario che Pozdnyšev aveva deciso di far leggere alla futura moglie durante il

³⁶ V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924* cit., pp. 140-141 Trad. it.: «Perché ora, attraverso tutti i meandri della mia memoria, quella sera giunge a me con una tale ondata di felicità? Da dove arriva l'emozione che mi assale quando riaffiorano adesso nella mia mente le più minuscole iniezioni della nostra passeggiata — il colore dell'acqua, i riflessi dei cespugli? Non sarà che mi ero innamorato di lei quella sera, di un amore non libero, sordo, ma comunque vero? Io non so niente. Ricordo solo che ero troppo pieno di me, troppo maledisposto verso una passione autentica, un amore autenticamente elevato, per apprezzare, per liberare il sentimento per me nuovo che avevo provato quella sera».

³⁷ B. Averin, *Dar mnemoziny. Romany Nabokova v kontekste russkoj avtobiografičeskoy tradicii*, Sankt-Peterburg, Anfora, 2003, pp. 5, 15.

³⁸ Nella traduzione di Giuseppe Ghini, la più recente in italiano: «parlando dell'amore andato / e di avventure oramai passate!» (A. Puškin, *Evgenij Onegin*, trad. it. di G. Ghini, Milano, Mondadori, 2021, p. 41).

³⁹ Per l'edizione italiana si veda V. Nabokov, *Parla, ricordo. Un'autobiografia rivisitata*, a cura di A. Raffetto, Milano, Adelphi, 2010.

loro fidanzamento. In Tolstoj questo episodio occupa poche righe nel finale della quinta parte, mentre Nabokov lo espande in una struttura a tratti metaletteraria che testimonia la consapevolezza dell'inattendibilità della scrittura autobiografica: il suo personaggio, infatti, sottolinea la frattura tra ciò che aveva descritto nel diario e la vera realtà dei fatti, più umana, meno cruda di quanto fosse risultata nella scrittura, ricorrendo a queste parole: «Я утверждаю, что не только сам я не был так гадок, как изображенье мое в этом дневнике — но что и все то, что казалось, любовные связи, в нем описанные, было на самом деле куда проще, естественнее, даже человечнее».⁴⁰ Ricordando questo episodio e l'assenza di «parole umane» da parte sua, Pozdnyšev aggiunge: «Страшно вспоминать»;⁴¹ poco oltre, quando rievoca la prima notte di nozze, insieme all'assenza totale di parole tra lui e la moglie, e la sua foga sessuale sproporzionata rispetto alla purezza della giovane donna, ricorre a quest'altra affermazione: «Это невыносимо вспоминать».⁴² In questa insopportabilità del ricordo possiamo leggere il dolore e il pentimento del personaggio e il suo distanziamento dalla brutalità del Pozdnyšev di allora; in Tolstoj, invece, solo in rari casi il ricordo si accompagna alla puntualizzazione delle emozioni private, che non hanno tuttavia mai a che vedere con il dolore, ma con la vergogna, con il ribrezzo e con la paura:

Il periodo del nostro fidanzamento non durò molto. Ora non riesco a ripensare a quel periodo senza provare vergogna!⁴³

A volte erano delle parole, delle spiegazioni, perfino dei pianti, ma a volte... oh, mi fa nausea pensarci anche ora! Dopo esserci scambiati le parole più crudeli, di colpo silenziosi sguardi, sorrisi, baci, abbracci... Bah, che indecenza! Come facevo allora a non vedere tutto questo schifo...

Se solo ora ripenso alle condizioni di vita di mia moglie nei primi tempi quando c'erano tre, quattro figli e lei era tutta assorbita da loro, mi prende l'orrore.

In quel momento mi sovvenne con terrore quel loro sguardo che avevo colto e quel sorriso appena percettibile.

⁴⁰ V. Nabokov, *Skital'ey. P'esy 1918-1924* cit., p. 141. Trad. it.: «Lo posso assicurare: non solo io non ero spregevole come l'immagine di me contenuta in quel diario, ma anche tutti quelli che sembravano rapporti amorosi, lì descritti, erano in realtà ben più semplici, più naturali, perfino più umani».

⁴¹ *Ivi*, p. 142. Trad. it.: «È terribile da ricordare».

⁴² *Ibidem*. Trad. it.: «Ricordarlo è insopportabile».

⁴³ L.N. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer e altri racconti* cit., p. 27, a seguire pp. 35, 45, 73.

A questo proposito vengono di nuovo in mente le parole di Raisa Tatarinova,⁴⁴ che nella nota del 1926 ricorda come l'«убийца-резонер» («omicida-raisonneur») di Tolstoj fosse diventato con Nabokov un uomo vivo, sofferente, che riconosce la propria colpa verso la moglie, verso la possibilità di un amore autentico, soffocato sul nascere.⁴⁵

Nei tre passi seguenti, Nabokov introduce alcuni dettagli legati al corpo e alla gestualità della moglie. Innanzitutto, riprendendo il tema introdotto all'inizio dell'uccisione lenta, ricorre di nuovo all'anafora temporale per raccontare questa volta dell'apparizione della donna nei suoi sogni:

Вы думаете, что я убил ее пятого октября кривым дамасским кинжалом? Как бы не так... Нет, господа, я убил ее гораздо раньше, — я убивал ее постепенно, я не замечал, как убиваю. И теперь *каждую ночь, каждую ночь она со своей удивительной улыбкой ленивым грациозным движением* проходит через мой сон.⁴⁶

Il riferimento al «movimento grazioso e pigro» è presente anche in Tolstoj, nel capitolo XXVI,⁴⁷ quando il protagonista ripercorre i pensieri ossessivi che lo avevano accompagnato nelle ore precedenti l'omicidio, quando la gelosia per il musicista lo aveva oramai completamente accecato. È interessante notare che, nel suo monologo interiore, il Pozdnyšev tolstoiano affianca l'immagine dei movimenti della moglie al suo viso «odioso»; Nabokov, invece, ricolloca la stessa immagine in una nuova cornice, legata al sogno e priva di sentimenti negativi.

Poco più avanti, la sensazione di odiare la moglie si manifesta affiancata al ricordo di come lei versava solitamente il tè, di come avvicinava il cucchiaiino alla bocca – altra immagine già presente in Tolstoj nel capitolo XVII – e di altre sue azioni; tuttavia, che si trattasse di una sensazione ingannevole è sottolineato sia dal verbo «казалось» («sembrava»), sia, soprattutto, dal ricorso all'appellativo «дураку» (reso con «che stupido») per autodefinirsi: «Я иногда смотрел, как она наливала чай, махала ногой или подносила ложку ко рту,

⁴⁴ R. Tatarinova, *Sud nad «Krejcerovoj sonatoj* cit., pp. 237-239: p. 238.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 236-237.

⁴⁶ *Ivi*, p. 143. Trad. it.: «Voi credete che io l'abbia uccisa il cinque ottobre con un pugnale di Damasco ricurvo? Niente affatto... No, signori, l'ho uccisa molto prima: la uccidevo *piano piano*, senza accorgermi che la stavo uccidendo. E ora *ogni notte, ogni notte, sulle labbra il suo straordinario sorriso*, lei attraversa il mio sonno *con un movimento grazioso e pigro*».

⁴⁷ L.N. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer e altri racconti* cit., p. 81: «Forse è da un pezzo che si fa figli naturali coi camerieri, che poi vengono considerati i miei. E se fossi arrivato domani, lei, con la sua pettinatura, col suo vitino *ed i suoi graziosi e pigri movimenti* (vidi il suo viso *odioso* in tutto il suo fascino) mi sarebbe venuta incontro e questa bestia della gelosia se ne sarebbe restata in eterno nel mio cuore e l'avrebbe dilaniato».

втягивала в себя жидкость, — и мне казалось, *дураку*, что я ее *ненавижу, ненавижу*.⁴⁸

Secondo un meccanismo che si ripete lungo tutto il discorso, il ricordo innesca di nuovo l'immediato rimpianto del protagonista nabokoviano, che, dopo la ripresa enfatica delle stesse azioni della moglie, conclude il suo discorso con una ellissi espressa da tre puntini di sospensione: «но, Боже мой, чего бы не дал, чтобы *сейчас*, вот *сейчас* увидеть, как она подносит чашку к губам, как тянется, придерживая кружево короткого рукава, за сахарницей...».⁴⁹ In Tolstoj, un'analoga immagine rimane invece confinata nella fredda sensazione di astio che quei gesti, privi di qualsiasi sfumatura sensuale, suscitavano nel protagonista mentre osservava la moglie compierli — non c'è spazio per altra emozione che non sia quella dell'odio.

Per un confronto più efficace, vale la pena affiancare i due testi:

TOLSTOJ

Я смотрел иногда, как она наливала чай, махала ногой или подносила ложку ко рту, шлюпала, втягивала в себя жидкость, и ненавидел ееименно за это, как за самый дурной поступок.⁵⁰

НАБОКОВ

Я иногда смотрел, как она наливала чай, махала ногой или подносила ложку ко рту, втягивала в себя жидкость, — и мне казалось, дураку, чтоя ее ненавижу, ненавижу, — а все оттого, что в прошедшую ночь она со скучой считала лепные завитки на потолке, пока я обладал ею, — да, уверял себя, что ее ненавижу, — но, Боже мой, чего бы не дал, чтобы сейчас, вот сейчас увидеть, как она подносит чашку к губам, как тянется, придерживая кружево короткого рукава, за сахарницей...⁵¹

⁴⁸ V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924* cit., p. 143. Trad. it.: «A volte la guardavo che versava il tè, muoveva una gamba o avvicinava un cucchiaino alla bocca e sorbiva il liquido, e a me, *che stupido, sembrava di odiarla, di odiarla*».

⁴⁹ Ivi, pp. 143-144. Trad. it.: «e invece, mio Dio, cosa non darei per vederla adesso, sì, adesso, che avvicina la tazza alle labbra, si protende verso la zuccheriera trattenendo il merletto della manica corta...».

⁵⁰ L.N. Tolstoj, *Povesti i rasskazy 1885-1902* cit., p. 162. Trad. it.: L.N. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer e altri racconti* cit., p. 49: «A volte guardavo come versava il tè, come agitava il piede o come portava il cucchiaio alla bocca, come ciabattava o faceva rumore bevendo e la odiavo proprio per questo come fosse la peggiore delle azioni».

⁵¹ V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924* cit., p. 143. Trad. it.: «A volte la guardavo che versava il tè, muoveva una gamba o avvicinava un cucchiaino alla bocca e sorbiva il liquido, e a me, che stupido, sembrava di odiarla, di odiarla, ma era tutto perché la notte prima lei guardava annoiata gli stucchi sul soffitto mentre io la possedevo — sì, mi convincevo di odiarla, e invece, mio Dio, cosa non darei per vederla adesso, sì, adesso, che avvicina la tazza alle labbra, si protende verso la zuccheriera trattenendo il merletto della manica corta...».

Il testo di Nabokov, dunque, rispetto a quello di Tolstoj, oscilla tra condensazioni, tagli, ma anche espansioni, come quella appena riportata; il frammento citato, infatti, mostra come il discorso di Pozdnyšev scritto per il pubblico berlinese, denso di incisi enfatici, possa essere, in alcuni suoi passi, ben più lungo di quello tolstoiano, e punteggiato da evidente pathos.

Le condensazioni, viceversa, possono essere brusche e inaspettate, come quella che segue la parte più articolata appena analizzata: in sei frasi brevi e per lo più semplici (tranne una in cui i legami tra le parti sono comunque di tipo paratattico), il protagonista riassume infatti un evento che per Tolstoj contiene la principale responsabilità del gesto finale.

Nel capitolo XVIII della *Sonata a Kreutzer*, infatti, leggiamo: «Passò un inverno e quello successivo accadde anche il seguente fatto, cui nessuno fece caso, un fatto insignificante, ma tale, invece, da provocare tutto ciò che successe poi».⁵² Questa affermazione precede il racconto dell'indisposizione della moglie, del divieto posto dai medici di avere altri figli e del rimedio che le avevano insegnato per evitare la gravidanza, il tutto accompagnato dalla descrizione del disgusto provato da Pozdnyšev in seguito a questa vicenda. Sempre in Tolstoj, il protagonista ritorna sull'argomento nel finale del capitolo, dopo una digressione generale sul degrado morale della società cosiddetta «istruita»; in Nabokov, invece, i nessi casuali tra una frase e l'altra sono deboli e il tutto viene riportato in modo stenografico, con il montaggio di una frase – la penultima – ripresa direttamente dalla parte finale del capitolo XVIII di Tolstoj:

Так мы прожили еще два года. Она легко заболела, доктора не велели ей рожать, научили средству. Ей было тридцать лет. Она замечательно похорошела. Вид ее наводил беспокойство. И вот явился этот человек.⁵³

A questo punto, il protagonista di Nabokov ripete per sei volte «я понял» («Ho capito»), seguito ogni volta da frasi che sottolineano la sua evoluzione, la sua capacità di riconoscere quanto erroneamente aveva sempre sostenuto riguardo al matrimonio, al male, alla vita degli uomini. Rispetto a Tolstoj, Nabokov, dunque, dopo averla annunciata, lascia in sospeso la parte dedicata alla descrizione dell'ingresso di «quell'uomo» nella vita di Pozdnyšev e della moglie, anticipando invece il finale (capitolo XXVIII) della *Sonata a Kreutzer*, quando il protagonista entra

⁵² L.N. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer e altri racconti* cit., p. 51.

⁵³ V. Nabokov, *Skital'cy. Pesy 1918-1924* cit., p. 144. Trad. it.: «Abbiamo vissuto così per altri due anni. Lei si ammalava facilmente, i medici non le consentivano di avere figli, le insegnarono come fare. Aveva trent'anni. S'era fatta incredibilmente più bella. Il suo aspetto suscita turbamento. Quand'ecco che comparve quell'uomo».

nella camera matrimoniale e vede la donna con il volto deturpato. Si potrebbe attribuire questa scelta al tentativo di creare così più *suspense* nello spettatore, ma è più probabile ipotizzare – alla luce di quanto segue – che sia collegata al disegno di Nabokov di sacrificare il tema del potere ossessivo della gelosia, che agisce invece, divorandolo, sul protagonista di Tolstoj.

Di fronte al corpo della moglie nella bara, il nuovo Pozdnyšev racconta di aver capito che non era possibile spostare neppure di un secondo le lancette dell'orologio e che non era più possibile ripristinare nel calendario ormai assottigliato neppure una sola paginetta. In questo modo, per mostrarcì la contrapposizione tra un tempo interiore fatto di svolte – un tempo passibile di analisi e autoanalisi da parte del personaggio – e un altro oggettivo, inesorabile, che non permette più a Pozdnyšev di colmare la moglie, come vorrebbe adesso, di «tenerezza»,⁵⁴ Nabokov ricorre a metafore non presenti in Tolstoj; possiamo, però, considerarle «proprie» solo in parte: le lancette dell'orologio ci ricordano infatti il pendolo indifferente che il protagonista della *Mite* di Dostoevskij, alla fine del suo monologo, guarda, esclamando subito dopo di essere arrivato troppo tardi per evitare il suicidio della giovane moglie.

La parola «tenerezza» compare qui per la prima volta ed è importante considerare che nell'elenco di emozioni e sentimenti che secondo Pozdnyšev non sarebbero sorti, se solo non avesse privato la moglie di «tenerezza», il primo termine a comparire è «ревность», cioè «gelosia»: in presenza dell'una non ci sarebbe stato spazio per l'altra.

Vale la pena, ancora una volta, di confrontare i passi in Tolstoj e in Nabokov, per sottolineare come quest'ultimo – attraverso per lo più amplificazioni e reiterazioni anaforiche – renda il discorso del suo protagonista particolarmente intriso di linguaggio emotivo:

TOLSTOJ

Я начал понимать только тогда, когда увидал ее в гробу... – Он всхлипнул, но тотчас же торопливо продолжал: – Только тогда, когда я увидал ее мертвое лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя. Тот, кто не пережил этого, тот не может понять... У! у! у! – вскрикнул он несколько раз и затих.⁵⁵

⁵⁴ Sulla centralità di questa parola nel *Discorso di Pozdnyšev* si sofferma, in un recente saggio dedicato all'anno 1926 di Nabokov a Berlino, anche Vjačeslav Kuricyn (*Sčast'e. Nabokov v Berline letom 1926 goda*, Tel'-Aviv, Babel', 2024, p. 50), mettendo in evidenza come la «tenerezza» riunisca il concetto della corporalità («telesnoe») con quello della spiritualità («duchovnoe»).

⁵⁵ L.N. Tolstoj, *Povesti i rasskazy 1885-1902* cit., p. 196. Trad. it.: L.N. Tolstoj, *La sonata a Kreutzer e altri racconti* cit., p. 89: «Cominciai a capire solo quando la vidi nella bara... – Emise un sin-

НАБОКОВ

И потому я видел ее в гробу. И нельзя было ни на один миг оторвать взгляд от стрелки часов, ни на один листок нельзя было восстановить опавший календарь, — а как хотелось мне этого, как пронзительно хотелось мне смыснова начать и окружить ее, милую мою жену, той простой нежностью, при свете которой так были бы смешны ревность, гордость, все теории брака, все эти дрягги досужего ума. Глядя на ее мертвое лицо, я понял все, что я сделал. Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь лежит неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, никогда, никогда нельзя.⁵⁶

Il rapporto tra i due testi, quello di partenza di Tolstoj e quello di Nabokov, viene infine dichiarato in modo esplicito nel paragrafo conclusivo del *Discorso di Pozdnyšev*, quando il protagonista chiama direttamente in causa l'altro sé, distanziandosi definitivamente attraverso l'affermazione perentoria di non voler continuare a giustificarsi come quando «однажды ночью в вагоне разговорился со своим случайным попутчиком».⁵⁷

Poco prima, aveva definito l'omicidio l'atto più naturale della sua vita, perché finalmente aveva dato pieno potere alla gelosia furiosa provata per la moglie, una gelosia-contenitore di tante altre emozioni, come si evince da questo passo:

Я был одержим ревностью. Более того, в этом образе *бешеной ревности* как бы вырвалась наружу та безнадежная жалобная страсть, которую в продолжение восьми с лишним лет я глухо чувствовал к своей жене. Тут было все — и взрывчатая смесь ненависти и любви, и жар уязвленного самолюбия — и, может быть, еще чувство — что вот все идет прахом — и чем скорее оно так пойдет, тем лучше.⁵⁸

ghiozzo, ma riprese subito velocemente: — Solo allora, quando vidi il suo viso di morta, compresi tutto ciò che avevo fatto. Compresi che l'avevo uccisa, che per colpa mia era successo che lei era viva, mobile, calda e che ora era immobile, di cera, fredda e che rimediare non si sarebbe potuto mai più, in nessun modo, in nessun luogo. Chi questo non l'ha passato, non può capirlo... Uh! Uh! Uh! — gridò alcune volte e tacque».

⁵⁶ V. Nabokov, *Skital'cy. P'esy 1918-1924* cit., pp. 144-145. Trad. it.: «E poi l'ho vista nella bara. E non si potevano spostare indietro le lancette dell'orologio nemmeno di un secondo, né riattaccare un solo foglietto al calendario ormai sottile — ma quanto io desideravo tutto questo, quanto straziente era il desiderio di ricominciare da capo, e colmarla, lei, la mia dolce moglie, di quella semplice *тendernessa*, dinanzi alla quale sarebbero stati così ridicoli la *gelosia*, l'orgoglio e tutte le teorie sul matrimonio, tutti quei bisticci di una mente oziosa. Guardando il suo volto esanime ho capito tutto quello che avevo fatto. Ho capito che io, io l'avevo uccisa, ero stato io a farlo — lei era viva, si muoveva, era calda, e adesso era distesa immobile, cerea, fredda, e non si poteva porvi rimedio mai più, mai più, mai più».

⁵⁷ Ivi, p. 146. Trad. it.: «quando una volta, di notte, su un treno, mi sono messo a chiacchierare con un compagno casuale di viaggio».

⁵⁸ Ivi, pp. 145-146. Trad. it.: «Io ero ossessionato dalla *gelosia*. Oltretutto, in quella forma di

Nabokov anticipa di sfuggita il tema della gelosia nella parte centrale del discorso, eliminando tutti quei riferimenti che in Tolstoj occupano molto spazio e servono a motivare, secondo il punto di vista di Pozdnyšev, le cause dei suoi attacchi, ossessionato com'era dalla «civetteria» della moglie e dalle decisioni dei dottori di impedirle prima di allattare (dopo la nascita del primogenito) e poi, in seguito, di avere altri figli. A proposito di questo primo evento, senza il racconto di alcun antefatto Pozdnyšev di Tolstoj, invece, scrive: «Я помню, как родился наш первый ребенок, какие я испытывал терзанья ревности, оттого что правильный ход жизни был нарушен».⁵⁹ In questo modo, resta più generale, più vago, e perfino forse volutamente disorientante il significato della frase causale finale, più puntuale invece in Tolstoj, che collega l'alterazione del «corretto andamento della vita» direttamente all'irrequietezza sorta nella moglie.

Solo prendendo le distanze dal passato, da quel viaggio notturno in treno e dalla confessione di allora, si chiude il cerchio aperto all'inizio: a essere elegantemente rievocata è qui, infatti, l'uccisione lenta, graduale della moglie, a causa però non della bestia feroce della gelosia, che in Nabokov cade definitivamente in secondo piano, quanto della mancanza di tenerezza nei suoi confronti – parola annunciata nel passo riportato sopra e ripresa qui una seconda volta in conclusione, con la massima evidenza testuale: «нет, не тогда я убил мою жену, – а убивал ее – медленно, с самого начала, убивал ее тем, что лишал ее нежности, нежности, без которой женщина не может жить».⁶⁰

III.

Un incontro con il «prof. marasmatico Gogel», seguito da una lettera d'invito di Ajchenval'd, porta il giovane Nabokov, all'epoca Vladimir Sirin, a praticare questo esercizio di riscrittura, mostrando un certo disprezzo per il risultato finale – e quindi prendendo le distanze non solo da Tolstoj ma anche da sé stesso; si compiace, in un secondo momento, d'aver creato un personaggio «totalmente diverso» da quello di Lev

gelosia furiosa si era in un certo senso sprigionata quella passione dolente, disperata che per più di otto anni avevo sordamente provato per mia moglie. Tutto insieme: un miscuglio esplosivo di odio e amore, il bruciore dell'amor proprio ferito, e forse anche la sensazione che tutto stesse andando a rotoli – e quanto prima accadeva, tanto meglio era».

⁵⁹ *Ivi*, p. 143. Trad. it.: «Ricordo quando è nato il nostro primo figlio, quali tormenti della gelosia ho provato, perché il normale corso della vita era stato infranto».

⁶⁰ *Ivi*, p. 146. Trad. it.: «no, non allora ho ucciso mia moglie: l'ho uccisa lentamente, sin dal principio, l'ho uccisa perché l'ho privata della tenerezza, che senza tenerezza nessuna donna può vivere». Nel corpus delle lettere del 1926 di Nabokov a Vera, «tenerezza», preceduto dal possessivo «mia», è uno degli appellativi con cui si riferisce alla moglie; «tenero» può essere il cielo, con «tenerezza» può essere il modo in cui la ama. Cfr. V. Nabokov, *Pis'ma k Vere* cit., pp. 71, 85, 112, 113 (lettera del 25 giugno 1926, ripetuto più volte), 115.

Nikolaevič, lo scrittore che nelle *Lezioni di letteratura russa*, anni dopo e nei panni di critico letterario, avrebbe definito come il numero uno tra i più grandi artisti della prosa russa.⁶¹ Non chiama mai in causa in modo esplicito, invece, Dostoevskij, benché qualche traccia dello «scrittore mediocre»⁶² serpeggi, come ho mostrato, nel *Discorso di Pozdnyšev*.

In questa “pratica della distanza” si conferma una qualche affinità con Proust, che scrive i suoi *pastiches* (raccolti nel volume *Pastiches et Mélanges* solo nel 1919) per allontanarsi non solo dalla scrittura altrui, ma anche da quella propria e da sé stesso. Eppure, che non si possa considerare *Il discorso di Pozdnyšev* un semplice esercizio privo di conseguenze ne abbiamo conferma anche nel successivo romanzo di Nabokov, *Re, donna, fante* (1928),⁶³ in cui a livello tematico ritorna il tradimento – di Martha con Franz, nipote del marito di lei. I due amanti tentano anche di uccidere il legittimo consorte con il veleno, tema che occupa nel romanzo un intero capitolo.

Nabokov prende il materiale da una manciata di capitoli dei 28 che compongono *La sonata a Kreutzer* e lo riorganizza in una nuova architettura: dal punto di vista del quadro enunciativo, da un treno russo sposta l’azione in un tribunale; al dialogo (sia pure quasi a senso unico) sostituisce il monologo; da una tendenziale linearità del racconto passa a un montaggio di frammenti memoriali. Per quanto riguarda lo stile, ricorre a ripetizioni enfatiche delle parole chiave che aumentano il pathos e, in generale, accentua la struttura anaforica. La concentrazione sull’interiorità e sul ricordo, sull’individualizzazione della colpa, con esclusione dei discorsi sociali e ideologici presenti in Tolstoj, riguardano invece il confronto sul piano tematico. A questo appartiene anche l’importanza attribuita da Nabokov alla tenerezza, la cui mancanza assume un valore centrale nell’uccisione della moglie. Dunque, con il futuro autore di *Lolita* si assiste alla trasformazione netta di un omicidio passionale in una lenta tortura che porta alla morte e, alla fine, non all’assoluzione (con la società schierata dalla parte dell’uxoricida), ma alla giusta condanna (per volontà del pubblico).

⁶¹ Cfr. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, a cura di C. De Lotto e S. Zinato, Milano, Adelphi, 2021, p. 189.

⁶² Cfr. *Ivi*, p. 136.

⁶³ Per l’edizione italiana si veda V. Nabokov, *Re, donna, fante*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Adelphi, 1996.



scrittura/lettura/ascolto

Il colore dell'anguria. «L'ipotesi di una vita diversa» in *Autostrada della Cisa* di Vittorio Sereni

SILVIA MASPOLI GENETELLI

ricercatrice indipendente

silvia.maspoli@bluewin.ch

Abstract. The article, which offers a new interpretation of Vittorio Sereni's poem *Autostrada della Cisa*, makes use, on the one hand, of multiple intratextual references, which link this poem to other prominent texts by the author (*Appuntamento a ora insolita*, *Pantomima terrestre*, *Un posto di vacanza*, *Nell'estate padana*, *Altro compleanno*); on the other hand, it suggests new literary and figurative intertextualities (Frida Kahlo and Diego Rivera), which in turn contribute to shedding light on the poem. The textual analysis, with attention paid to both structural and formal aspects as well as thematic threads (in particular the chromatic one), touches on profound aspects of Sereni's poetry. Above all, the existential tension between vitality and renunciation.

Keywords: Sereni, *Autostrada della Cisa*, poetry, intratextuality, literary and figurative intertextuality, colors.

Riassunto. L'articolo, che propone una lettura rinnovata della poesia *Autostrada della Cisa* di Vittorio Sereni, si avvale, da un lato, di fitti rinvii intratextuali, che legano, in un reciproco processo di chiarificazione, questo ad altri testi di primo piano dell'autore (*Appuntamento a ora insolita*, *Pantomima terrestre*, *Un posto di vacanza*, *Nell'estate padana*, *Altro compleanno*); dall'altro, suggerisce inedite intertestualità letterarie e figurative (Frida Kahlo e Diego Rivera), che contribuiscono a loro volta a dare luce al componimento. L'analisi testuale, con un'attenzione posta tanto agli aspetti strutturali e formali che ai fili tematici (in particolare quello cromatico), tocca nodi profondi della poesia sereniana. Su tutti la tensione esistenziale tra vitalità e rinuncia.

Parole chiave: Sereni, *Autostrada della Cisa*, poesia, intratextualità, intertestualità letteraria e figurativa, colori.

Il colore dell'anguria. «L'ipotesi di una vita diversa» in *Autostrada della Cisa* di Vittorio Sereni

Tempo dieci anni, nemmeno
prima che rimuoia in me mio padre
(con malagrazia fu calato giù
e un banco di nebbia ci divise per sempre).

Oggi a un chilometro dal passo
una capelluta scarmigliata erinni
agitò un cencio dal ciglio di un dirupo,
spegne un giorno già spento, e addio.

Sappi – disse ieri lasciandomi qualcuno –
sappilo che non finisce qui,
di momento in momento credici a quell'altra vita,
di costa in costa aspettala e verrà
come di là dal valico un ritorno d'estate.

Parla così la recidiva speranza, morde
in un'anguria la polpa dell'estate,
vede laggìù quegli alberi perpetuare
ognuno in sé la sua ninfa
e dietro la raggera degli echi e dei miraggi
nella piana assetata il palpito di un lago
fare di Mantova una Tenochtitlán.

Di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità
tendo una mano. Mi ritorna vuota.
Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria.

Ancora non lo sai
– sibila nel frastuono delle volte
la sibilla, quella
che sempre più ha voglia di morire –
non lo sospetti ancora
che di tutti i colori il più forte
il più indelebile
è il colore del vuoto?¹

I.

Quintultima poesia della sezione conclusiva di *Stella variabile*, *Autostrada della Cisa* fu scritta da Vittorio Sereni in tre momenti, separati ogni volta dal giro quasi completo di un anno. I primi e gli ultimi versi («A dieci

¹ V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, pp. 263-264.

anni, anche meno / prima che rimuoia in me mio padre»; «Non lo sapevi / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?») portano l'indicazione «BdM 2/9/77» (quaderno Y2, p. 50), dove BdM sta per Bocca di Magra. Un anno dopo («BdM, 1/26/8/78»), Sereni ritornò sul testo redigendo 8 versi iniziali (p. 37 del quaderno Y3; sulla stessa pagina, subito sotto, la poesia *Nell'estate padana*, su cui si tornerà tra breve). Alle pp. 65-66 sempre di Y3, leggiamo un secondo avvio di 25 versi e, di seguito, alle pp. 67-68, il testo completo in una lezione ormai avviata verso la definitiva; in calce la data «Bocca di Magra, 20 agosto '79».²

Ogni volta a fine agosto/inizio settembre, ogni volta a Bocca di Magra, dove Sereni trascorreva le vacanze estive, e ogni volta con il pensiero già rivolto a quell'autostrada di recente realizzazione (fu inaugurata nel 1975) che lo avrebbe riportato, di lì a qualche settimana, a Milano: «il tratto in questione è La Spezia-Parma in direzione della pianura padana».³ Autostrada della Cisa, pianura padana, Milano, fine dell'estate e con la fine dell'estate anche il forzato rallentamento dell'attività poetica. Preziose al riguardo le parole di Sereni nella lettera a Pier Vincenzo Mengaldo del 30 settembre 1978, che accompagnava cinque cartelle dattiloscritte contenenti quattro poesie (la penultima della quarta sezione di *Stella variabile, Madrigale*, che diventerà poi *Madrigale a Nefertiti*, e tre poesie che andranno a posizionarsi nella seconda metà della quinta sezione della stessa raccolta, *A Parma con A. B.; Nell'estate padana; Luino-Luvino*): «queste cose che ti mando sono state scritte tra luglio e settembre, meno quella per A. B. cominciata in maggio e ripresa (e compiuta) in agosto. Adesso ho il terrore di fermarmi un'altra volta, perché Milano ci riesce sempre. Se stessi più o meno da solo a Bocca di Magra due o tre mesi il nuovo libro sarebbe a posto, completo».⁴ La nostra poesia verrà spedita, sempre a Mengaldo, quasi un anno e mezzo dopo, il 9 marzo 1980, appena in tempo per essere inserita nella prima edizione di *Stella variabile*: «mi decido adesso a mandarti il testo definitivo, pronto da tempo anzi da mesi, della poesia che avevi letto a Bocca di Magra. Ti prego di aggiungerla a *Stella variabile* non appena ti arriverà. Pare sia tuttora in legatura».⁵

² I dati si desumono da *ivi*, pp. 834-839.

³ Così Sereni stesso in una nota alla poesia presente sin dall'edizione Garzanti di *Stella variabile* (Milano, 1981) e con minime varianti pure nella plaquette V. Sereni, *Autostrada della Cisa*, con una litografia di Franco Francese, Milano, Officina Bodoni, 1981; cfr. le pp. 834-835 di V. Sereni, *Poesie* cit. La strada della Cisa, si noterà di passata perché non utile alla lettura della nostra poesia (ma interessante per alcuni intrecci biografici), è a titolo anche di un romanzo del conterraneo e amico Piero Chiara: *Saluti notturni dal Passo della Cisa*, Milano, Mondadori, 1986.

⁴ Cfr. P.V. Mengaldo, *Per una storia di «Stella variabile» di Sereni*, in *Studi in onore di Lanfranco Caretti*, a cura di W. Moretti, Modena, Mucchi, 1987, p. 199.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 202.

Per scrivere *Autostrada della Cisa*, Sereni aveva bisogno insomma di Bocca di Magra, non solo perché lì aveva un tempo non ostile alla poesia, ma anche perché, poeta esperienziale qual era, per questo testo doveva rimmersi nel flusso di *quei* pensieri e di *quei* sentimenti tardo-estivi già impregnati del domani padano. Aveva bisogno di rifare l'esperienza del viaggio, meglio di vivere il viaggio di ritorno dalle ferie quando queste non erano ancora finite (ma con la fine sentita ormai certa e imminente), e lo poteva fare per una sua confessata disposizione a vivere le vacanze come se fossero già terminate: «tendo a vivere certi momenti del presente col senso che siano già passati. Paradossalmente sono i più intensi. Una poesia significativa in tal senso è “Autostrada della Cisa”, inserita nell'ultimo libro».⁶

Una poesia di fine estate dunque, di fine vacanza. Una poesia di un viaggio, come altre celebri di Sereni (viaggi pedestri o automobilistici): *Strada di Zenna*, *Strada di Creva*, *Ancora sulla strada di Zenna*, *Ancora sulla strada di Creva*.⁷ Un viaggio, quello di *Autostrada della Cisa*, che si può seguire attraverso chiare tappe cronologiche, geografiche, esperienziali: «Oggi a un chilometro dal passo» (v. 5); «dal ciglio di un dirupo» (v. 7); «e addio» (v. 8); «ieri lasciandomi qualcuno» (v. 9); «di costa in costa» (v. 12); «di là dal valico» (v. 13); «laggiù quegli alberi» (v. 16); «nella piana assetata [...] un lago» (v. 19); «Mantova» (v. 20); «Di tunnel in tunnel» (v. 21); «nel frastuono delle volte» (v. 25).

La strofa d'apertura (vv. 1-4) non porta invece segno alcuno di questo viaggio e della strada che dà il nome alla poesia e che la ancora a un momento e a uno spazio preciso. Risulta quindi quasi sospesa (benché certo risuoni in tutto il testo fin giù all'ultimo verso, all'ultima parola): un ricordo della morte e sepoltura del padre, che il poeta proietta in sé (se vivrà quanto il padre, la morte non è più lontana: «Tempo dieci anni, nemmeno», v. 1) e fa agire come una sorta di monito esistenziale,

⁶ Il passo, citato da Isella nell'apparato critico della poesia (V. Sereni, *Poesie* cit., p. 839), è nell'intervista di Paola Lucarini del 1982 su «Firme nostre». E si legga, in relazione a questo paragrafo, l'incisivo P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, p. 5: «La sua poesia nasceva a stretto contatto coi fatti e i fenomeni, esterni e più spesso interni, incessantemente ruminati – donde in primo luogo quel suo tema così frequente dei viaggi in macchina, adeguata metafora poetica di un assiduo riciclaggio interiore del rotolo degli eventi e dei fenomeni».

⁷ Non saranno però queste, come si vedrà, le poesie che più aiutano nell'interpretazione di *Autostrada della Cisa*. Convinta che «Sereni spesso si possa e si debba spiegare con Sereni» e che ogni sua poesia, benché di per sé naturalmente autonoma, chieda «continue sponde agli altri testi per esprimere più pienamente le sue potenzialità, la sua ansia di significare» (C. Genetelli, *Sereni: Ancora sulla strada di Zenna*, Roma, Carocci, 2024, p. 8), l'intradestualità, quanto mai produttiva, andrà qui cercata soprattutto in *Appuntamento a ora insolita*, *Pantomima terrestre (Strumenti umani)*; *Un posto di vacanza*, *Nell'estate padana*, *Altro compleanno (Stella variabile)*. (Nella discrezione di una parentesi in nota, il mio pensiero riconoscente a Christian per avermi dato le chiavi non solo per entrare nella poesia sereniana ma per amarla, profondamente).

un classico *memento mori*. Alla maniera, per esempio, di quel Montaigne citato, com'è ben noto, da Sereni nel risvolto di copertina dell'edizione Garzanti (1981) di *Stella variabile*: «“la vita fluttuante e mutevole”». Il filosofo francese, nel celebre saggio *Philosopher c'est apprendre à mourir*, invita infatti il lettore ad affrontare di petto la morte, a parlare della morte, anche della propria, per poter vivere più pienamente e liberamente.⁸

Consiglio questo che Sereni segue qui e altrove, facendo del tema della (propria) morte una trama costante di tutta la sua ultima raccolta poetica (e non solo di questa: si pensi in particolare a due poesie di *Strumenti umani: Le sei del mattino*, dove il poeta immagina la sua «fresca morte», v. 9; *Il muro* dove il padre morto ricorda che la carità del figlio nei suoi confronti «è carità pelosa, di presagio / del mio [del figlio] prossimo ghiaccio», vv. 30-31). Non è quindi un caso se Sereni, rompendo la cronologia che regge sostanzialmente la successione dei componimenti di *Stella variabile*, decide di mettere ad apertura di libro la poesia *Quei tuoi pensieri di calamità*, abitata, è proprio il caso di dirlo, dal pensiero della propria morte.⁹

E dopo il *memento mori* della prima strofa, ecco l'attacco della seconda: «Oggi a un chilometro dal passo» (v. 5), che riporta l'io all'*hic et nunc*, all'esperienza concreta del viaggio. Da intendersi, ovviamente, non come semplice spostamento fisico, ma esperienza a tutto tondo: di pensieri, sensazioni, emozioni; ma anche esperienza esistenziale, perché quel «a un chilometro dal passo» porta con sé un altro chiaro *memento mori*, sprizzato questa volta di velato agonismo. Potremmo dire meglio, di agonismo di rimbalzo, perché il pensiero corre a quel «campione che dicono finito» (v. 20) di *La poesia è una passione? (Strumenti umani)*, quello che «si aspettava all'ultimo chilometro» (v. 26) e che «per minimi segni da una stagione all'altra / di sé fa dire che più non ce la fa e invece / nella corsa che per lui è alla morte / ancora ce la fa, è quello il campione» (vv. 22-25); il campione la cui vittoria apre a nuova speranza: «e dunque anch'io / posso ancora riprendermi, stravincere» (vv. 33-34).

⁸ Si tratta del ventesimo capitolo del primo libro degli *Essais*, dove leggiamo ad esempio: «Et pour commencer à lui [à cet ennemi, ossia alla morte] ôter son plus grand avantage contre nous, prenons voie toute contraire à la commune. Ôtons-lui l'étrangeté, pratiquons-le, accoutumons-le, N'ayons rien si souvent en la tête que la mort. À tous instants représentons-là à notre imagination et en tous visages [...]. La préméditation de la mort est préméditation de la liberté» (M. de Montaigne, *Essais*, éd. A. Tournon, Paris, Imprimerie nationale, 1998, I, 20, vol. I, p. 164). Il rinvio, non esplicitato da Sereni, sul risvolto di copertina va al primo capitolo del primo libro degli *Essais*: «Certes c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme» (ivi, I, 1, vol. I, p. 50).

⁹ A tale proposito scrive Mengaldo: «si comprende che il suo libro non poteva aprirsi con Di taglio e cucito [la più antica poesia della raccolta, marzo 1961], squisito madrigale privato, in luogo dei gravi rintocchi mortuari di *Quei pensieri di calamità*» (*Per una storia di «Stella variabile» di Sereni* cit., p. 197).

Lo scollinare sul passo della Cisa ci proietta insomma in quello che Mengaldo chiama «il corto-circuito fra vitalità e morte costitutivo della poesia sereniana».¹⁰ Nel nostro componimento, a intrecciarsi e a confrontarsi con tutte le sfumature, i ritorni, le riaperture di cui la poesia di Sereni è intrisa, sono però non tanto o non solo la morte fisica, quanto la morte in vita, la rinuncia o, meglio, la voglia, sempre più grande con il passare delle stagioni, di rinuncia («la sibilla che *sempre più* ha voglia di morire», v. 25); e, dall'altro, sì, la vitalità, ossia la possibilità di vivere «altrimenti» («credici a quell'altra vita», v. 11). Lo stesso poeta, parlando della sua ultima raccolta nella *Conversazione* con Gian Carlo Ferretti uscita nel 1980 su «Rinascita», così si esprimeva:

A differenza dei miei precedenti [*Stella variabile*] sarà, credo, un libro privo di un'organizzazione consapevole, di una struttura interna avvertibile. [...] Anche in questo senso esso dovrebbe esprimere quella compresenza di impotenza e potenzialità, la mia difficoltà a capire il mondo in cui viviamo e al tempo stesso l'impulso a cercarvi nuovi significati, la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l'ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e sfuggente oggi quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane. È il mio modo, in fondo, di vivere la crisi.¹¹

II.

Autostrada della Cisa si compone di sei strofe, nelle quali la parola della vitalità – del desiderio di vita, delle sue potenzialità e gioie; dell'estate come del tempo della creatività e dell'«insensatezza» (*Pantomima terrestre*, v. 46) – e la parola della morte – come rinuncia, come fine della leggerezza, della libertà, come impotenza, costrizione, routine – si ripartiscono lo spazio in modo quasi equo.

Il tema della morte/rinuncia percorre le due prime strofe e l'ultima (16 versi in totale: le prime di 4 + 4 versi; l'ultima di 8 versi; questa conclusiva, più lunga, è composta di versi mediamente più corti). Detto della prima strofa, si noterà la presenza del tema nella seconda con la figura mitologica dell'erinni (divinità greca degli Inferi, che perseguita i mortali macchiati di qualche colpa, in particolare verso la famiglia e i parenti), la quale «dal ciglio del dirupo / spegne un giorno già spento, e addio» (vv. 6-8). La morte/rinuncia ritorna poi nell'ultima strofa con la figura, ripresa ancora dalla mitologia greca, della sibilla «quella / che *sempre più* ha voglia di morire» (vv. 26-27; è la sibilla Cumana cui Apol-

¹⁰ P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni* cit., p. 7.

¹¹ *Conversazione con Vittorio Sereni, sul presente e sul passato, sul suo lavoro. Questo scrivere così vacuo così vitale*, a cura di G.C. Ferretti, in «Rinascita», 37, 42, 24 ottobre 1980, p. 40.

lo aveva donato una lunga vita, ma non la giovinezza, e che per questo desidera soltanto morire).

Il tema della vita/estate occupa solo due strofe, ma le centrali: 12 versi in totale, di lunghezza variabile, con la presenza notabile del verso più lungo dell'intera poesia: «di momento in momento credici a quell'altra vita» (v. 11). Un verso-chiave, come si vedrà presto, perché il suo debordare metrico (15 sillabe) riflette perfettamente la debordante energia dell'estate che si riverbererà anche al di là del passo, oltre i confini stagionali, se si è pronti a crederci. Le due strofe rispondono infatti al definitivo «spegne un giorno già spento, e addio» del finale della seconda strofa (v. 8), martellando un messaggio contrario e quanto mai esplicito: «non finisce qui» (v. 10), «credici a quell'altra vita» (v. 11), «aspettala e verrà» (v. 12), «come [...] un ritorno d'estate» (v. 13), «recidiva speranza» (v.14), «morde / in un'anguria la polpa dell'estate» (vv. 14-15), «perpetuare / [...] la sua ninfa» (vv. 16-17; di nuovo, si osservi, la presenza di una figura mitologica, che si inserisce qui, strofa 4, perfettamente al centro tra l'erinni, strofa 2, e la sibilla, strofa 6; e questa volta, si capisce, la figura è di segno positivo: le ninfe degli alberi, le Driadi, sono evocate come vita/vitalità che si perpetua), e, per terminare, «il palpito di un lago» (v. 19).¹²

Tra le due centrali e l'ultima: una strofa di tre versi soltanto e di valore ambivalente (ma che tenderei a mettere più dalla parte della vita che da quella della rinuncia). Il tema della morte può essere certamente individuato là dov'è il ricordo omerico, virgiliano e dantesco (rilevato peraltro da molti studiosi) dell'abbraccio con le ombre care dei morti (Ulisse con la madre Anticlea, Enea con il padre Anchise, Dante con l'amico Casella): «tendo una mano. Mi ritorna vuota. / Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria» (vv. 22-23).¹³ Ma se c'è abbraccio, doppio abbraccio, è perché c'è tentativo, voglia di agire, cercare, crederci («la recidiva speranza», insomma, agisce ancora); non c'è rinuncia. E questo abbraccio è solo in un primo tempo completamente mancato («mi ritorna vuota»); in un secondo momento, in un secondo (ostinato) e vitale tentativo, questo è, almeno parzialmente riuscito,

¹² Questi versi sono da accostare alla prosa sereniana *Morlotti e un viaggio* (*Gli immediati dintorni*, in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 119): «La vita segreta della cosa, il suo potenziale oscuro, erompe dalla corteccia dell'albero o dallo specchio d'acqua come un tempo questa o quella divinità, ninfa, semidio». Il nesso in V. Sereni, *Poesie. Un'antologia per la scuola*, a cura di D. Isella e C. Martignoni, Luino, Edizioni Nastro & Nastro, 1993, p. 120.

¹³ Cfr. Omero, *Odissea*, XI, vv. 265-276; Virgilio, *Eneide*, VI, vv. 700-703; Dante, *Purgatorio*, II, vv. 79-80. Fra i lettori che hanno puntualmente registrato questi legami intertestuali, i già citati Isella e Martignoni (V. Sereni, *Poesie. Un'antologia per la scuola* cit., p. 120) e N. Scaffai, *Note per «Stella variabile» di Vittorio Sereni (con un saggio di commento a «Autostada della Cisà»)*, in *La pratica del commento*, a cura di D. Brogi, T. de Rogatis, G. Marrani, Pisa, Pacini, 2015, p. 253.

(«una spalla d'aria» è pur sempre «una spalla», cioè una forma; e l'aria non è il vuoto).

Lo spazio concesso al tema della morte e al tema della vita è dunque, tutto sommato, analogo, ma qual è la vera gara, la vera posta in gioco? E soprattutto, se c'è vincitore, di chi si tratta?

III.

In *Autostrada della Cisa*, Sereni mette in scena più voci. Voci diverse, opposte, di uno stesso io «fluttuante e mutevole» che si sdoppia, facendo parlare prima quella parte di sé che è pronta alla rinuncia, alla morte, poi quella che vuol credere alla vita, e poi di nuovo quella che «sempre più ha voglia di morire» (v. 27). Una dialettica che ritroviamo anche in altre poesie. Così, per esempio, in *Pantomima terrestre* (già ricordata poesia degli *Strumenti umani*, per più punti in famiglia con la nostra), dove la messa in scena è annunciata fin dal titolo (*Pantomima*): più lineare, certo, in *Pantomima terrestre* con due voci soltanto (quella dell'io, del poeta, e quella di un tu, che ben conosce l'io e con cui è in un rapporto di ironica confidenza); ma con ripresa a distanza, o proseguimento, di altri dialoghi, di altri scambi, di altre scene di vita e di gioco (quelli restituiti dai versi di *Il piatto piange*):

Ma senti – dice – che meraviglia quel *cip* sulle piante
di ramo in ramo come se il poker continuasse all'aperto:
dimmì se non è stupenda la vita.

Chiaro che cerca di prendermi per il mio verso.
Vorrei rispondergli con un'inezia della mente
un'altra delle mie tra le tante
(gente screziata di luna per porticati
e uno attorno tra loro, dall'uno all'altro:
assaggiate questa fresca delizia).

L'entrata in materia è diretta (i versi citati sono i versi iniziali: vv. 1-9): la voce del tu è quella di chi crede all'altra vita – il «credici a quell'altra vita» di *Autostrada della Cisa* fa il paio con «Parli [...] / come un credente di non importa che fede» (vv. 20-21), «dillo ai tuoi discepoli e seguaci / ai tuoi consoci» (vv. 29-30) di *Pantomima terrestre* –, dove «l'altra vita» è da intendersi in senso immanente: è quella di chi gode il tempo d'estate, di chi assaggia «questa fresca delizia» (v. 9). Di chi, tornando alla nostra poesia, «morde / in un'anguria la polpa dell'estate» (vv. 14-15). Il *pendant* è evidente, benché certo più concreto e sensuale in *Autostrada della Cisa*, tanto nel verbo ('mordere' rispetto ad 'assaggiare'), posto, o

meglio, esposto a fine verso (con *enjambement* voluto e volitivo),¹⁴ quanto nella scelta dell'oggetto (l'«anguria», «*polpa* dell'estate», rispetto a «questa fresca delizia»).

Ma vediamo ora in quali voci e gesti si attua lo sdoppiamento di sé sulla strada verso la pianura padana (e sulla scia del riconoscimento del primo doppio di sé, il padre, cfr. vv. 1-4).

Nella seconda strofa l'io affronta «una capelluta scarmigliata erinni» (v. 6), che non parla ma gesticola «dal ciglio di un dirupo». Da Fortini in poi la critica ha individuato il primo referente realistico di questa presenza femminile in una donna (contadina o venditrice) che propone a bordo strada (meglio, appena oltre il guardrail nei pressi di aree di sosta autostradale, letteralmente, dunque, «sul ciglio di un dirupo») i prodotti legati alla (sua) terra – formaggi, funghi, frutta e verdura, magari delle angurie.¹⁵ Identificazione confermata del resto anche da quello «svelto e un po' caricaturalre ritrattino» dell'automobilista Sereni che si legge nella *Vita agra* di Luciano Bianciardi: «Anche Vittorio, uomo mite e civile e pacioso, di poche parole, appena ha in mano il volante diventa una belva, è come chiuso in una scatola di rancore. Lui crede [...] di essere un uomo libero, da piazza del duomo fino al mare, e invece è lì, chiuso fra le sue lamiere, sordo alle tue parole, ostile al prossimo suo. Non vede il nastro del Taro giù sotto Pantonja, non vede i boschi della Cisa, *non vede le donne che dal margine offrono il panierino con le fragole o i lamponi*».¹⁶

Questa donna è poi trasfigurata nella mitologica e minacciosa erinni, il cui gesticolare diventa per Sereni l'atto conclusivo del periodo estivo, con tutto quello che ciò rappresenta. Conclusivo e punitivo, perché l'erinni castiga. Castiga forse per una colpa commessa contro il padre, il cui ricordo è già offuscato, annebbiato, svuotato («e un banco di nebbia ci divise per sempre», v. 4). O contro sé stesso, perché la fine delle luci e dei colori dell'estate era già *avvenuta* prima, per sua ammessa rinuncia: «spegne un giorno già spento» (v. 8)? Dove la figura etimologica «spegne» / «spent» orienta verso un piano interpretativo, si vedrà, assai fecondo per la lettura di questa poesia: il piano cromatico. 'Spegnere', da 'expingēre', ha il senso primo dello 'scolorire'. Da una parte, allora, i

¹⁴ L'*enjambement* non è nel testimone dattiloscritto, fitto di correzioni, inviato all'amico Paolo Bertolani, con dedica datata «Bocca di Magra, 24 settembre '79», qualche mese prima di spedire la poesia a Mengaldo (9 marzo 1980), questa volta pulita e coincidente con la prima pubblicazione in «Nuovi Argomenti», n. s., gennaio-giugno 1980, pp. 65-66. Cfr. al riguardo, P.V. Mengaldo, *Per una storia di «Stella variabile» di Sereni* cit., pp. 202-203.

¹⁵ Cfr. F. Fortini, *Verso il valico*, in Id., *Nuovi Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, vol. II p. 172.

¹⁶ L. Bianciardi, *La vita agra* [1962], Milano, Feltrinelli, 2013, p. 168, corsivo mio. Luca Lenzini sottolinea come questo «ritrattino» (suo il passo citato in precedenza a testo) dovette ferire Sereni e sollecitarlo a una smentita «punto per punto» in *Autostada della Cisa* (L. Lenzini, *L'automobile di Sereni*, in Id., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 17-18).

colori dell'estate, dall'altra i non-colori della nebbia (che lo separano dal padre ma anche dalla vita), i non-colori della distanza, del vuoto, della (appunto) non-vita.

Nella terza strofa a parlare è un indeterminato «qualcuno» (v. 9), il cui timbro di voce e le cui parole ricordano, come visto, l'amico di *Pantomima terrestre*; «qualcuno» che «ieri» lo aveva al tempo stesso rincuorato e spronato: «credici a quell'altra vita / di costa in costa aspettala e verrà / come di là dal valico un ritorno d'estate» (vv. 11-13). Questo «qualcuno» diventerà nella strofa successiva – confermando così il carattere tutto interiore del dialogo – «la recidiva speranza» (v. 14), la quale, dopo aver parlato, agisce: morde, vede, e vede oltre le apparenze: «morde in un'anguria la polpa dell'estate», e poi «vede laggiù quegli alberi perpetuare / ognuno in sé la sua ninfa / e dietro la raggera degli echi e dei miraggi / nella piana assetata il palpito di un lago / fare di Mantova una Tenochtitlán» (vv. 14-20). È insomma «la recidiva speranza» che sa cogliere i segni della vita e dell'estate («gli indizi», «le tracce» della *Conversazione* con Gian Carlo Ferretti), al di là degli inganni della vista e dell'udito («la raggera degli echi e dei miraggi»): la succosa anguria, la ninfa degli alberi, il palpito di un lago nella pianura che trasporta il poeta da Mantova a Tenochtitlán, l'antica capitale azteca.

La situazione geografica della quarta strofa di *Autostrada della Cisa* è simile a quella della poesia *Nell'estate padana*, che nel libro precede di poco la nostra (tra le due soltanto *A Parma con A. B.*, pure lei collocata del resto, sin dal titolo, in quegli stessi luoghi, sotto la Cisa, in direzione di Mantova). Scritta a Bocca di Magra tra il 26 e il 27 agosto 1978, nel preciso momento in cui Sereni torna per la seconda volta su *Autostrada della Cisa* (si trova sulla stessa pagina del quaderno Y3, in calce agli otto versi iniziali di *Autostrada della Cisa*, per cui cfr. *supra*), *Nell'estate padana* si apre infatti con un verso composto interamente dai nomi di tre paesi che incorniciano a meridione, e da Ovest verso Est, la città di Mantova e i suoi laghi: «Campitello, Eremo, Sustinente», toponimi che poi diventeranno «nomi di spettri della calura / per campagne allucinate e afone» (vv. 9-10). *Nell'estate padana* nasce velocemente ed è subito pronta per la pubblicazione: esce già nel novembre 1978 con tre acquette colorate di Enrico della Torre.¹⁷ Non solo la sua stesura avviene mentre Sereni sta lavorando a *Autostrada della Cisa*, non solo l'ambientazione è la stessa della quarta strofa della nostra, ma pure il lessico è vicino quando non uguale; identica (o forse no?) la sete. Qui la struttura è certamente più semplice, bipartita e statica (di contro all'intreccio dialogico e al movimento che caratterizzano la nostra). Composta di due strofe, la poesia fotografa due stagioni: nella prima strofa, un tempo passato e autunna-

¹⁷ Cfr. V. Sereni, *Poesie* cit., pp. 828-829.

le («ai primi / geli alle prime nebbie / a un sole timido in un passo d'addio», vv. 6-8), ma di un autunno tutto sommato compiuto; in questi luoghi «di fascini discreti» (v. 2) si ricordano «passeggiate fuori porta» (v. 4), «sguardi e parole all'orecchio / tra gente incappottata» (vv. 5-6); nella seconda, il presente (la strofa si apre con «Oggi», v. 9, proprio come la seconda strofa di *Autostrada della Cisa*, v. 5), il presente di un'estate calda, dove, diversamente da quanto avviene in *Autostrada della Cisa*, «per le campagne allucinate e afone» (v. 10; in *Autostrada della Cisa*: «dietro la raggera degli echi e dei miraggi / nella piana assetata», vv. 18-19) non ci sarà «il palpito di un lago» ma «un amore [che] dorme / acqua sognante acqua / a tutta quella sete». La potenzialità è insomma più determinata in *Nell'estate padana* – si parla d'amore, di desiderio – rispetto a quella della nostra poesia. La sete è qui, come altrove nella poesia sereniana, desiderio amoroso: dal *Diario d'Algeria* («E per poco la sete / si placa alle tue labbra / umide ancora nel vento», *Pin-up girl*, vv. 6-8) a *Stella variabile* (si ricorderà ancora *Un posto di vacanza*, I, vv. 24-27: «Invece torna a tentarmi in tanti anni quella voce / (era un disco) di là, dall'altra riva. Nelle sere di polvere e sete / quasi la si toccava, gola offerta alla ferita d'amore / sulle acque»); diverso il caso degli *Strumenti umani*, dove la «sete» d'amore non si trova mai nel *corpus* andato a stampa,¹⁸ ma soltanto nelle carte preparatorie della poesia *Mille Miglia*: «O recidiva invereconda sete / seguissi tu i modi di questa città / che deposta l'estate prematura / sol vestita di fantasmi chiari / cerchiandosi di brezza / in un'ora del secolo sprofonda. // Ma nulla senza l'amore è l'aria pura / l'amore è nulla senza la gioventù».¹⁹ Questa «recidiva invereconda sete», rimasta sommersa, è come se in qualche modo ritornasse a galla nella «recidiva speranza» di *Autostrada della Cisa* (recidive entrambe, è da credere, per il loro rinnovarsi non privo di dolore: persino «inverecondo», quando è sentito come inopportuno, semplicemente fuori tempo: «l'amore è nulla senza la gioventù»).²⁰ *Nell'estate padana* è insomma una poesia breve, nata quasi come per gemmazione da *Autostrada della Cisa*, e con lo sviluppo di quest'ultima già nella mente. Certo il dittico non è paritario: le gerarchie rimangono ben visibili, ma è pur sempre un dittico, con quanto di complementare importa questo statuto. E qui la complementarità risie-

¹⁸ L'unica occorrenza di 'sete' negli *Strumenti umani*, ossia la «sete che oscena si rinnova» di *Il tempo provvisorio*, è, come ben visto da Michel Cattaneo, «metafora di una corruzione dilagante anche sul piano morale» durante il periodo della ricostruzione postbellica (V. Sereni, *Gli strumenti umani*, a cura di M. Cattaneo, Milano, Guanda, 2023, p. 17, n. 2).

¹⁹ V. Sereni, *Poesie* cit., p. 520.

²⁰ Si aggiungerà ancora che il sintagma «recidiva speranza» di *Autostrada della Cisa* è preferito a un precedente e più univoco «ostinata speranza», probabilmente perché l'aggettivo «recidiva» da un lato dà più chiaramente atto dell'intermittenza della speranza, e dall'altro porta una sfumatura divaricante, con una negatività quanto meno potenziale, come già accennato, di sofferenza e frustrazione.

de proprio nella dimensione più determinata (nel senso del desiderio d'amore) della minore rispetto alla maggiore.

Ma torniamo alla nostra poesia. La quinta strofa suona come una conferma (una delle «prove per assurdo» o «controprove» di *Pantomima terrestre*, v. 11): attraversando una zona priva di colori, senza miraggi né palpiti, fatta solo di buio e abbagliamenti (i tunnel del passo della Cisa), l'io continua a tentare, nel solco di quanto fatto dalla «recidiva speranza»: tenta ancora un contatto (con il padre, con la vita, con l'estate e un suo possibile ritorno), ma questo contatto è dapprima fallimentare («tendo una mano. Mi ritorna vuota», v. 22), poi un po' meno se, come già osservato, l'aria non è il vuoto, e una spalla, benché d'aria, è pur sempre un elemento fisicamente strutturato: «Allungo un braccio. Stringo una spalla d'aria» (v. 23).

Nella sesta e ultima strofa, un incontro avviene, sì, ma è un incontro difficile, non tattile, ma soltanto sonoro, faticosamente sonoro: nel rumore assordante delle gallerie («nel frastuono delle volte», v. 25), il sibilo di quella sibilla «che sempre più ha voglia di morire» (v. 27) trasmette all'io un triste presagio: «non lo sospetti ancora / che di tutti i colori il più forte / il più indelebile / è il colore del vuoto?» (vv. 28-31). La gara tra vita e morte è diventata una gara tra i colori, e la vittoria, per bocca di un'enigmatica sibilla, sembrerebbe andare al colore della morte, della rinuncia, della nebbia e del vuoto. Sennonché, di nuovo, la partita «non finisce qui» (v. 10), perché la vittoria non è né netta né definitiva. La voce della sibilla è un sibilo nel frastuono, e un sibilo che insinua soltanto, di contro alla voce della speranza – dapprima la voce di «qualcuno», v. 9 – che «disse» (v. 9), che «parla» (v. 14) e che sa («sappi», v. 9, raddoppiato da «sappilo», v. 10). E ancora: la poesia non termina con un punto fermo, ma con un punto interrogativo: con una modalità, cioè, più consona alla poetica e alla personalità sereniane, e che invita anche il lettore a non fermarsi. A cercare nel testo e, in altri testi, nuove piste, a tentare, anche lui, nuove strade.

IV.

La poesia di Sereni è una poesia povera (o quanto meno non ricca) di colori: Mengaldo ha parlato di «programmatica parsimonia cromatica».²¹ Ma se è vero che la parsimonia è programmata, quando il colore è detto o solo suggerito, allora questo assumerà un valore ancor più significativo. Ripercorrendo le quattro raccolte, balza infatti agli occhi piuttosto una presenza di non-colori che di colori: tanti i grigi delle nubi, delle nebbie, delle ombre o i bianchi del ghiaccio o ancora della nebbia. Raramente il verde di un giardino, di un albero, di un viale, l'azzurro di

²¹ P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni*, in Id., *Per Vittorio Sereni* cit., p. 131.

un lago. Ancora più raramente (e spesso senza un nome a designarlo) un colore acceso (rosso, arancione, giallo), che si manifesta per lo più rapidamente, in un attimo, ma con esiti sempre vitalizzanti: il colore vibra e fa vibrare, palpita e illumina. Così l'arancio del fulmine su campo bianco in *Memoria d'America (Frontiera)*: «Ma palpita arancio colore / dalla barriera di nuvole / che fanno nevaio sul lago» (vv. 10-13); così il giallo, senza nome, delle mimose in *Nebbia (Frontiera)*: «S'illumina a uno svolto un effimero sole, / un cespo di mimose / nella bianchissima nebbia» (vv. 17-19); così l'oro dei capelli su un viso grigio in *Risalendo l'Arno da Pisa (Diario d'Algeria)*: «Poi venne una zazzera d'oro / su un volto nebbioso» (vv. 9-10). Opposto, ma non meno carico di significato, il rosso (implicito) dei papaveri smorzato da un'estate grigio cenere in *Troppò il tempo ha tardato (Diario d'Algeria)*: «Smorzava i papaveri sui prati / una ciñereia estate» (vv. 21-22). Analogamente, il verde della primavera, spento dalle nuvole in *Finestra (Strumenti umani)*: «si sono mosse le nuvole / che strette corrono strette sul verde, / spengono canto e domani / e torvo vogliono il nostro cielo» (vv. 18-21). Il colore verde è qui sinonimo di canto o meglio di possibilità di canto, e ancora sinonimo di vitalità, di domani. Il finale di *Finestra* (vv. 22-28), più esplicitamente che il finale di *Autostrada della Cisa*, mette in scena la gara tra il desiderio di vita e di canto (possibilità di cogliere qualche traccia di primavera/poesia nelle potenzialità plurime di un verde perenne) e la rinuncia:

Dillo tu allora se ancora lo sai
che sempre sono il tuo canto,
il vivo alito, il tuo
verde perenne, la voce che amò e cantò –
che in gara ora, l'ascolti?
scova sui tetti quel po' di primavera
e cerca e tenta e ancora si rassegna.

Sennonché la sezione di *Strumenti umani* che porta il titolo *Uno sguardo di rimando* e in cui si trova *Finestra*, si conclude con una poesia, *Giardini*, composta a ridosso della prima stampa della raccolta, quasi a voler offrire, con i suoi soli tre versi, un secondo finale alla precedente *Finestra*:

Ombra verde ombra, verde-umida e viva.
Per dove negli anni delira
di vividi anni mai avuti un tulipano e una rosa.

Il tulipano e la rosa, usciti dal solco della ripetitività della vita («delira»), sono, con il loro implicito rosso, la vita/la poesia che si attua dalle potenzialità dell'ombra verde: potenzialità, per il momento almeno,

passata e non colta («vividi anni *mai avuti*») ma che potrebbe forse un giorno attuarsi, accendersi, «farsi movimento e luce», come nella poesia *I morti* che chiude la raccolta *Strumenti umani*: «I morti non è quel che di giorno / in giorno va sprecato, ma quelle / toppe d'inesistenza, calce o cenere / pronte a farsi movimento e luce» (vv. 9-12; si noterà in entrambi i testi il verbo al singolare per soggetti plurali: «delira», «non è»).

Ciò che accade tra *Finestra e Giardini* si trova pure tra *Autostrada della Cisa e Altro compleanno*, l'ultima poesia della quinta sezione di *Stella variabile*: ultima poesia dunque delle quattro raccolte poetiche di Seregni. Al colore del vuoto risponde, affermandosi, il colore dell'estate (vv. 6-11):

[...] e pare
che proprio lì venga a morire un anno
e non si sa che altro un altro anno prepari
passiamola questa soglia una volta di più
sol che regga a quei marosi di città il tuo cuore
e un'ardesia propaghi il colore dell'estate.

Dopo il «colore del vuoto» che sembrava avere la meglio in *Autostrada della Cisa*, ecco il «colore dell'estate» che può propagarsi oltre il valico, sui tetti delle città e che rende possibile affrontare un nuovo anno, passare la soglia o, e fa lo stesso, scollinare. Il «colore dell'estate», il suo propagarsi, ci riporta ancora, in una sorta di gioco di rimandi, di riflessi, al centro esatto (o quasi) di *Autostrada della Cisa*: alla «polpa dell'estate», all'anguria (v. 15 su 31), il cui colore rosso, proprio come il colore giallo delle mimose di *Nebbia*, o il rosso delle rose e dei tulipani di *Giardini*, non è detto ma è presente, e la sua presenza riaccende «il giorno già spento» (v. 8), e innesca quel riconoscimento della vita negli alberi, nella superficie di un lago, e che permetterà perfino di trasformare Mantova (ossia una città che si poteva immaginare se non intravedere dalla Cisa) nell'antica e sommersa Tenochtitlán. È il colore che, per un attimo almeno, sovrasta il colore del vuoto.

Il colore dell'estate si concretizza dunque, in *Autostrada della Cisa*, nel rosso implicito di «un'anguria», della polpa di un'anguria. Nella quarta sezione del poemetto *Un posto di vacanza* (sempre in *Stella variabile*), avrà altra sfumatura, ma sempre manterrà la sua funzione, sempre accenderà coprendo, per un attimo almeno, il vuoto. E sarà colore esplicito e preciso (l'amaranto), trovato a fatica, certo, ma questa volta trovato e nominato (vv. 30-36):

Di fatto si stremava su un colore

V.

Ma torniamo allora alla strofa centrale di *Autostrada della Cisa*, all'anguria e al suo implicito rosso. Siamo di fronte al secondo e ultimo frutto presente nel *corpus* poetico di Sereni. Il primo è il ribes, meglio i «ribes uve nere» di *Il piatto piange* (*Strumenti umani*), evocati, e ci risiamo, per la loro capacità di accensione: sono «vampe nelle selve scurissime» (v. 18).

Non le fragole, non i lamponi del ricordato passo della *Vita agra*, ma un altro frutto rosso, più succoso, più polposo, ancor più decisamente estivo: l'anguria. L'anguria, pur non essendo certo frutto dalla grande fortuna letteraria, ha due precedenti di una certa rilevanza per Sereni. Si pensi all'amato Saba, e al suo *Cocomero*, che è l'altro nome, più scientifico e diffuso soprattutto nell'Italia centrale, dell'anguria, nome invece questo più presente in Liguria e nel Nord Italia. Risalente agli anni giovanili, la poesia di Saba fu pubblicata una prima volta nella rivista «*Circoli*» nel 1932, ma non più riproposta vivo l'autore. Ritornò a stampa soltanto nel 1973 nel mondadoriano «*Almanacco dello Specchio*» (numero 2), nel cui comitato di lettura troviamo, accanto a Giansiro Ferrata e a Sergio Solmi, proprio Vittorio Sereni:

Ogni estate ti mangio, e al tuo rossore
(io non so cosa sia)
sento quest'anno, a quel tuo dolce, in cuore
crescer malinconia.²²

Anche qui il frutto è simbolo dell'estate e il colore rosso, esplicitato e posto alla fine del primo verso e in rima con cuore, accende di sé tutta la poesia. Una poesia dell'estate e al tempo stesso di una nuova, mai sentita prima, malinconia.

Si pensi ancora al più giovane amico Fernando Bandini e al settembrino componimento 15 di *Per partito preso* (Venezia, Neri Pozza, 1965; poi nel volume *Memoria del futuro*. Milano, Mondadori, 1969):

²² Si legge ora in U. Saba, *Intermezzo quasi giapponese*, a cura di M.A. Terzoli con tavole di Filippo de Pisis, Università degli Studi di Parma, Facoltà di Architettura, Parma, 2007, p. 60; per la storia del testo, *ivi* pp. 72-76.

E allora capisco com'è dolce questa polpa d'anguria del tempo in cui siamo alzati, com'è bello staccarla dalla scorza delle notti.²³

Qui vi è non solo l'anguria; ma la «polpa» del frutto, la quale diventa «polpa [...] del tempo» analogamente a quanto avverrà nella poesia sereniana: «morde / in un'anguria la polpa dell'estate». Si aggiunga infine, per la completezza delle analogie, che il componimento 16 di *Per partito preso*, ossia il componimento immediatamente successivo, è un toccante ricordo del padre scomparso, colto nell'atto di spaccare, dividere e infine mangiare un'anguria; una sequenza di gesti che si carica sin da subito di svelato valore morale ed esistenziale.²⁴

Grandissima, si sa, la fortuna dell'anguria in pittura: da Sarah Miriam Peale a Paul Cézanne, da Giovanni Segantini a Henri Matisse, Boccioni, Balla, Dalì, sino a Franco Rognoni (caro amico di Sereni), e ancora Guttuso, De Chirico, Botero, ecc. Ma da tutte queste angurie, non possiamo non prelevarne due serie, legate strettamente fra loro, per tentarne un accostamento con l'anguria di *Autostrada della Cisa*. La prima è quella della pittrice messicana Frida Kahlo che Sereni poté forse vedere a Città del Messico durante il suo soggiorno nella primavera del 1974 (il museo Kahlo aveva aperto le sue porte nel 1958). Partito in Messico con un viaggio organizzato dall'agenzia viaggi della Mondadori, Sereni poté visitare i siti archeologici in Yucatàn (Uxmal, Chichén-Itzà) come pure naturalmente la capitale, con i suoi luoghi d'interesse turistico: una fotografia, ad esempio, immortalala Sereni allo stadio Azteca di Città del Messico.²⁵

Natura morta dai colori accesi (il rosso della polpa, naturalmente, ma anche il verde della buccia e il blu dello sfondo), il quadro di Frida Kahlo fu dipinto attorno al 1950 e raffigura due angurie intere e altri pezzi più o meno grandi. La scelta del frutto, non si potrà certo tacere, è carica di significato per la pittrice: nella cultura messicana, l'anguria è

²³ F. Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2017, p. 37. Lo scambio epistolare fra Sereni e Bandini è stato pubblicato di recente: *Sentire già passato il nostro presente. Carteggio (1970-1981)*, a cura di M. Dalla Costa e L. Piccina, Milano-Udine, Mimesis, 2025.

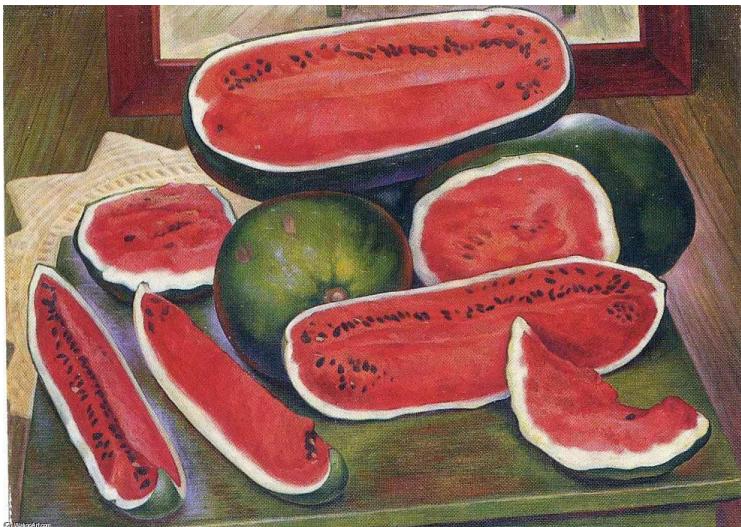
²⁴ F. Bandini, *Tutte le poesie* cit., p. 38.

²⁵ Ringrazio sentitamente Giovanna Sereni per le preziose informazioni fornitemi, in particolare sulle attività dell'agenzia Mondadori Viaggi e riguardanti le fotografie private che testimoniano della visita di Sereni alla Piramide dell'indovino a Uxmal e al Tempio dei guerrieri a Chichén-Itzà (Yucatàn), nonché all'Estadio Azteca (Città del Messico). Ringrazio pure Anna Lisa Cavazzuti, responsabile dell'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, per le ricerche effettuate, benché queste non abbiano permesso di ritrovare il programma dettagliato del viaggio di Sereni in Messico. Sereni accenna al (prossimo) viaggio in Messico in una lettera ad Attilio Bertolucci del 3 febbraio 1974; cfr. A. Bertolucci, V. Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, a cura di G. Palli Baroni, Milano, Garzanti, 1994, p. 243: «Io però tra marzo e aprile dovrei fare un viaggio in Messico, come l'anno scorso in Egitto (a pensarci da qui, ne ho poca voglia però)».

(anche) il frutto dei banchetti del Giorno dei Morti. Nel quadro troviamo in primo piano una fetta di anguria con una scritta in caratteri maiuscolari: «VIVA LA VIDA». La frase, seguita da nome e cognome dell'artista, da luogo e data, è stata apposta, alcuni anni dopo (1954), e proprio pochi giorni prima di morire, da una donna consapevole di essere ormai giun-



Frida Kahlo, *Viva la vida*, 1954 (Museo Frida Kahlo, Città del Messico).



Diego Rivera, *Le angurie*, 1957 (Museo Dolores Olmedo, Città del Messico).

ta alla fine dei suoi giorni, in una sofferenza fisica che l'aveva accompagnata fin dall'infanzia e che non faceva che acutizzarsi. Sarà il suo ultimo tocco di pennello. A questo inno alla vita risponderà tre anni dopo la morte di Frida (e sarà omaggio alla sua memoria) un'altra natura morta di sole angurie; e sarà un altro ultimo quadro, a concludere una fortunata carriera e una vicenda turbolenta di arte e di amore. L'autore non è altri infatti che il marito di Frida, il pittore messicano Diego Rivera.

Non solo l'anguria e i suoi colori legano *Autostrada della Cisa* al quadro di Frida Kalho (e di riflesso a quello di Diego Rivera), ma pure il contesto in cui appare il frutto: al centro di un inno alla vita formulato nel momento in cui la morte si percepisce come vicina, se non vicinissima.²⁶

Ma c'è ancora un altro, e non certo secondario motivo per accostare Sereni ai due artisti messicani. Dal passo della Cisa, la speranza intravede forse, o forse immagina solo, la città di Mantova, con quegli elementi che la rendono piacevolissima: un lago circondato d'alberi.²⁷ Se questi elementi sono già di per sé tanto ameni, si animano adesso di rinnovata vitalità: ogni albero con la sua *ninfa*, il lago con il suo *palpito*; e tutto questo fa della città padana un'altra, una nuova Tenochtitlán. Tenochtitlán, ce lo dice lo stesso Sereni nella nota apposta alla poesia sin dall'edizione Garzanti del 1981, è «Oggi Città del Messico. A suo tempo allietata da un lago, era la capitale del regno azteco prima della conquista spagnola città felice nel ricordo come sempre dopo la catastrofe».

Sereni, durante il suo viaggio del 1974, non vide Tenochtitlán, distrutta appunto dagli Spagnoli sotto la guida di Fernando Cortés nel 1552. E non vide neppure i resti dell'antica città, che cominciarono a venire alla luce proprio pochi anni dopo il suo viaggio, e nel periodo in cui *Autostrada della Cisa* era sulla sua scrivania.²⁸ Nel suo viaggio in Messico, Sereni poté però certo vedere, la raffigurazione della capitale azteca, circondata dall'acqua, sugli imponenti murales di Diego Rivera nel Palazzo Nazionale di Città del Messico (una delle principali mete turistiche della metropoli), in cui l'artista faro dell'identità messicana

²⁶ Per Frida il momento, si è detto, è di estremo e lancinante dolore fisico. All'opposto di quanto avviene in questa natura morta, nelle pagine del suo diario la pittrice dà sfogo alla sua sofferenza e invoca senza giri di parole la morte: «Espero alegre la salida – y espero no volver jamás –FRIDA» («Spero che l'uscita sia gioiosa – e spero di non tornare mai più»); leggo il diario di Frida nel facsimile stampato all'interno di *Le Journal de Frida Kahlo*, éds. C. Fuentes, S.M. Lowe, Paris, Éditions du Chêne, 1995.

²⁷ Così nel 1975, si esprimeva Sereni nella prosa *La città*: «non conosco città ideali e nemmeno le vagheggio. Conosco città in cui mi piacerebbe vivere, mettiamo Verona o Mantova, ma debbo riconoscere che queste un poco astratte predilezioni si collegano alla presenza di un fiume o di uno specchio d'acqua allietato da una quinta di alberi» (il testo in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 102).

²⁸ Nel 1978 alcuni lavoratori delle aziende elettriche di Città del Messico ritrovarono una grande pietra rotonda raffigurante la divinità azteca della luna; fu questo l'inizio della riscoperta della grande Tenochtitlán.



Diego Rivera, *Le angurie*, 1957 (Museo Dolores Olmedo, Città del Messico).

rappresentò, su una superficie complessiva di 276m² (!), la storia del suo popolo.

I fili si intrecciano e la strofa centrale di *Autostrada della Cisa* acquista una nuova compattezza e una nuova coerenza, legando l'anguria a Tenochtitlán, e facendo dell'antica capitale azteca, non più (o non solo) una città mitica ma l'esperienza concreta di un viaggio²⁹ e l'esperienza di incontri con luoghi, opere d'arte e testi pittorici che «una volta che ci abbiano impressionati cessano per tutto un lato di essere modelli, punti di riferimento culturale a noi esterni, per entrare nella nostra cerchia esistenziale né più né meno che come persone, interlocutori, viandanti, guide, portatori d'acqua».³⁰ Esperienza di un viaggio, quello in Messico, che ritorna così a vivere in poesia, come altri viaggi di altri testi poetici: Toronto, New York, l'Egitto.

E a questa esperienza di viaggio, si aggiunge un'esperienza più cartacea, ma certo non meno vera. È infatti opportuno ricordare *The Destruction of Tenochtitlan* (1922) di William Carlos William (autore tanto caro a Sereni) pubblicato in versione italiana nel 1963 (traduzione di Cristina Campo) nel primo numero della rivista «Questo e altro», fondata da Sereni con Niccolò Gallo, Dante Isella e Geno Pampaloni. L'esotica

²⁹ L'acuta analisi della geografia di *Stella variabile* di Niccolò Scaffai (*Note per «Stella variabile»* cit., pp. 247-248) andrà allora su questo aspetto un poco sfumata: Tenochtitlán non ha semplice funzione di straniamento e merita pertanto un'attenta considerazione in sede di commento.

³⁰ La citazione si può leggere nell'edizione critica di D. Isella (p. 692) ed è tratta da V. Sereni, *Da natura a emozione da emozione a natura (in memoria di Francesco Arcangeli)*, in V. Sereni, F. Francese, *La bestia addosso*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1976, p. 8.

suggerisce onomastica non sarà stata inattiva, a distanza di anni, nella riemersione di Tenochtitlán in *Autostrada della Cisa*. Difficile cogliere nei pochi versi di Sereni gli echi testuali dell'articolo di Williams. Da notare però l'insistere di Williams sulla descrizione dei luoghi e dei *laghi* nei pressi di Tenochtitlán e sull'ammirazione attribuita a Cortés per piante, arbusti e alberi visti appena prima di arrivare in città. Così come notevole è la narrazione del momento in cui il *conquistador* vede apparire la capitale degli Aztechi – «Ed eccola laggiù! Una città della grandezza di Cordova o di Siviglia, tutta cinta dal lago, a due miglia dal continente: Tenochtitlan»³¹ – con quel «laggiù» che apre pure la vista o meglio la visione di Tenochtitlán nella poesia sereniana; il paragone tra la città messicana e città ben conosciute (Cordova e Siviglia per Cortés; Mantova per Sereni); e infine il lago, elemento caratterizzante la città azteca tanto in Williams che in Sereni (come già del resto nell'affresco di Rivera).

VI.

Il colore del vuoto è il più forte e il più indelebile? Forse. O meglio, sicuramente; perché il colore dell'estate, della vita, della gioia, della poesia, per sua stessa natura, non può essere che attimale. Per scegliere di cercare il colore che infiamma ci vuole speranza: di più, una «*recidiva* speranza», proprio perché questo colore dura un attimo soltanto. Se già si è detto dei legami tra il «Credici a quell'altra vita» della nostra poesia e il «Parli [...] / come un credente di non importa che fede» di *Pantomima terrestre* (vv. 18-19), si potrebbe aggiungere adesso anche *Appuntamento a ora insolita* con il suo «Ma credi all'altra / cosa che si fa strada in me di tanto in tanto / che in sé le altre include e le fa splendide, / rara come questa mattina di settembre... / giusto di te tra me e me parlavo: / della gioia» (vv. 20-24). La vita è «stupenda», «splendida», sì, ma per attimi rari, solo «di tanto in tanto», solo, e ritorniamo a *Pantomima terrestre*, come «queste brezze tra le secche e le rapide» (v. 14). E non può che essere così. La continuità dei colori, come ogni «catena», come ogni ripetizione necessaria («la catena / della necessità», *Ancora sulla strada di Zenna*, vv. 18-19), è «insostenibile» (*Pantomima terrestre*, vv. 34-36):

sanno di un bagliore che verrà
con dentro, a catena, tutti i colori della vita
– e sarà insostenibile.

³¹ W.C. Williams, *La caduta di Tenochtitlan*, in W.C. Williams, C. Campo, V. Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Libri Scheiwiller, 2001, p. 159 (il testo, come indicato in nota, è tratto dalla rivista «Questo e altro», 1, 1963, pp. 84-91).

I tre versi 44-46 che chiudono *Pantomima terrestre* paiono allora svelare, tanto nel contenuto che nella forma, l'istantaneità e la discontinuità e l'«insensatezza» della gioia.

– e i primi lampi
lo scroscio sulle foglie
l'insensatezza estiva.

Nessun colore qui, si sarà notato, ma la luce velocissima di un lampo, proprio come, in *Autostrada della Cisa*, l'istanteo, e di sola luce, «palpito di un lago». Nella poesia immediatamente successiva a *Pantomima terrestre*, *I ricongiunti*, troviamo una nuova concretissima «prova», un nuovo «testimone» di questa attimalità: un nuovo attimo di cui Sereni diventa custode («custode non di anni ma di attimi», *Un posto di vacanza*, IV, v. 21). Unico testo aggiunto nella seconda edizione di *Strumenti umani* (di ambientazione, peraltro, tanto vicina alla nostra: il fiume Taro e il borgo di Calestano, citati nella strofa centrale, si situano proprio di là dal valico della Cisa, tra gli Appennini e Parma), *I ricongiunti* ritrae la bellezza della vita colta in un istante di estiva perfezione: «invece ci siamo tutti proprio tutti / e solo adesso, con te, / la tavolata è perfetta sotto queste pergole» (vv. 8-10): «solo adesso» ossia solo in *questo* momento.³²

Detto ciò, quel che conta non è tanto la realtà di questi attimi di colore, ma è, esistenzialmente, la possibilità di ritrovarli anche in luoghi e in momenti meno propizi: non solo in estate, non solo al mare o sotto una pergola, ma anche in altre stagioni, in altri luoghi, dentro quella routine che tende ad arrestare la creatività, la gioia, l'«insensatezza». E di nuovo il tema, vitale e sofferto al tempo stesso, è certo tema di *Autostrada della Cisa*, dove credere a quell'altra vita è paragonato a credere in un «ritorno d'estate» «al di là del valico»; ma lo si ritrova anche altrove. In *Altro compleanno*, dove, da un'altra «pergola» estiva, il poeta sceglie la vita a condizione che (siamo al verso 11, al verso *finale* di quest'*ultima* poesia) «un'ardesia *propaghi* il colore dell'estate» (v. 11), oltre appunto i confini stagionali. In *Appuntamento a ora insolita*, dove, nel dialogo tra l'io lirico e la (sua) gioia, l'invito a credere «all'altra / cosa che si fa strada in me di tanto in tanto / che in sé le altre include e le fa splendide, / rara

³² Sarei tentata qui di rubare le parole che Sereni (in un intervento incentrato sulla poesia montaliana *Il ritorno*, con Bocca di Magra e «Erinni fredde» sullo sfondo) riserva a Montale, agli ultimi versi della poesia *Tempo e tempi*: «Ma in quell'attimo / solo i pochi viventi si sono riconosciuti / per dirsi addio, non arrivederci»). Sereni commenta: «Personalmente tendo a legare il "solo" all'attimo piuttosto che ai pochi, ma chissà»; applicherei allora la stessa sottolineatura alla sereniana *I ricongiunti*, legando con rinnovata decisione il «solo» all'«adesso», a enfatizzarne l'attimalità.

come questa mattina di settembre...» (vv. 20-23), viene subito, significativamente, rettificato (vv. 26-34):

«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,
 la si porta come una ferita
 per le strade abbaglianti. È
 quest'ora di settembre in me represa
 per tutto un anno, è la volpe rubata che il ragazzo
 celava sotto i panni e il fianco gli straziava,
 un'arma che si reca con abuso, fuori
 dal breve sogno di una vacanza.
 Potrei
 con questa uccidere, con la sola gioia...»

Insomma, «l'ipotesi di una vita diversa» rispetto alla «condizione dimidiata e infelice» va posta perché quest'altra vita è una possibilità reale, esiste (si noterà nel testo appena citato la posizione forte, esposta con vigore, del verbo essere, due volte a fine verso: «c'è»; «È»). E va seguita, ricercata «fuori dal breve sogno di una vacanza», cogliendone gli indizi e le tracce ogni volta che si presentano a noi. Anche quando questi segni sono più difficili da cogliere.

In *Autostrada della Cisa*, Sereni ribadisce questa difficoltà. Le tracce vanno colte oltre le apparenze devianti ossia «*dietro* la raggera degli echi e dei miraggi». E questo è reso ancor più difficile per un soggetto che passa «di tunnel in tunnel di abbagliamento in cecità». L'abbagliamento è tema ricorrente nella poesia di Sereni: si pensi per esempio alle appena citate «strade abbaglianti» di *Appuntamento a ora insolita*. La cecità ne è l'altra faccia: entrambi ci rendono incapaci di vedere il colore di quell'altra vita, ma non ci impediscono comunque di tentare quel gesto che ci porterà forse ad «abbracciare il vuoto», magari a «stringere una spalla d'aria», ma forse chissà ad agguantare qualcosa di più. In *A un compagno d'infanzia*, Sereni in qualche modo spiega tutta la difficoltà di questo incontro paragonando dapprima la bellezza (che è un altro modo di dire il colore della vita) a un'istantanea «frustata in dirittura» (v. 23) per poi localizzarla «sempre a un passo da noi» (v. 26).

Concluderò muovendomi, seppur con cautela, nella dimensione esistenziale, e oserei dire morale di *Autostrada della Cisa*. E lo farò sulla scorta di una tra le più toccanti poesie sereniane: *Quei bambini che giocano (Strumenti umani)*. Il nostro rinunciare alla ricerca di quelle tracce di una vita diversa è giudicato dai bambini come un imperdonabile tradimento (nell'indice provvisorio del libro, la poesia s'intitolava proprio

Imperdonabile, poi cancellato e sostituito con l'attuale),³³ frutto di un inganno cognitivo ed esistenziale (vv. 4-8):

Ma la distorsione del tempo
il corso della vita deviato su false piste
l'emorragia dei giorni
dal varco del corrotto intendimento:
questo no, non lo perdoneranno.

La posta in gioco di *Autostrada della Cisa* si chiarisce e drammatizza: tra vitalità e rinuncia si può scegliere. La prima opzione è quella dell'autenticità verso sé stessi, la seconda è tradimento, imperdonabile per chi viene dopo di noi, ma imperdonabile pure per chi (e nei confronti di chi) ci ha lasciati. Ecco dunque la colpa, per cui l'erinni è venuta a punire il poeta: non tanto l'aver dimenticato il padre; non solo l'aver «spento» la vita prima del tempo; ma l'essere vivi dopo la morte del padre e sperperare il tempo (cfr. *Altro compleanno*, v. 6: «tempo sperperato»), non vivere o vivere solo in modo «dimidiato e infelice».

³³ V. Sereni, *Poesie* cit., p. 473.



scrittura/lettura/ascolto

Libri da non nascondere: Edoarda Masi e la Cina tra Rivoluzione Culturale e antimperialismo

LUCA MOZZACHIODI

Università di Venezia Ca' Foscari

luca.mozzachiodi@unive.it

Abstract. The essay examines the figure of Edoarda Masi, focusing in particular on her reading of the cultural revolution and her analyses of the Chinese anti-imperialist line. Following her period of studies in China in the late 1950s, the scholar began a collaboration with Raniero Panzieri and became a central figure of the New Left in the 1960s and 1970s. The essay analyzes mainly her writings in «Quaderni Rossi» and «Quaderni Piacentini», with the aim of showing her original reading of the events of the Chinese Cultural Revolution, read as a moment of class struggle, and her contribution to the theory of anti-imperialism, which extends beyond the decades in question and reaches the early 2000s, in consonance with figures of the Chinese New Left born after the end of Maoism.

Keywords: Masi, Cultural Revolution, Anti-imperialism, Quaderni Rossi, Mao.

Riassunto. Il saggio prende in esame la figura di Edoarda Masi, concentrandosi in particolare sulla sua lettura della rivoluzione culturale e sulle sue analisi della linea antiproletaria cinese. A seguito del suo periodo di studi in Cina a fine anni Cinquanta la studiosa entra in collaborazione con Raniero Panzieri e diviene una figura centrale della Nuova Sinistra negli anni Sessanta e Settanta. Sono analizzati soprattutto gli scritti su «Quaderni Rossi» e «Quaderni Piacentini», con lo scopo di mostrare la sua originale lettura degli eventi della Rivoluzione Culturale cinese, interpretata come momento di lotta di classe, e il suo contributo alla teoria dell'antiproletariato, che si estende oltre i decenni in questione e arriva agli inizi del Duemila, in consonanza con figure della Nuova Sinistra cinese nata dopo la fine del Maoismo.

Parole chiave: Masi, Rivoluzione Culturale, antiproletariato, Quaderni Rossi, Mao.

Libri da non nascondere: Edoarda Masi e la Cina tra Rivoluzione Culturale e antimaximalismo

Edoarda Masi è stata una delle figure centrali per la mediazione in Italia della storia e della cultura cinese: quella classica (tradusse infatti Confucio,¹ e prima, nel 1964, *Hon lou Meng*,² considerato uno dei quattro romanzi classici, e una sorta di enciclopedia della cultura imperiale e confuciana all'inizio della sua crisi), ma soprattutto quella storica e politica del Novecento: capitali in questo senso le traduzioni dei saggi di Lu Xun³ e del narratore Lao She.⁴ Senza limitarsi però all'attività traduttiva e accademica, la Masi ebbe modo di visitare più volte la Cina Popolare, inizialmente come studente nei tardi anni Cinquanta, poi come docente nella fase di refluxo della Rivoluzione Culturale nel 1974 e poi come docente fra il 1976 e il 1977. Infine ancora nel 1991. A seguito di questi periodi produsse saggi e diari di viaggio, ma anche dall'Italia ebbe un ruolo fondamentale nell'interpretare politicamente per la Nuova Sinistra gli svolgimenti della politica cinese, attraverso la sua militanza diretta in gruppi come i «Quaderni Rossi» e i «Quaderni Piacentini». È soprattutto in queste sedi che prende forma la sua originale lettura dell'antimaximalismo cinese, del maoismo e della Rivoluzione Culturale.

Il rapporto di Edoarda Masi con la Cina comunista o Repubblica Popolare Cinese risale al 1957-58 quando, come componente di una delegazione di studenti italiani, frequenta l'università di Pechino.⁵ Già trentenne all'epoca, proveniva dal mondo della militanza comunista cui si era avvicinata dopo la seconda guerra mondiale, aveva militato nell'Udi ed era vicina ad ambienti comunisti,⁶ sia pure, nella Parma del dopoguerra dove lavorerà come bibliotecaria, con una certa insofferenza rispetto al centralismo del partito e con una consapevolezza (che rimarrà viva tutta la vita) delle frizioni tra il proprio status piccoloborghese e la classe operaia insieme alla quale si trovava a militare, simboleggiata nelle memorie di *Il libro da nascondere* dall'operaio Enzo, amicizia della prima gioventù coltivata nel clima della liberazione, ma persa dopo il

¹ Confucio, *Dialoghi*, Milano, Rizzoli, 1989.

² Cao Xueqin, *Il sogno nella camera rossa*, Torino, Utet, 1964.

³ Lu Xun, *La falsa libertà*, Torino, Einaudi, 1968.

⁴ Lao She, *La città dei gatti*, Milano, Garzanti, 1986.

⁵ Il diario di questa esperienza sarà poi edito nel 1993 con una nuova prefazione cfr. E. Masi, *Ritorno a Pechino*, Milano, Feltrinelli, 1993.

⁶ Sulla formazione politica di Masi, in cui gioca una parte importante il rimescolamento di classe a seguito della liberazione dal nazifascismo, si può innanzitutto vedere la testimonianza autobiografica in E. Masi, *Il libro da nascondere*, Casale Monferrato, Marietti, 1987, pp. 17-28.

trasferimento in Cina.⁷ Sebbene fosse tra i primi studenti a visitarla, già diverse delegazioni erano state nella Repubblica Popolare negli anni immediatamente precedenti. L'interesse per la Cina era montato in Italia a partire dalla metà degli anni Cinquanta⁸ con la fondazione del Centro studi per le relazioni economiche e culturali con la Cina, patrocinato da diverse personalità di spicco della cultura italiana come Antonio Banfi, Ferruccio Parri e Piero Calamandrei. Quest'ultimo in particolare aveva guidato una delegazione culturale tra il settembre e l'ottobre del 1955 (omologa a una politica condotta da Nenni) di cui facevano parte numerosi intellettuali di orientamento non solo comunista, tra cui Cassola, Bobbio, Musatti, Treccani, Antonicelli, Trombadori e di cui fecero parte anche Franco Fortini, che da quel viaggio trarrà il diario *Asia Maggiore*,⁹ e Maria Arena Regis, entrambi due futuri interlocutori chiave della Masi.

I viaggi si erano moltiplicati e a partire dal numero speciale del 1956 *La Cina d'oggi*, preparato con molte note di viaggio da Piero Calamandrei per «Il Ponte»,¹⁰ l'interesse italiano per la Cina era cresciuto. Politicamente poi la partecipazione cinese alla guerra di Corea aveva da un lato stabilito agli occhi degli osservatori internazionali l'importanza del nuovo stato nello scacchiere geopolitico della Guerra Fredda e dall'altro l'aveva collocata idealmente e praticamente nel campo socialista a fianco dell'Urss.

Quando però Masi si reca a Pechino la Cina maoista è già la Cina passata attraverso la “Campagna dei Cento fiori”¹¹ e il “Grande Balzo in Avanti”¹² e che si sta sganciando, nel contesto dei sommovimenti socialisti del 1956, dalla sfera di influenza e dalla linea politica sovietica. Il diario dell'esperienza che la studiosa lascia, pur da una prospettiva

⁷ Appare chiaro dal racconto come l'interruzione della relazione di amicizia, da parte di Enzo, si configuri anche come un ristabilimento delle frontiere di classe.

⁸ Una panoramica della nascita di questo interesse, e del fiorire di istituzioni connesse è in G. Samarani, *Roma e Pechino negli anni della Guerra Fredda: il ruolo del Centro studi per le relazioni economiche e culturali con la Cina*, in *La Cina di Mao, l'Italia e l'Europa negli anni della Guerra Fredda*, a cura di C.M. Rostagni e G. Samarani, Bologna, il Mulino, 2014 pp. 93-118.

⁹ F. Fortini, *Asia Maggiore*, Torino, Einaudi, 1956.

¹⁰ Sul numero della rivista e sul viaggio organizzato da Calamandrei si veda ora S. Calamandrei, *La costruzione del numero speciale del «Ponte» La Cina d'oggi*, in «Il Ponte», 5, LXXVI, 2020, pp. 8-21.

¹¹ La politica dei Cento Fiori occupa ufficialmente il periodo maggio 1956-giugno 1957; su di essa ha un peso evidente il processo di destalinizzazione a seguito del XX Congresso del PCUS. Un importante ripensamento di quella linea politica da parte di Mao è nel discorso *Sulla giusta soluzione delle contraddizioni in seno al popolo* del febbraio 1957, nel quale a sua volta Mao affronta criticamente il problema del monismo ideologico del partito in rapporto alla pluralità delle ideologie nella società e guarda ai fatti di Budapest, Cfr. Mao Tse-Tung, *Antologia. 39 scritti scelti nel 1965 per i quadri di partito*, Milano, Edizioni Oriente, 1969, pp. 379-421. Per un profilo sintetico del periodo si veda G. Samarani, *La Cina contemporanea dalla fine dell'impero a oggi*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 221-234.

¹² Esistono ufficialmente due grandi balzi in avanti. Il primo è del 1958, il secondo del 1960.

relativamente esterna, tenta di dare conto di una società divisa tra le esigenze di rinnovamento e di equalitarismo e la necessità di ritrovare una linea economica e politica precisa dopo l'allentamento delle relazioni politiche e commerciali sovietiche (anche posteriormente e in qualità di storica, l'autrice insisterà sullo stretto rapporto tra la politica sovietica di funzionalizzazione delle economie degli alleati alle proprie esigenze e il fallimento del Grande Balzo in avanti dopo il ritiro dei tecnici e degli aiuti sovietici nel 1960).¹³

Il diario, che sarà poi edito da Feltrinelli nel 1993, viene inviato a Einaudi, dove riceve l'interessamento di lettori e redattori della casa editrice quali Franco Fortini (autore di un reportage di viaggio in Cina con il titolo *Asia Maggiore*, pubblicato nel 1955) e Raniero Panzieri, che a sua volta aveva viaggiato in Cina con Nenni, ma anche il rifiuto di altri redattori, tra cui Renato Solmi,¹⁴ responsabile dei Libri bianchi, in cui era invece uscito poco prima *Le origini ideologiche della rivoluzione cinese* di Enrica Collotti Pischel, volume di taglio storico e di orientamento più filo-sovietico. In un'intervista del 2004¹⁵ la stessa autrice spiegherà le ragioni del rifiuto in una certa libertà di critica alla linea sovietica, ma anche alle stesse iniziative cinesi (si veda ad esempio l'ironia in riferimento allo sterminio dei passeri).¹⁶ In particolare Solmi appoggiava l'interpretazione hegeliano-marxista della storia cinese data da Pischel, come si evince da una corrispondenza con Ponchiari relativa alla pubblicazione del libro,¹⁷ laddove Fortini, poco preoccupato diversamente dai colleghi di fornire argomenti ad una moralistica propaganda anticomunista, aveva preparato un parere editoriale incentrato proprio sul rigore morale dello sguardo analitico dell'autrice.¹⁸

Questi contatti editoriali sono però alla radice di amicizie e collaborazioni durature poiché, come si evince anche dalla storia politica degli interlocutori della giovane Masi, ad essere maggiormente interes-

¹³ Cfr. E. Masi, *Breve storia della Cina contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

¹⁴ Per una prima ricostruzione di questo scambio, tesa a lumeggiare in un'ottica sociologica antibourdieusiana il campo della sinologia politica di sinistra in Italia si veda, I. Mordiglio, *Il diario cinese di Edoarda Masi. Un caso di rifiuto editoriale degli anni Sessanta*, in «L'ospite Ingrato», 6 aprile 2009, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/il-diario-cinese-di-edoarda-masi-un-caso-di-rifiuto-editoriale-degli-anni-sessanta/> (ultimo accesso: 14/11/2024).

¹⁵ E. Masi, intervista in «Criticamente», 19 giugno 2004. «Da Einaudi vi fu un grande litigio intorno al mio libro, perché conteneva delle critiche al regime cinese, fatte da un punto di vista socialista, non da un punto di vista ostile. Però alcuni non erano d'accordo, sostenevano che qualsiasi critica sarebbe andata a vantaggio del nemico. C'era questa mentalità un po' stalinista, anche fra non stalinisti. Si oppose principalmente Renato Solmi, un uomo straordinario col quale in seguito ho stretto amicizia, ma in quel momento troppo osservante e timoroso dell'eresia».

¹⁶ E. Masi, *Ritorno a Pechino* cit., pp. 183 e ss.

¹⁷ Cit. in I. Mordiglio, *Il diario cinese di Edoarda Masi* cit.

¹⁸ Cfr. F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006.

sati all'approfondimento della linea cinese sono coloro che, soprattutto dopo la polemica sino-sovietica e anche sino-italiana (dalla fine del 1962 con l'editoriale *Le divergenze tra il compagno Togliatti e noi* su «*Renmin Ribao*», giornale ufficiale del Partito comunista cinese), vedevano in essa una alternativa alla strategia scelta dal movimento operaio occidentale e in particolare al partito nuovo e alla via italiana al socialismo togliattiana.¹⁹ Nella vicenda personale di Masi questo comportò un mutamento di stile dal racconto autobiografico alla riflessione sagistica-politica e un avvicinamento alle nascenti riviste e ai gruppi della Nuova Sinistra (l'autrice si riconoscerà sempre comunista, ma mai particolarmente vicina al Pci dopo gli anni della prima giovinezza). Sono gli stessi Panzieri e Fortini, nella Milano dove si è trasferita per lavorare alla biblioteca Braudense, a caldeggiarne la collaborazione ai «*Quaderni Rossi*» e ai «*Quaderni Piacentini*», sui quali appariranno i maggiori saggi degli anni Sessanta e Settanta. Panzieri in particolare, secondo un ricordo della stessa Masi, si serve della sua esperienza e delle sue capacità (incluse di lettrice dei documenti e dei testi in lingua originale) per aprire l'orizzonte teorico-politico del gruppo «alla nuova tematica internazionale – la questione del Terzo Mondo e l'incombenza dei "Danati della Terra"»²⁰ e dunque anche per chiarire il posizionamento dei «*Quaderni Rossi*» rispetto ai partiti della sinistra tradizionale e al gruppo di ex-redattori che, su impulso delle teorizzazioni di Tronti e Alquati, aveva dato origine a «classe operaia». In sintesi, calato l'entusiasmo iniziale in un Psi entrato nell'area di governo, le principali posizioni sulla Cina nei primi anni Sessanta erano infatti incarnate in due filoni: quello del Pci, che sebbene avesse promosso ulteriori visite e viaggi era vicino all'Urss nella disputa Sino-Sovietica e sarebbe arrivato, con il *Memoriale di Yalta*, ultimo indirizzo politico di Togliatti, a stigmatizzare come errate e divisive le posizioni cinesi sulla necessità della guerra antimerialistica.²¹ Accanto ad esso si sviluppava quello poi definito «operaista», che vedeva nella Cina, ma in generale in tutto il Terzo Mondo, un anello arretrato nella catena di sviluppo capitalistico che, per la mancanza di

¹⁹ Per un inquadramento storico generale del problema si veda R. Niccolai, *Quando la Cina era vicina: La Rivoluzione culturale e la sinistra extraparlamentare italiana fra gli anni 60 e 70*, Pistoia, Bfs edizioni, 1998, e S. Graziani, *L'interesse politico-ideologico per la Cina di Mao sulla scia del contrasto sino-sovietico: alcune considerazioni sulla nascita dell'associazione Italia-Cina*, in *La Cina di Mao, l'Italia e l'Europa negli anni della Guerra Fredda* cit., pp. 147-176. I principali testi di quella polemica furono raccolti in E. Collotti Pischedel, P. Calzini, *Coesistenza e rivoluzione. Documenti della disputa cino-sovietica*, Torino, Einaudi, 1964. La raccolta sarà recensita da Masi sui «*Quaderni Piacentini*», rilevandone negativamente l'omissione dei documenti italiani sulla questione.

²⁰ E. Masi, *Ritorno a Pechino* cit., p. 13.

²¹ P. Togliatti, *Promemoria sulle questioni del movimento operaio internazionale e della sua unità*, in Id., *La politica nel pensiero e nell'azione*, Milano, Bompiani, 2014, pp. 1847 e ss.

una classe operaia di massa, non avrebbe potuto costituire un epicentro rivoluzionario realmente avanzato. Masi comincia così a collaborare con una serie di saggi che, alternandosi abbastanza sistematicamente sulle due riviste, tra il 1963 e il 1966, sono innanzi tutto dedicati alla chiarificazione dei termini della linea cinese e del conflitto sino-sovietico. Alcuni titoli possono rendere l'idea, a partire da *I termini reali del conflitto Cina-Urss* sul numero 14 dei «Quaderni Piacentini» e dagli scritti sul quarto dei «Quaderni Rossi» del luglio 1964: *Lettura delle posizioni cinesi*²² e *Interpretazioni occidentali della politica cinese*²³ e la lettera dei «Quaderni Rossi» *Problemi attuali della disputa sino-sovietica*,²⁴ fino ad un primo bilancio nel saggio *Insegnamenti teorici del comunismo cinese* del 1965 sul sesto dei «Quaderni Rossi».²⁵

Dovendo riassumere i punti delineati dal discorso teorico di Masi, può essere utile rifarsi a *I termini reali del conflitto Cina-Urss*, poiché lì si individuano le linee interne al campo socialista che saranno caratteristiche dello sviluppo successivo: elementi cardine della linea sovietica sarebbero la teoria del “socialismo in un solo paese”, cioè, più coerentemente, della costruzione del socialismo all'interno di infrastrutture statali e strutture politiche preesistenti e il suo allargamento progressivo, la teoria del “paese guida” (ruolo assunto dall'Unione Sovietica in quanto paese più avanzato nel processo appena descritto), una lettura stadiale della transizione al comunismo fondata sullo sviluppo delle forze produttive che modifica i rapporti sociali, dunque l'enfasi sullo sviluppo della produzione prima che sulla trasformazione sociale, e poi ancora la possibilità della coesistenza pacifica con il capitalismo imperialistico.

Quest'ultimo elemento si fonda naturalmente sulla dimostrabilità della superiorità tecnico-produttiva del campo socialista, ma anche sulla teoria delle vie nazionali al socialismo e di quelle riforme strutturali che il Pci vedeva come possibile garanzia di vittoria pacifica, che l'editoriale di «Renmin Ribao» criticava invece come antimarxiste e antirivoluzionarie.²⁶ Se dall'VIII al X Congresso il Pci era uscito infatti rafforzando la sua linea del raggiungimento del socialismo per via costituzionale e la politica internazionale della coesistenza pacifica, il Pcc invece richiamava proprio alla natura imperialistica del “primo mondo”, con gli esempi di Congo, Cuba, Algeria, Vietnam, per indicare come, anche in sede di rischio nucleare, una coesistenza pacifica non fosse strutturalmente possibile, né tantomeno un rovesciamento per

²² Poi raccolto in E. Masi, *La contestazione cinese*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 11-38.

²³ *Ivi*, pp. 52-57.

²⁴ *Ivi*, pp. 63-71.

²⁵ *Ivi*, pp. 83-111.

²⁶ Cfr. *Le divergenze fra il compagno Togliatti e noi*, in «Renmin Ribao», 31 dicembre 1962.

via delle stesse garanzie liberali (il voto) di una società fondata ancora su proprietà privata e sfruttamento del lavoro. La linea cinese che Masi cerca di ricostruire, anche prendendo le distanze dalle interpretazioni occidentali ufficiali, si contraddistingue invece come una linea del socialismo a livello mondiale, antistadiale e antiprogressiva, essenzialmente fondata sulla lettura della lotta di classe come fenomeno perdurante nella società e della lotta antimperialistica come fenomeno globale. Non solo non vi sarebbero dunque paesi guida nella costruzione del socialismo (dove ad esempio l'interesse cinese al movimento dei Non Allineati nonostante gli scontri con l'India, ma anche il rifiuto di un intervento diretto in Vietnam), ma questo processo ogni paese lo deve compiere secondo le proprie caratteristiche. Coerentemente con l'esperienza della guerra civile e delle comuni di Yan'an dunque la forza rivoluzionaria in Cina non è costituita dal proletariato industriale, ma dalle grandi masse contadine, e le contraddizioni dello sviluppo industrial-capitalistico e borghese risulterebbero meno importanti di quelle tra città e campagna.²⁷ Rifiuto della teoria stadiale significa poi anche rifiuto di vedere le lotte anticoloniali e antimperialistiche come un primo momento a cui solo dopo far seguire la lotta di classe (punto comune sia alle interpretazioni sovietiche terzinternazionaliste che alle forme di "operaismo" che andavano prendendo corpo in Italia negli anni del Miracolo economico e della congiuntura). Si tratta di un punto rilevante non solo in relazione alla storia della resistenza antigiapponese e della guerra civile, ma di una indicazione chiave nello scenario politico del momento della seconda ondata di lotte decoloniali. Scrive in proposito Masi nel saggio ricordato.

In questa situazione i comunisti cinesi si pongono non come gli esponenti di un mondo sottosviluppato che si contrappone a quello del capitalismo avanzato, ma quali portatori della bandiera leninista dell'internazionalismo. Nella propria condizione di ex-coloniali essi individuano una delle forme estreme della condizione proletaria, e il loro discorso perderebbe ogni senso se si intendesse stabilire una differenziazione e non un'unità tra quelle che essi chiamano le "nazionalità oppresse" e il "proletariato internazionale". [...] Attraverso il rifiuto della differenziazione di interessi sulla base delle diverse fasi di sviluppo i comunisti cinesi propongono anche ai comunisti dell'Occidente il recupero di una posizione di classe.²⁸

²⁷ Un punto chiave di questa teorizzazione è il discorso di Mao sui *Dieci grandi rapporti*, cfr. Mao Tse Tung, *I dieci grandi rapporti*, in Id., *Discorsi inediti*, a cura di S. Schram, Milano, Mondadori, 1974, pp. 49-66.

²⁸ E. Masi, *I termini reali del conflitto Cina-Urss* cit., p. 49.

È essenzialmente in questo quadro che vanno letti gli sviluppi successivi: sul piano globale, rifiutate le teorie del “benessere” e la persuasione che la catena capitalistica si romperà in un punto privilegiato (cioè le opzioni terzomondiste e operaiste), rimane la constatazione di come assieme al salto qualitativo del sistema capitalistico che inserisce o cerca di inserire anche le ex-colonie liberate nel suo ciclo (e politicamente nell’egemonia euroamericana come un imperialismo di tipo nuovo) si sviluppa un nuovo internazionalismo fondato su un livello di lotta orizzontale (tra paesi socialisti e paesi imperialistici) e un livello di lotta verticale (tra le classi subalterne e le classi dominanti di tutti i paesi, socialisti inclusi). La linea che dunque «Quaderni Rossi» e in parte «Quaderni Piacentini» cercavano di tracciare si distingueva, a Rivoluzione Culturale iniziata, non più solo dal Pci o da «classe operaia», ma anche da un variegato insieme di istanze genericamente rivoluzionare che guardavano alla Cina come a una speranza. In questo quadro si inserisce il rapporto di Masi con le Edizioni Oriente dei coniugi Regis, che avevano vissuto in Cina e traducevano i documenti politici e teorici dei maggiori esponenti del Pcc. Laddove i gruppi agglutinati negli anni Sessanta cercavano essenzialmente un nuovo orizzonte di senso, esperienze come «Vento dell’Est» erano in linea con il tentativo di Masi di analizzare la linea cinese in chiave politico-sociale ma anche scientifica.²⁹ Si pone anche per questo sin da subito (e si porrà costantemente in Masi) la coscienza di una contraddizione, nella linea cinese, tra il richiamo a una rivoluzione permanente, alla lotta di classe come processo interno alla dittatura del proletariato e al rischio di cristallizzazione di nuove diseguaglianze nei paesi da un lato e dall’altro la natura statuale delle nuove formazioni, cioè tra la necessità di un ordine politico (e produttivo e sociale) e la necessità di forzarne continuamente i limiti. Scriverà poi sull’ultimo numero dei «Quaderni Rossi», non a caso quando quel gruppo cercava di combattere le versioni della lotta di classe fondate sulla teoria dell’esistenza di un soggetto rivoluzionario privilegiato, ristabilendo una lettura internazionalista, ma anche i rischi di burocratizzazione dei grandi partiti comunisti:

Pertanto non risultano corrette le affermazioni categoriche né della funzione rivoluzionaria di avanguardia del partito comunista cinese, né della sua necessaria involuzione burocratica. La realtà è nelle due cose insieme. Sono i poli della contraddizione che travaglia oggi la Cina e che non nella sola Cina troverà soluzione.³⁰

²⁹ Si veda in questo senso l’intervista a Giuseppe Regis, in «lavoro politico», gennaio 2002, <http://lavoropolitico.it/regis98.html> (ultimo accesso: 27/9/2025).

³⁰ E. Masi, *Insegnamenti teorici del partito comunista cinese*, in Ead., *La contestazione cinese* cit., p. 108.

I partiti comunisti al potere (quello cinese, ma anche quello sovietico o quello cubano, o quello jugoslavo ad esempio) e anche quelli non al potere, ma delegati alla gestione di un forte movimento operaio (come il Pci) perdonano i classici connotati leninisti di compatta avanguardia ideologica (che conservano nelle forme del centralismo) e assumono quelli di specchio delle contraddizioni del paese e della linea politica (per il Pci in particolare si vedano le riflessioni sulla cooperazione allo «stato di tutto il popolo» che la Masi proporrà più tardi nei saggi su «Quaderni Piacentini» e nel volume *Lo stato di tutto il popolo e democrazia repressiva*).³¹ Su questi temi, dalla fine degli anni Sessanta, fitto sarà il carteggio con Franco Fortini in relazione allo spazio di azione politica in Italia.³²

Per quel che riguarda propriamente la Cina questa contraddizione risale a quando il partito, uscito dalla fase resistenziale delle “basi rosse” e di Yan'an, aveva attirato in questi processi in cui la rivoluzione tendeva progressivamente a coincidere con gli interessi nazionali cinesi intellettuali e settori della borghesia urbana che si erano a loro volta insediati nel partito portando elementi ideologici nuovi ma anche potenzialmente non rivoluzionari. La campagna contro le destre (1957), la conferenza dei Settemila quadri (1962)³³ e il Movimento di educazione socialista (1963)³⁴ sono i passaggi di approfondimento di queste contraddizioni che si manifesteranno nella Rivoluzione Culturale lanciata nel 1966.

Di tutti gli eventi che hanno riguardato la Cina nel periodo di egemonia della corrente maoista o di sinistra, la Rivoluzione Culturale è probabilmente quella che più ha dato origine a un immaginario collettivo nella Nuova Sinistra occidentale, nonché a un profluvio bibliografico di opere documentarie³⁵ e di resoconti più o meno letterari non solo da

³¹ E. Masi, *Lo stato di tutto il popolo e la democrazia repressiva*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 38-51. Il casus dei saggi contenuti nel volume è l'approvazione in Germania e in Italia di leggi speciali antiterrorismo.

³² Il carteggio tra i due è fitto e consta di diverse centinaia di lettere, da quelle di fine anni Cinquanta legate alla pubblicazione del diario presso Einaudi, fino alla morte di Fortini. La corrispondenza si conserva presso l'Archivio Franco Fortini dell'Università di Siena ed è stata, in parte, scelta da Fortini stesso come materiale per la sua autobiografia politica, poi diventata un giorno o l'altro. Su questo passaggio di rifunzionalizzazione della sinistra si veda F. Fortini, *Un giorno o l'altro* cit., pp. 399-405.

³³ Su questa conferenza, che segna l'ascesa di Shaoqi e il temporaneo allontanamento di Mao dai vertici del partito si veda G. Samarani, S. Graziani, *La Cina rossa. Storia del Partito Comunista Cinese*, Roma-Bari, Laterza, 2022, pp. 140-142. Essa fu, in un certo senso, l'evento che pose le basi ideologiche di formazione dei quadri che la Rivoluzione Culturale avrebbe poi contestato.

³⁴ Durante questo movimento, teso a combattere i residui ideologici feudali, ma anche le nuove mentalità economicistiche e borghesi, cominciò l'invio sistematico di studenti nelle campagne.

³⁵ Ricordiamo qui come esempi G. Blumer, *Die chinesische Kulturrevolution 1965/67*, Frankfurt am Mein, Europäische Verlagsanstalt, 1968, trad. it. *La rivoluzione culturale cinese*, Milano,

militanti di sinistra;³⁶ erano sorti da poco anche i primi gruppi filomaoisti tra cui «Nuova Unità», il gruppo Viva il leninismo³⁷ e poi l'Unione dei comunisti italiani marxisti-leninisti. Anche di questa nuova fase Edoarda Masi si fa interprete e informatrice, soprattutto sui «Quaderni Piacentini» e poi ancora nel volume einaudiano del 1968 che apre la serie politica.³⁸ Gli scritti dedicati da Edoarda Masi alla Rivoluzione Culturale non sono tuttavia puramente elogiativi o informativi ma mirano semmai a indicarne le radici ideologiche e il carattere di classe:

Gli intellettuali – più precisamente gli studenti – sono stati i protagonisti della prima fase del movimento in corso. Il proposito di un gruppo di dirigenti con a capo Mao, di combattere e distruggere il potere di minoranze che si cristallizzava nuovamente in struttura di classe, ha trovato da principio terreno fertile in questo settore della società più immediatamente sensibile al problema del potere. [...] La base teorica della rivoluzione culturale è l'affermazione che dopo la presa del potere da parte del proletariato e l'instaurazione di rapporti di produzione socialisti è necessaria una rivoluzione a livello delle sovrastrutture, per adeguarle alle nuove strutture, prevenire con ciò la restaurazione del capitalismo e promuovere lo sviluppo della società socialista.³⁹

Occorreva recuperare in queste analisi il carattere storico e materiale della rivoluzione culturale di contro alla tendenza a utilizzarne slogan (“le campagne che accerchiano la città”, la scintilla che può “dare fuoco alla prateria”)⁴⁰ che diventavano, nel contesto italiano, compensi simbolici per uno smarrimento o per fughe in avanti rispetto a una immaginaria situazione rivoluzionaria. Anche su questo uso indebito l'in-

Feltrinelli, 1969, J. Myrdal, G. Kessel, *Kina. Revolutionen går vidare*, Stockholm, Norstedt, 1970, trad. it. *Un villaggio cinese nella rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino, 1971, W. Hinton, *Turning Point in China: An Essay on the Cultural Revolution*, New York, Monthly Review Press, 1972.

³⁶ Si possono ricordare ad esempio A. Moravia, *La rivoluzione culturale in Cina ovvero il Convitato di pietra*, Milano, Bompiani, 1967, J. Robinson, *The cultural revolution in China*, Harmondsworth, Pelican, 1969, trad. it. *La rivoluzione culturale cinese*, Roma-Bari, Laterza, 1969, M.A. Maciocchi, *Dalla Cina. Dopo la rivoluzione culturale*, Milano, Feltrinelli, 1971.

³⁷ Su questo in particolare cfr. S. Graziani, *La Cina rossa* cit., p. 154 e ss.

³⁸ Su cui si veda sull'«Ospite ingrato», L. Baranelli, L. Zanette, *Sulla serie politica Einaudi. Intervista a Luca Baranelli*, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/sulla-serie-politica-einaudi/> (ultimo accesso: 15/11/2024).

³⁹ E. Masi, *Note sulla rivoluzione culturale cinese*, in Ead., *La contestazione cinese* cit., pp. 143-145.

⁴⁰ Le espressioni, coniate da Mao, rilevavano la particolare composizione sociale delle forze rivoluzionarie cinesi, radicate nella grande maggioranza contadina mentre il Kuomintang teneva le città della centro-est e la borghesia urbana, e lo sforzo volontaristico compiuto nel 1930 per riorganizzare la fila del partito dopo una fase di sconfitte nella guerra civile. In Italia divengono slogan correnti e saranno ripresi, nei primi anni Settanta, da gruppi come «Lotta Continua» e «Il Manifesto», dove però indicano più genericamente la necessità di formazione di un asse di lotta che comprendesse diverse categorie sociali e la rivalutazione, soprattutto in LC, del momento attivistico della militanza.

terpretazione di Fortini, che da Masi dipende per le informazioni più dirette, sarà analoga: Fortini mette in guardia anche per questo, dunque, contro tutti i tentativi di traduzione immediata in un contesto italiano: l'articolo *Significato e traduzione della pubblicistica cinese* è una critica dello pseudo maoismo italiano e dell'abitudine a ripetere gli slogan della Rivoluzione Culturale fidando nell'immediata traducibilità dei codici:

si tratta di proporci di tradurre noi, a noi stessi, il nostro pensiero, la nostra ideologia e la nostra volontà politica. Noi parliamo troppo spesso un gergo e non una lingua, e dicendo noi intendiamo in particolare la Nuova Sinistra italiana, [...] il solo modo di verificare se la nostra lettura delle posizioni cinesi è corretta e non siamo vittime di una generosa illusione è di fare non già quello che hanno fatto o fanno o faranno in Cina, ma quel che è opportuno e necessario qui fare.⁴¹

Degli eventi del 1966-1968 e in particolare dei disordini a Shanghai e Pechino, nonché delle lotte di partito contro Liu Shaoqi e Deng Xiaoping e dei tentativi di arginare gli episodi di violenza che si svolgevano nelle province in maniera estremamente contraddittoria,⁴² Masi dà un resoconto subordinato all'interpretazione delle mediazioni che la strategia rivoluzionaria mette in campo: la lotta contro la burocratizzazione e la nuova struttura di classe nata dalle istituzioni socialiste (la “borghesia nel partito” del famoso slogan, la necessità di ridefinire il rapporto politico tra masse e comitato centrale, l'invito di Mao del luglio 1966 a “bombardare il quartiere generale” e la diffusa pratica di esporre opinioni politiche sui *dazibao*, grandi manifesti scritti a mano affissi in luoghi pubblici) e la messa in discussione dello statuto degli intellettuali e della divisione del lavoro, con gli obblighi di lavoro manuale, l'invio di studenti, quadri e medici, nelle campagne e la costituzione di comuni agricoli, cittadine (a Shanghai soprattutto) e di gruppi di lavoro politici.⁴³

⁴¹ F. Fortini, *Questioni di Frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi 1977, pp. 185-186.

⁴² Ancora oggi la natura di queste violenze, con le cosiddette “sessioni di lotta” contro quadri deviati, la distruzione di alcuni monumenti, gli scontri tra gruppi di guardie rosse, sono all'origine delle diverse linee di difesa o di critica della rivoluzione culturale in quella che uno storico come Mobo Gao ha chiamato la battaglia per il passato della Cina. Si tratta in sostanza di una lotta per l'eredità del maoismo e della rivoluzione che divide lo stesso Pcc, cfr. per la natura delle violenze, Mobo Gao, *The Battle for China's Past*, London, Pluto press, 2008, pp. 17-18.

⁴³ Questo particolare aspetto del lavoro manuale come elemento formativo avrebbe radici nel concetto di *Fanshen*, ovvero rivolgimento del corpo o, in senso lato, mutamento radicale della mentalità come analizzato da Schurmann in *Ideologia, organizzazione e società in Cina, dalla liberazione alla rivoluzione culturale* [1968], Milano, il Saggiatore, 1972, prova come per il marxismo cinese il rapporto tra pensiero e ideologia personale, sia mediato dal corpo e dal contatto con il lavoro, e anche come gli errori ideologici possano essere corretti con la giusta

Non si tratterebbe dunque per Masi solamente di un episodio di lotta per la conquista del potere (interpretazione che prevarrà a destra e si farà strada anche a sinistra dopo la *Risoluzione su certe questioni di storia del partito e sulla personalità di Mao*, approvata dal Pcc del 1981),⁴⁴ ma di un movimento nato dalla necessità di capovolgere la piramide sociale che per secoli aveva avuto al suo gradino più basso centinaia di milioni di contadini. È la profonda conoscenza che Masi ha della storia e della società cinese tradizionale, maturata anche attraverso le esperienze traduttive (e che avrà come esito alcune opere di storiografia e storia della cultura)⁴⁵ a garantirle di poter interpretare gli aspetti socioculturali della dialettica città-campagna in questa Rivoluzione. La critica dei “quattro vecchiumi” volta a combattere i residui di mentalità tradizionale nella società cinese era indirizzata alle campagne e promossa dalla mediazione delle due grandi istituzioni cui era garantito l’ingresso ai figli dei proletari protagonisti della guerra civile: l’esercito e gli studenti.⁴⁶

Ad essi era invece rivolto l’invito a imparare dalle masse (ovvero a negarsi come futura potenziale classe dominante). Non a caso in un saggio su «Ombre rosse»⁴⁷ Masi rileva come l’esercito sia uno dei primi incubatori della teoria della «linea di massa». Se dunque in queste letture della Rivoluzione Culturale ci sono delle chiare indicazioni e proposte anche per i comunisti e la Nuova Sinistra occidentale, è altrettanto vero che risulta essenziale collocare il fenomeno nel contesto cinese e questo in quello globale opponendosi a facili generalizzazioni.

D’altro lato, gli aspetti anarchico-ribellistici e volontaristici vengono recepiti acriticamente da una parte dei giovani e favoriscono la formazione di una ideologia pseudorivoluzionaria secondo la quale tutta la lotta si svolge a livello di sovrastruttura, i rapporti di produzione scompaiono, non si tratta più di emancipazione delle classi oppresse attraverso una lotta dolorosa, ma del rifiuto immediato della repressione [...] abbandonato il materialismo storico, si naviga nel più puro idealismo.⁴⁸

attività pratica e condotta di vita.

⁴⁴ Cfr. a questo proposito S. Schram, *I limiti del cambiamento cataclistico: riflessioni sul ruolo della “grande rivoluzione culturale proletaria” nello sviluppo della Repubblica popolare cinese, in Mao Zedong. Dalla politica alla storia*, a cura di E. Collotti Pischel, E. Giancotti, A. Natoli, Roma, Editori Riuniti, 1988, pp. 163-276, e D. Zweig, *La rivoluzione ininterrotta di Mao e le campagne cinesi 1966-1978*, ivi, pp. 128-146.

⁴⁵ Cfr. E. Masi, *Breve storia della Cina contemporanea* cit., e Ead. *Cento trame di capolavori della letteratura cinese*, Milano, Rizzoli, 1991.

⁴⁶ Con questa espressione si indicavano le forme della passata ideologia nelle sue manifestazioni: vecchie idee, vecchia cultura, vecchie abitudini e vecchie usanze.

⁴⁷ Cfr. E. Masi, *Il lavoro artistico (il dibattito nell’esercito cinese)*, in «Ombre rosse», I, 5, 1968, pp. 54-56.

⁴⁸ E. Masi, *Note sulla rivoluzione culturale cinese* cit., p. 151.

Ci sono due importanti segni nel 1967 che indicano un tentativo di portare questa più complessa lettura ad arricchimento di una strategia politica per l'Italia, in una situazione di percepita ripoliticizzazione di massa: nel gennaio del 1967 i «Quaderni Rossi» producono la loro tredicesima “lettera” intitolata *La rivoluzione culturale socialista in Cina*. A differenza dei quaderni veri e propri, le “lettere” si configuravano come libelli di intervento e la loro diffusione era cominciata nel 1963 proprio con una lettera a firma di Edoarda Masi *Su alcuni temi rilevanti del partito comunista cinese*; dopo la morte di Panzieri avevano assunto la funzione di esternazioni di presa di posizione politica del gruppo intero, rivolte tanto alle organizzazioni storiche quanto ai nuovi temi e militanti.

La lettera recupera i contributi di Masi, richiamati in apertura, e li sistematizza definendo poi la Cina e il Vietnam come gli unici paesi che lottano «senza equivoci con il capitalismo mondiale»;⁴⁹ vengono poi ripercorse le due linee (cinese e sovietica) e discussa la strategia della Rivoluzione Culturale. L’aspetto più rilevante però è nel collegamento con le esigenze occidentali, per il quale viene rigettato sia il terzomondismo o «attesa della liberazione da parte dei popoli sottosviluppati»,⁵⁰ che le tendenze ricorrenti delle sinistre: per la Nuova Sinistra alla fondazione di partiti e per il Pci e i partiti comunisti in genere alla proiezione idealizzata di una unità del campo socialista. Al loro posto «l’unico modo corretto di sostenere quelle stesse rivoluzioni è di lottare per creare una prospettiva rivoluzionaria nei centri del potere imperialistico».⁵¹

Parallelamente vengono elaborate (in una sostanziale omogeneità di contenuti) le Note sulla rivoluzione culturale cinese, apparse sul numero 30 dei «Quaderni Piacentini» a firma di Edoarda Masi (il numero include anche una rassegna degli articoli sul medesimo argomento a cura della «Monthly Review»), e i due gruppi, che oltre a Masi comprendevano diversi redattori e autori comuni come Goffredo Fofi, Luca Baranelli, Vittorio Rieser, impostano un lavoro comune sull’imperialismo: a giugno viene prodotta la “lettera” dei «Quaderni Rossi» con le *Note per una discussione su “Problemi della lotta anti-imperialista e situazione nel Medio Oriente”*⁵² e a luglio un dossier condiviso tra i «Rossi», i «Piacentini» e «Classe e Stato» interamente dedicato a *Imperialismo e rivoluzione in America Latina* con particolare riferimento ai casi del Venezuela, della Colombia e della Bolivia.

⁴⁹ Lettere dei «Quaderni Rossi» n. 13. *La rivoluzione culturale socialista in Cina*, Torino, Tricerri, 1967.

⁵⁰ *Ivi*, p. 29.

⁵¹ *Ivi*, p. 31.

⁵² *Note per una discussione su “Problemi della lotta anti-imperialista e situazione nel Medio Oriente”*, Torino, Tricerri, 1967.

Il problema, ormai consueto, delle due linee era analizzato alla luce questa volta anche delle posizioni cubane e vietnamite, cioè delle linee di conflitto aperto con quello che veniva definito il blocco imperialista. La linea sovietica è quella di una convivenza pacifica, giudicata dal gruppo impossibile poiché la repressione militare si manifesta proprio là dove si creano le condizioni per una svolta socialista. «Dalle vicende di Cuba e del Vietnam comincia a emergere [...] la politica con cui l'Urss tenta di uscire dalla contraddizione. Essa consiste in un intervento più diretto nel conflitto [...] *per portare la soluzione al tavolo della trattativa tra le grandi potenze*»;⁵³ a questa strategia i cinesi, e più contradditoriamente i cubani (meno inclini alla rottura con i sovietici), opporrebbero la linea della «moltiplicazione delle rivoluzioni»⁵⁴ enunciata nell'articolo di Guevara sui “molti Vietnam”.

I redattori enfatizzano però, sulla scia della lettura della Rivoluzione Culturale, l'elemento di educazione politica delle masse, in opposizione alla pratica del *foco*⁵⁵ e in essa praticamente della guerriglia come momento pedagogico-politico. È interessante tuttavia notare come, in un momento in cui certamente il tasso di politicizzazione pareva altissimo, i compiti specifici dei partecipanti occidentali alle lotte antimperialistiche fossero fissati sulla lunga durata nella «formazione di nuclei di organizzazione e di coscienza rivoluzionaria nelle masse»,⁵⁶ ma richiedessero una presa di posizione e in particolare «star dalla parte della Cina»⁵⁷ nel sostegno alla sua linea politica. Si trattava cioè di un compito essenzialmente di mediazione, laddove in altri luoghi, il Vietnam soprattutto, la linea del conflitto antimperialistico correva evidente. Sullo scacchiere vietnamita si erano infatti posizionati tanto i comunisti del Pci quanto la Nuova Sinistra, in uno scenario che però ripercorreva, come si sarebbe visto alla manifestazione di Firenze del 1967, organizzata dal democristiano La Pira, la divisione delle linee interpretative (schematicamente: minaccia alla pace e alla coesistenza o momento di una lotta antimperialistica transnazionale).

Il Vietnam come banco di prova dell'efficacia e delle contraddizioni della lotta antimperialistica era già stato affrontato da Edoarda Masi in un saggio sul sesto dei «Quaderni Rossi», *Rivoluzione del Viet-nam e movimento operaio occidentale*, che viene poi ripreso e ampliato come lungo

⁵³ *Cina Cuba Vietnam*, in «Quaderni Piacentini», V, 31, 1967, p. 108.

⁵⁴ *Ivi*, p. 112.

⁵⁵ Si indica con questo termine, particolarmente nella teorizzazione guevariana, la presenza di un piccolo nucleo rivoluzionario armato, in grado di operare autonomamente e di gestire attività logistiche economiche e riproduttive in una porzione di territorio nemico, nella quale compie operazioni di educazione politica delle masse. Il *foco* dovrebbe operare in una strategia a macchia di leopardo con altri *foci*, per poi congiungerli in un unico fronte.

⁵⁶ *Ivi*, p. 119.

⁵⁷ *Ibidem*.

saggio conclusivo nel volume *La contestazione cinese*, libro che raccoglie i saggi di quegli anni e inaugura la Serie politica di Einaudi, segnando un cambio di passo dal precedente rifiuto del diario. I volumetti tascabili e in brossura riprendevano anche graficamente l'impaginazione dei «Quaderni Rossi» ed erano rivolti alle nuove masse studentesche e lavoratrici in agitazione. Ad esse l'autrice proponeva una lettura in controtendenza della situazione vietnamita e in generale delle lotte nel Terzo Mondo:

*nei paesi sottosviluppati il sistema che va instaurandosi è capitalistico-monopolistico o oligopolistico, non si tratta di forme intermedie, pre-borghesi o proto-borghesi, né di "forme di transizione" non più capitalistiche e non ancora socialisti (per il solo fatto che si procede alla pianificazione) [...]. I sottosviluppati come zone differenziate esistono in realtà solo come elemento proletario in seno all'universo capitalistico.*⁵⁸

Qui è leggibile l'influenza degli economisti della «Monthly Review» (Sweezy era stato da Masi conosciuto all'epoca dei seminari dei «quaderni rossi» e l'aveva introdotta agli studi sulla società cinese del collaboratore Franz Schurmann),⁵⁹ e in particolare della loro teoria dello sviluppo in un contesto di capitalismo monopolistico, dove il «sottosviluppo» di determinate zone geografiche non indica solo una mancata accumulazione originaria (Masi, come poi Hui, insiste tuttavia sugli effetti della predazione coloniale della Cina da parte delle potenze Europee per questo fatto),⁶⁰ ma la funzionalizzazione di quel sottosviluppo nel contesto di un processo di accumulazione globale.

In questo senso la distinzione tra lavoratori privilegiati dell'occidente e «dannati della terra» è si reale ma rischia, per la Masi, di tradursi in un'arma nella mano degli avversari che promuovono differenziazioni regionalistiche e nazionali artificiose nel contesto di un capitalismo globalizzato, o che riportano acqua al mulino della teoria stadiale e della preminenza della produzione sulla politica.

Una codipendenza esiste tra queste posizioni e il discorso di Fortini alla ricordata manifestazione per la libertà del Vietnam, organizzata ad aprile del 1967 a Firenze, che (alla presenza di esponenti socialisti, cattolici e comunisti) dichiarava:

⁵⁸ E. Masi, *Rivoluzione del Viet-nam e movimento operaio occidentale*, in Ead., *La contestazione cinese* cit., pp. 162-164.

⁵⁹ Su ciò si veda R. Bellofiore, D. Halévy, M.G. Meriggi, E. Masi, *Il presente come storia. Un incontro per Paul Sweezy*, in «L'Ospite Ingrato», VIII, 1, 2005, pp. 197-239.

⁶⁰ Cfr. Wang Hui, *The Rise of Chinese Modern Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 2023.

Non basta dire Americani A Casa
 Non basta dire Via L'Italia dal Patto Atlantico.
 Bisogna dire Via L'Imperialismo Dalla Casa Degli Americani.
 Via dalla nostra tolleranza, dai nostri microfoni, dai nostri giornali,
 i complici della violenza per il profitto.
 Storia ed esperienza mi hanno insegnato
 che si deve oggi tendere non ad unire ma a dividere.
 A dividere sempre più violentemente il mondo,
 a promuovere l'approfondita, la sola vera, la sola feconda divisione,
 divenuta sempre più chiara, dolorosa e necessaria
 per entro l'unità creata dal mercato internazionale.⁶¹

Masi, che assieme a Fortini era stata una convinta assertrice della contemporaneità di Terzo Mondo e centro di sviluppo capitalistico di contro a ogni teoria sviluppista e di progresso positivisticamente inteso,⁶² si spinge oltre nel qualificare il senso pratico di quella divisione cui deve seguire un diverso tipo di unità, non genericamente pacifista e democratica, ma di classe e capace di affiancarsi ai diseredati.⁶³ La fecondità della forzatura delle divisioni e contraddizioni sociali in senso classista e l'ineludibile necessità di un collegamento con le classi subalterne a livello mondiale rappresentano il portato maggiore del contributo di Masi alle teorie e pratiche antimeritalistiche e saranno da lei assunti come punti fermi anche nella stagione, assai lunga, della sconfitta delle ipotesi a cui aveva guardato con maggior interesse.

Negli anni 1976-77 sarà docente di lingua italiana a Shanghai e testimone del processo alla Banda dei Quattro, della definitiva sconfitta della sinistra del Pcc e dello svuotamento della Rivoluzione Culturale, di cui permarranno le forme esteriori mentre si consolida una politica produttivistica e una struttura gerarchica che, con il ritorno di Deng Xiaoping nel comitato centrale, aprirà la stagione delle riforme e delle privatizzazioni. Anche di questa esperienza lascerà un diario politico, intitolato *Per la Cina. Proletari e confuciani*, pubblicato nel 1978, ma significativamente, a entusiasmi einaudiani conclusi, per Mondadori. Proprio a Fortini, con cui la corrispondenza continua fitta anche negli anni Settanta, aveva scritto prima di partire, presentendo l'involuzione: «Ma in Cina, la tradizione di un pensiero dove tutto è politica, dove non c'è posto se non per il mandarino, non si rovescia nella proposta di un

⁶¹ F. Fortini, *Per la libertà del Vietnam*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1401-1402, per un approfondimento su questo comizio si rimanda a L. Lenzini, *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2024.

⁶² Si veda in particolare E. Masi, *Note sulla fine del progresso*, in Ead., *La contestazione cinese* cit., pp. 112-122. In questo saggio la studiosa dichiara apertamente il suo debito verso *Verifica dei poteri* e in particolare il saggio *Le mani di Radek*.

⁶³ Si veda Ead. *Rivoluzione del Viet-nam e movimento operaio occidentale* cit., pp. 196-198.

mandarino rovesciato. (In questo senso la campagna contro Confucio è la scommessa per il comunismo — forse perdente, a breve termine). Il problema è se vogliamo portare avanti questa la scommessa».⁶⁴

Sebbene convenzionalmente la storiografia si allinei alla dichiarazione ufficiale dei comunisti cinesi secondo cui la Rivoluzione Culturale si concluderebbe nel 1976, in tutte le sue riflessioni posteriori Masi insisterà su come gli eventi veri e propri possano dirsi durare due soli anni e già dal 1969 si vedano i segni di un sopravvento dell'ala conservatrice e una moderazione degli obiettivi;⁶⁵ nonché come l'intero processo sia stato spinto da Mao con la consapevolezza di una probabile sconfitta, tra l'altro causata dalla sua stessa condizione di simbolo e rappresentante di quello stato di cui contemporaneamente invocava la trasformazione radicale. Per la studiosa il potere che proteggeva inizialmente le Guardie rosse dalla repressione coincideva con lo stesso potere che esse dovevano superare e per questa ragione parlerà di Mao stesso come di una «figura tragica» del movimento rivoluzionario mondiale.⁶⁶

Restituire iniziativa politica alle masse contadine rappresentava, secondo la studiosa, un ritorno di Mao alla matrice della rivoluzione cinese concepita come un processo ininterrotto e, nel sostenere ciò, si avvicina in gran parte alle coeve posizioni della cosiddetta “nuova sinistra cinese”. In particolare è interessante il lavoro storiografico di Mobo Gao in *The battle for China's past*, nato come risposta a una biografia di Mao e divenuto un tentativo di denunciare il giudizio storico-politico dell'Occidente sul periodo maoista in Cina, ma anche il discredito in cui dopo la risoluzione del 1981, che qualifica in decennio 1966-76 come disastroso, la Rivoluzione Culturale è caduta nella stessa Cina. Il volume si offre come una sistematica disamina delle strategie discursivei e degli stereotipi che fanno della rivoluzione culturale un “olocausto” e di Mao un dittatore. Ciò che più interessa lo studioso, “vittima” egli stesso delle sessioni di critica da parte delle Guardie rosse, è lo stato delle comunità rurali, da cui proviene, che viene analizzato nell'arco del tempo con interviste e inchieste.⁶⁷

⁶⁴ Lettera di E. Masi a F. Fortini, 16 gennaio 1975, Archivio Franco Fortini, Fondo Edoarda Masi.

⁶⁵ Questa sarà in sostanza la sua posizione conclusiva, ribadita in uno degli ultimi saggi dedicati al tema, cfr. E. Masi, *Una follia necessaria*, in *L'assalto al cielo. La rivoluzione culturale cinese quarant'anni dopo*, a cura di T. Di Francesco, Roma, Manifestolibri, 2005, pp. 19-36.

⁶⁶ Si veda la conversazione M. De Gouville, E. Masi, V. Rieser, *Mao Zedong e la rivoluzione culturale in Cina, Borgotaro 2004*, in «L'ospite Ingrato», 18 marzo 2013, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/conversazione-fra-mireille-de-gouville-edoarda-masi-e-vittorio-rieser-borgotaro-2004mao-zedong-e-la-rivoluzione-culturale-in-cina/> (ultimo accesso: 16/11/2024).

⁶⁷ Si vedano le due inchieste in materia. M. Gao, *Rural life in modern China*, Hong Kong, Hong Kong University press, 1999, e M. Gao, *Gao village revisited. Whither rural China*, Hong Kong, the Chinese university press, 2019.

Il periodo maoista appare allora per le masse rurali non solo un periodo di contraddizioni anche violente, ma soprattutto un periodo di uscita dalla miseria, di garanzie di un sistema sanitario e di sicurezza sociale che prima non esisteva e che le privatizzazioni dagli anni Ottanta demoliscono e soprattutto un periodo di vivacità politica e culturale (ingresso alle università, *dazibao* e giornali, compagnie di teatro politico nelle comuni).⁶⁸

Se pure dagli anni Ottanta prevarranno in Masi interessi di tipo storiografico di largo respiro per quanto riguarda la Cina, (di cui saranno poi espressione i saggi raccolti in *Storie del bosco letterario*)⁶⁹ non cesserà l'interesse per le dinamiche antimperialistiche, come evidente nella traduzione di István Mészáros⁷⁰ e nella presentazione, prima in Italia, dei saggi di Wang Hui su piazza Tienanmen.⁷¹ Non si tratta di divagazioni, ma del tentativo di spiegare come si sia ora di fronte a un imperialismo capitalistico di tipo nuovo che non rappresenta la vittoria dell'interesse privato su quello pubblico, ma l'asservimento di tutto lo stato (anche se questo è la Repubblica Popolare Cinese) al ciclo di valorizzazione del capitale, che non contempla più esclusioni o separazioni. «Una reale efficacia contro i colossi transnazionali è irraggiungibile se non si crea un fronte internazionale del lavoro contro il capitale e si punta invece al sistema difensivo dei singoli stati nazione entro il quadro del capitalismo globale (che è poi la linea dell'attuale governo cinese)».⁷²

Un punto distingue dunque Masi dall'intellettuale cinese di cui pure condivide la diagnosi su Tienanmen: momento di vittoria del neoliberismo in Cina e non protesta democratico-umanitaria, ma lotta tra due oligarchie: quella di partito, interessata a gestire la transizione in continuità con il precedente regime di potere e quella economica nata con le modernizzazioni degli anni Ottanta, ansiosa di svilupparsi senza più intermediari.⁷³ Il tutto ancora sulle spalle (e sui cadaveri) dei più poveri che chiedono maggior peso politico e protezione sociale. A questi temi sono dedicate le ultime riflessioni: molte delle quali raccolte sulla rivista «L'ospite ingrato», nata dalla riunione di ex compagni e compagnie in occasione della nascita dell'archivio Franco Fortini, di cui è stata fondatrice e indefessa animatrice fino alla fine e a cui ha affidato la sua corrispondenza.⁷⁴

⁶⁸ Cfr. M. Gao. *The battle for China's past* cit., pp. 27-29.

⁶⁹ E. Masi, *Storie del bosco letterario*, Milano, Scheiwiller, 2002.

⁷⁰ I. Mészáros, *Socialismo o barbarie. Dal «secolo americano» all'alternativa possibile*, a cura di E. Masi, Trieste, Asterios, 2006.

⁷¹ W. Hui, *Il nuovo ordine cinese*, a cura di E. Masi, Roma, Manifestolibri, 2006.

⁷² E. Masi, *Presentazione*, in W. Hui, *Il nuovo ordine cinese* cit., p. 12.

⁷³ Cfr. W. Hui, *Il nuovo ordine cinese* cit., pp. 20-54.

⁷⁴ Ricordiamo qui per brevità solo E. Masi, *Il singolare e il plurale*, in «L'ospite Ingrato» I, 1, 1998, pp. 31-50, e Ead., *La colonizzazione globale, le false unità e le false identità nelle ideologie*

In una conversazione con Rieser, compagno di lotta fin dalla gioventù, sintetizzava così la questione:

hanno utilizzato proprio quelle idee di Mao: abbiamo tanto lavoro e poco capitale, allora noi tutta questa merce lavoro che abbiamo la spremiamo bene... oggi l'economia cinese va avanti perché hanno i salari più bassi del mondo: cosa che va a vantaggio non solo dello sviluppo dell'economia cinese ma anche di quella mondiale.⁷⁵

L'ultimo imperialismo non è dunque più quello che spoglia delle ricchezze di antiche dinastie e impone il commercio di oppio, né quello dei governi nazionalisti e delle borghesie, ma quello del capitale globale che ha fatto di centinaia di milioni di cinesi il più grande esercito di riserva di lavoro al mondo, solo recentemente soppiantato da altri paesi, in Africa o Asia Meridionale, dove i salari sono più bassi, ma ciò comporta la creazione di tensioni all'interno della mutevole società cinese, tra élite e gruppi subalterni di tipo nuovo.

dell'impero, in «L'Ospite Ingrato» III, 3, 2000, pp. 29-42, ma molti sono i contributi anche sul giornale e sul sito; va infine ricordato che il Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini dell'Università di Siena, nato dall'archivio, ha in custodia anche il summenzionato fondo Edoarda Masi, che consta di scritti, volumi e di un fitto carteggio con l'amico e collaboratore.

⁷⁵ M. De Gouville, E. Masi, V. Rieser, *Mao Zedong e la rivoluzione culturale in Cina* cit.



scrittura/lettura/ascolto

Lo sviluppo dei personaggi da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* di Antonio Tabucchi

GAIA PANIATI

Università degli Studi di Genova

gaiamtpaniati@gmail.com

Abstract. The essay analyses *Perdute salme* (1981-1982), an unpublished novel by Antonio Tabucchi written while he was working as a professor at the University of Genoa (1976-1990), and its successive reworked version, published in 1986 with the title *Il filo dell'orizzonte*. The analysis is focused on the evolution of the characters in the two versions of the novel, observing their development in the context of the narration and shedding light on the linguistic and stylistic transformations that set the first draft apart from the second. Particular attention is paid to the ways in which these variations help define the “metaphysical novel” quality that Tabucchi himself saw in this work.

Keywords: Tabucchi, *Perdute salme*, *Il filo dell'orizzonte*, character development.

Riassunto. L'articolo esamina *Perdute salme* (1981-1982), romanzo inedito di Antonio Tabucchi concepito durante gli anni del suo insegnamento all'Università di Genova (1976-1990), e la sua successiva rielaborazione, pubblicata nel 1986 con il titolo *Il filo dell'orizzonte*. L'analisi si concentra sull'evoluzione dei personaggi nelle due versioni del testo, osservandone lo sviluppo all'interno della narrazione e mettendo in luce le trasformazioni linguistiche e stilistiche che distinguono la prima stesura dalla seconda. Particolare attenzione viene dedicata al modo in cui queste variazioni contribuiscono a delineare quella dimensione di “romanzo metafisico” che lo stesso Tabucchi attribuì all'opera.

Parole chiave: Tabucchi, *Perdute salme*, *Il filo dell'orizzonte*, sviluppo dei personaggi.

Lo sviluppo dei personaggi da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* di Antonio Tabucchi

Perdute salme è un romanzo inedito di Antonio Tabucchi, scritto tra il 1981 e il 1982. Il manoscritto è conservato alla Bibliothèque Nationale de France¹ insieme a molti scritti dell'autore. Il romanzo non fu mai pubblicato, anche a seguito del rifiuto di Italo Calvino di presentarlo a Einaudi. Nella lettera di diniego, datata 29 marzo 1982 e anch'essa conservata presso la BnF,² Calvino elogia l'*incipit* e lo stile dell'opera, capace di conferire «evidenza a persone e ambienti [...] e giocare con ciò che resta fuori dal racconto, il non detto o nascosto [...] in modo abile e agile». Tuttavia, solleva alcune perplessità: «il problema è il rapporto tra questo quadro minuzioso nei dettagli, reso in un linguaggio conversativo sempre disinvolto, e un disegno che si decide in vuoti e in silenzi da cui s'aprano vertigini d'assoluto». Inoltre, esprime dubbi sia sul piano letterario – ritenendo che il quotidiano, con il suo «pathos rassegnato», non comunichi una vera tensione verso «l'altro» – sia su quello morale, legato alla «scelta della perdita di sé e dell'obbedienza cieca a qualcosa che, essendo misteriosa, si suppone sublime». Un altro punto critico, secondo Calvino, è la mancanza di profondità attribuita alla «salma perduta», ovvero il giovane ucciso, che non suscita nel lettore un reale bisogno di identificazione. *Perdute salme* venne quindi rielaborato per alcuni anni fino alla pubblicazione di *Il filo dell'orizzonte* nel 1986.³ Tuttavia, i cambiamenti apportati non sembrano seguire i suggerimenti di Calvino: invece di dare maggiore profondità ai personaggi, Tabucchi li rende ancora più sfumati. Questo articolo si propone di analizzare le figure presenti nei due romanzi attraverso un confronto progressivo, mettendo in evidenza differenze e punti di contatto. L'attenzione si concentrerà non solo sulla psicologia dei protagonisti, ma anche sui personaggi secondari e sulle loro interazioni con il protagonista. Nel *filo dell'orizzonte*, molti di questi perdono alcune delle loro caratteristiche distintive, e l'analisi cercherà di evidenziare tale trasformazione. Lo studio si colloca nel solco delle ricerche già condotte da Thea Rimini⁴ e Vincenza Perdichizzi,⁵ che hanno esaminato il sistema dei personaggi

¹ Il dattiloscritto è conservato nel Fonds Antonio Tabucchi della Bibliothèque nationale de France (d'ora in avanti BnF), Département des Manuscrits, con la collocazione «Italien 2370, III». Le citazioni saranno tratte da quest'esemplare, d'ora in avanti PS.

² La lettera si trova nella «Correspondance reçue» del fondo Tabucchi della BnF, collocazione: «Italien 2370».

³ A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986, d'ora in avanti FO.

⁴ T. Rimini, Da «*Perdute salme*» a «*Il filo dell'orizzonte*: intrecci e confronti, in *Tabucchi postumo: da «Per Isabel» all'archivio Tabucchi della Bibliothèque nationale de France*, a cura di T. Rimini, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2017, pp. 103-115.

⁵ V. Perdichizzi, *Un chapitre de la première version du «Fil de l'horizon» d'Antonio Tabucchi*, in «Ge-

senza però collegarlo al contesto storico genovese. Un'analisi approfondita di quest'ultimo ha permesso di individuare variazioni riconducibili all'attenzione dell'autore per il drammatico periodo del terrorismo e della strategia della tensione, anni in cui Tabucchi scrisse *Perdute salme* mentre insegnava all'Università di Genova (1978-1990).

Prima di addentrarci nell'analisi, sarà utile riassumere brevemente la trama di *Perdute salme*. Il protagonista è l'io narrante, senza nome. Egli indaga in una città che richiama Genova, ma che non viene mai nominata esplicitamente. I tre elementi centrali della storia sono dunque senza un nome proprio: l'io narrante, la città portuale e il cadavere sconosciuto.

La narrazione si apre *in medias res* in un obitorio del centro storico, dove arriva il corpo di un giovane ucciso. Spetta al tecnico dell'obitorio, il protagonista, il compito di identificarlo. Mosso da un'intensa curiosità e da un forte senso del dovere, decide di indagare su quella morte misteriosa. Dopo un breve scorcio sulla sua vita – quella di un uomo solitario e introverso – e sul rapporto con la sua compagna Maddalena, la storia si concentra sull'ignoto cadavere, portato all'obitorio da quattro poliziotti. Il protagonista, con l'aiuto di Maddalena e di un amico giornalista, inizia la ricerca dell'identità del giovane, colpito dal fatto che nessuno sia venuto a riconoscerlo o a reclamarne il corpo. L'indagine si sviluppa tra indizi labili e misteriosi aiuti esterni di origine sconosciuta, fino al drammatico epilogo: senza aver trovato alcuna risposta e nella speranza di un chiarimento definitivo che non arriverà, il protagonista viene ucciso da un colpo di pistola in un capannone della darsena del porto, di notte.

La struttura del romanzo segue un doppio intreccio: la prima trama, tipica del poliziesco, vede l'investigatore impegnato a recuperare l'identità della vittima e a scoprirne i motivi della morte; la seconda, sviluppandosi in parallelo, approfondisce il tema del doppio e della memoria, esplorando le differenze tra due esistenze e il tentativo di recuperare un passato dimenticato attraverso vecchie fotografie e frammenti di ricordi.

In *Il filo dell'orizzonte* la trama ricalca la stessa vicenda. Stavolta però la narrazione si svolge alla terza persona e l'addetto all'obitorio ha un nome: Spino. Viene pure eliminato completamente un capitolo, il XIII, che non aggiunge nulla all'evolversi della storia, ma è più legato alla psicologia dell'io narrante. Questa cancellazione, su cui torneremo, porta Tabucchi, per mantenere uguale il numero di capitoli dei due romanzi, a utilizzare l'*escamotage* di dividere in due parti il capitolo XX di *Perdute*

nesis», 49, 2019, p. 149-155, e V. Perdichizzi, *Il nome, il riso, il sogno di Spino. «Il filo dell'orizzonte» di Antonio Tabucchi*, in «Bollettino di italianoistica», gennaio-giugno 2018, pp. 137-160.

salme, creando il 19 e 20 di *Il filo dell'orizzonte*. Dal materiale del XX, deriva dunque in parte il capitolo 19, che però, dopo l'*incipit* molto simile «Il biglietto con le nuove istruzioni era sotto la porta» (*PS*) che diventa «Ha trovato il messaggio nella cassetta delle lettere, rientrando: un biglietto scritto in stampatello con l'indicazione del luogo e dell'ora» (*FO*, p. 97), viene ampliato e vengono aggiunte alcune scene *ex novo*. C'è ad esempio un riferimento al filo dell'orizzonte, nel senso fisico del termine («Si è accontentato di guardarla a lungo stabilendo di nuovo un nesso tra quel foglio che si agitava nella penombra e la linea dell'orizzonte che piano piano svaniva nel buio», *FO*, p. 100) e Spino ha una sorta di improvvisa comprensione dell'intera vicenda («E ha pensato di nuovo a quel giovane, e allora ha visto chiaramente la scena; così erano andate le cose, e lui lo sapeva», *FO*, p. 99). In sostanza non c'è alcun riferimento ulteriore al XX di *Perdute salme*. Ma a conclusione di questo nuovo capitolo è presente un riferimento interessante al XIII, come detto eliminato:

E la notte ha fatto un sogno. Era un sogno che non tornava più da anni, da troppi anni. Era un sogno infantile, e lui era leggero e innocente; e sognando aveva la curiosa consapevolezza di avere ritrovato quel sogno e questo aumentava la sua innocenza, come una liberazione. (*FO*, p. 100)

Il capitolo 20 di *Il filo dell'orizzonte*, invece, contiene tutte le “faccende” che Spino deve affrontare prima di recarsi all'appuntamento finale, con il riordino del suo appartamento, gli addii che ritiene necessari all'amico e a Sara (questo il nuovo nome della compagna), e l'avvio verso il porto: è più aderente al XX di *Perdute salme* e come quest'ultimo contiene il momento *clou* dell'intera storia.

Totalmente diverso è il finale, che dalla morte certa e violenta di *Perdute salme* si sposta verso un enigmatico avanzare di Spino verso il buio in *Il filo dell'orizzonte*.

I protagonisti dei romanzi sono tre: l'Io narrante, Maddalena e l'amico Carmelo (Spino, Sara e Corrado in *Il filo dell'orizzonte*). Questi sono contornati da personaggi di secondo piano, Pasquale, il Priore del santuario, il sarto Poerio, il ragionier Faldini, la maestra Elvira e Pino Harpo (Peppe Harpo in *Il filo dell'orizzonte*), che hanno lo scopo di offrire indizi e spunti di riflessione al protagonista nella sua strada verso la scoperta. Come dice Giacomo Raccis a proposito di *Il filo dell'orizzonte*:

tutti i personaggi chiamati sulla “scena”, da Spino a Sara, la fidanzata, e Corrado, l'amico d'infanzia, fino alle “comparse”, non sono membri di un'unica e unitaria comunità che possiede e conosce i propri caratteri comuni (declinati poi secondo le singole e rispettive individualità), ma piuttosto sembrano tanti universi egoisticamente o rassegnatamente

autonomi e solitari, che vengono a incontrarsi e scontrarsi dando vita a istantanee e sterili reazioni che non sembrano produrre cambiamenti.⁶

A ben guardare, i personaggi di *Perdute salme* e *Il filo dell'orizzonte* sembrano rientrare in una particolare categoria individuata da Enrico Testa nel suo *Eroi e figuranti*:

Da un lato, non abdicano infatti alla faticosa e travagliata costruzione di un'identità. [...] Ma, dall'altro, mentre fanno ciò, aprono lo spazio della soggettività a una radicale esposizione all'altro: al semplice interlocutore, alla presenza dell'umbra, al popolo intero degli scomparsi. Nei romanzi [di molti autori] la prima possibilità del soggetto sta nel suo assoggettamento, nel suo essere coinvolto in un compito a cui non può sottrarsi: obbligazione e legame.⁷

Tenendo a mente le osservazioni di Testa, cominciamo ad analizzare la figura del giovane morto, la cui vicenda è stata l'ispiratrice dell'intera storia.

I. Io narrante e il giovane ucciso

I.1. Io narrante

Il protagonista, pur non avendo in *Perdute salme* un nome proprio, possiede comunque una decisa personalità e caratteri ben definiti: è un uomo solitario, che si svela fin dal capitolo I come sensibile, compassionevole; conosce il valore della vita e della solidarietà umana («“Ma non si può lasciare morire la gente così”, ho detto io, “per niente, nel niente, è come se uno morisse due volte”» *PS*, p. 4). Alcune frasi sono particolarmente rivelatrici di questa sua personalità:

Per questo sostano qui da me, e io li assisto, li curo e li sorveglio [...]. Io sono l'estremo compagno, e qualcosa di più, come un padrino, un tutore [...]. E sollecita una confidenza che potrebbe sembrare empia e non lo è. È umana, e bisogna essere umani con i morti. [...] Con nomignoli affettuosi e scherzosi. [...] Il mio Marcelino, per esempio è uguale a Pablito Calvo: magrolino, le ginocchia sporgenti una frangetta nera e lustra, due grandi occhi neri chiusi per sempre. (*PS*, p. 2)

Tra i nomignoli spicca quello che attribuisce al giovane ucciso: in *Perdute salme* è Tom Mix, mentre in *Il filo dell'orizzonte* diventa il Kid. Mostra un interesse inaspettato per il giovane probabilmente ucciso in un episodio

⁶ G. Raccis, «*Il filo dell'orizzonte* di Antonio Tabucchi ovvero l'allusione del postmoderno», in «Scintille Umanistiche», 2008, pp. 69-77: p. 69.

⁷ E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009, p. 110.

oscuro di violenza politica, il cui corpo giace all'obitorio senza che nessuno lo reclami o si interessi al riconoscimento. Vaga e indefinita è la descrizione fisica dell'Io narrante, anche se di lui si sa con certezza l'età: compare nel secondo capitolo, in un bell'esempio di discorso indiretto libero, «che intanto ho due anni più di lei, dunque quarantadue e non quarantatré», e segnala così anche l'età della compagna Maddalena.

Il protagonista di *Perdute salme* è, per l'intero romanzo, un uomo solitario, incapace di provare amore, nemmeno per Maddalena o per gli amici: egli sa concedere soltanto affetto, comprensione e *pietas*. Fino a un certo punto della narrazione, sembra aver vissuto osservando la realtà esclusivamente attraverso gli occhi della mente, trascurando quelli del cuore. Questo aspetto emerge chiaramente nel capitolo XIII di *Perdute salme* – interamente soppresso in *Il filo dell'orizzonte*, salvo un breve accenno nel capitolo 19 – in cui Tabucchi racconta un sogno ricorrente del protagonista. In esso, l'uomo, solo, giunge in una casa vuota e sconosciuta, dove si aggira alla ricerca di una stanza che sa di aver desiderato per lungo tempo, ma che, una volta trovata, non gli rivela nulla. Letto in chiave psicologica, questo sogno enigmatico offre una profonda riflessione sulla natura inquieta dell'io narrante.

Le altre caratteristiche si possono evincere indirettamente dalla foto del giovane morto sconosciuto centro dell'interesse del protagonista, pubblicata sul giornale «La Gazzetta del mare»,⁸ che potrebbe essere un lui di qualche anno prima, come gli viene suggerito da Maddalena («Con la barba e quindici anni di meno potresti essere tu», *PS*, p. 22): «Si tratta di un giovane dall'apparente età di venticinque-trenta anni, con una folta barba castana, gli occhi azzurri, magro, di statura media» (*PS*, p. 21) e aggiunge poco dopo (*PS*, p. 26) «naso affilato e fronte spaziosa». Rifinisce il tutto il sarto Poerio, personaggio che compare nell'XI capitolo, e che descrive l'io narrante di corporatura molto regolare, longilineo, ma «con spalle robuste» (*PS*, pp. 55-56).

Il suo interesse per il giovane morto suscita sorpresa tra chi lo conosce: gli viene ripetuto spesso che è un estraneo per lui, qualcuno che non ha importanza, né alcun peso nella sua vita. Anche il protagonista continua, d'altra parte, a ritornare sullo stesso pensiero; ma più gli viene fatta notare la sua estraneità ai fatti, più cresce il suo coinvolgimento, nel tentativo di svelare il mistero che circonda quella morte. Questa ricerca diventa, secondo Anna Botta: «a pretext [...] to reconstruct the story of [his] own unconscious and its phantasm».⁹

⁸ Quotidiano della città senza nome in cui si svolge la vicenda. Si può evincere una possibile corrispondenza con la «Gazzetta del Lunedì», quotidiano genovese particolarmente seguito negli anni della redazione del romanzo.

⁹ A. Botta, *An Interview with Antonio Tabucchi*, in «Contemporary Literature», XXXV, 3, Autumn 1994, pp. 421-440: p. 423.

L'osservazione di Maddalena, prima evocata, che sottolinea la somiglianza tra il protagonista e il giovane sconosciuto («Con la barba e quindici anni di meno potresti essere tu», *PS*, p. 22), suggerisce una possibile corrispondenza tra i due. L'affermazione (che si ritrova anche in *Il filo dell'orizzonte*) lo colpisce profondamente, generandogli quasi uno stato di shock: «Io non rispondo, come se fosse un'osservazione senza importanza. Ma tanto lei continua a parlare, e non so di che cosa, perché le sue parole non sono più di un ronzio lontano dai miei pensieri» (*PS*, p. 22). Come osserva Judith Obert, «Ce tournant clôt la première partie qui a suivi une certaine linéarité: décor planté, personnages principaux présentes, équilibre rompu, enquête qui démarre, une enquête qui se fait d'abord».¹⁰

Sempre a causa della sua empatia e compassione, il protagonista prova un'uguale sensazione di stordimento nel momento in cui fa concretamente qualcosa per avere informazioni dirette sul cadavere e sulla sua identità, cercando Carmelo, l'amico giornalista, che potrebbe fornirgli qualche notizia precisa. Fino a quel momento il protagonista, infatti, si era limitato a leggere i suoi articoli su «La Gazzetta del mare». Ma una volta giunto in redazione, si rende conto che la notizia non è più da prima pagina. La mancanza di interesse dei giornalisti, che imaginava ancora molto coinvolti nella ricerca, lo turba profondamente e il mondo diventa una cosa vivente, un ventre che accoglie e rifiuta al tempo stesso il «piccolo defunto» a lui caro:

E io ho capito che quel piccolo defunto a cui pensavo non interessava a nessuno, era una minuscola morte nel vasto ventre del mondo, un insignificante cadavere senza nome e senza storia, un detrito della grande architettura del tempo: un residuo. (*PS*, p. 25)

La descrizione del silenzio interiore («liquido», *PS*, p. 25), i suoi movimenti goffi e lenti sembrano una perdita di coscienza, e richiamano, forse, lo smarrimento che Saffo magistralmente descrive e Lucrezio riprende nel suo *De rerum natura*¹¹ per manifestare il terrore:

οπάτεσσι δ' ούδ' ἔν ὄρημ', ἐπιρρόμ- / βεισι δ' ἄκουαι, / κὰδ' δέ ἕδρως
κακχέσται.¹²

¹⁰ J. Obert, *Antonio Tabucchi, «Il filo dell'orizzonte»: reconstitution d'identité*, in «Cahiers d'études romanes», IX, 2003, pp. 39-58.

¹¹ Lucrezio, *De rerum natura*, libro III, vv. 152-158: «Verum ubi vementi magis est commota metu mens, / consentire animam totam per membra videmus / sudoresque ita palloremque exsistere toto / corpore et infringi linguam vocemque aboriri, / caligare oculos, sonere auris, succidere artus, / denique concidere ex animi terrore videmus / saepe homines», in Tito Lucrezio caro, *De rerum natura, libri sex*, vol. I, *Studi lucreziani*, a cura di C. Giussani, Torino, Loescher, 1896, del libro III pp.1- 148: p. 20.

¹² *Ode della gelosia*, fr. 31 Voigt (trad. it. di S. Quasimodo): «e la voce si perde sulla lingua inerte.

E mentre capivo questo il rumore e le voci di quella sala grande e moderna piena di macchine e gente si sono spenti, come se il mio capire avesse girato un interruttore che livellava nel silenzio voci e volti e gesti. In quel silenzio liquido ho avuto la sensazione di muovermi goffo come un pesce grasso braccato dalle reti forse ho barcollato, il mio corpo ha seguito un movimento inconsulto e ho urtato una tazza di caffè vuota su un tavolo, passandovi accanto, e il rumore dei cocci sul pavimento ha fatto riaccendere il rumore della sala, ho chiesto scusa al proprietario di quella tazza e lui mi ha sorriso come per voler dire che non faceva niente, e io sono uscito. (PS, p. 25)

Si potrebbero definire sintomi di attacco di panico, di shock per qualcosa di inatteso. Per il protagonista la ricerca dell'identità del giovane, in cui comincia a riconoscersi, è vitale, e l'indifferenza altrui lo sconvolge. Rendere ovattati i rumori esterni e rallentate le voci, distorcere i suoni, per poi riportare tutto alla normalità, è un modo molto cinematografico di manifestare il turbamento di un personaggio da parte di un cinefilo appassionato come Tabucchi:¹³ esempio perfetto è *Angeli con la pistola* (1961) di Frank Capra, regista caro allo scrittore, nel momento dello svenimento per strada di Annie, l'anziana protagonista della storia.

Il rumore esterno così potente delle macchine contro il silenzio interiore è anche uno di quei momenti in cui sembra che Tabucchi voglia cristallizzare un attimo nel tempo. L'incanto è rotto da una tazza spezzata, che riporta la mente alla grigia realtà.

Le domande si accavallano sull'identità della "perduta" salma, ma scivolano sempre di più verso una questione più intima e cioè sull'identità del protagonista che si muove, pur vivo, in un mondo stanco, di rimpianti, di occasioni mancate, di vergogna e, in fondo, senza importanza. La figura del giovane morto diventa così uno specchio attraverso il quale il protagonista vede riflessi i propri dubbi e le proprie paure. Il personaggio, come dice Tabucchi stesso descrivendo lo Spino di *Il filo dell'orizzonte*:

è un atrabiliare tranquillo, un classico *Homo melancholicus* (condizione evidenziata peraltro in tutto il romanzo. [...] In tale luce potremmo vedere nell'indagine che Spino fa, una sorta di elaborazione di una malattia (una depressione?).¹⁴

/ Un fuoco sottile affiora rapido alla pelle, / e ho buio negli occhi e il rombo / del sangue alle orecchie. / E tutta in sudore e tremante / come erba patita scoloro»).

¹³ Per l'analisi dell'immagine cinematografica nella scrittura di Tabucchi, si rimanda a T. Rimini, *Album Tabucchi. L'immagine nelle opere di Antonio Tabucchi*, Palermo, Sellerio, 2011.

¹⁴ A. Tabucchi, *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003.

Si potrebbe pensare ad un paragone con la figura di Zeno Cosini. Entrambi affrontano una grave crisi personale e si concentrano su sé stessi:

Il narrare, nel momento stesso in cui ruota attorno a una coscienza individuale, come una inchiesta che l'io compie su di sé, si risolve così in una riduzione dell'io, in una rivelazione del suo perpetuo squilibrio, della sua mancanza di centro, della sua sostanza evanescente, aleatoria, casuale. La psicoanalisi si rivela strumento essenziale per la costruzione di questo personaggio «malato» [Zeno Cosini], per la rivelazione di questo squilibrio che costituisce l'io.¹⁵

Lo stesso capita con il protagonista di *Perdute salme* e *Il filo dell'orizzonte* che però trasforma, o meglio, unisce l'inchiesta su se stesso a un'inchiesta reale, che svolge per lui il medesimo ruolo di costruzione.

Nella descrizione del cadavere e delle operazioni che con solerzia compie l'io narrante, si legge in *Perdute salme* una maggior crudezza rispetto a *Il filo dell'orizzonte*, un'attenzione ai riferimenti medico-scientifici con un piccolo indugiare sulla bocca spalancata, particolare che non riesce a far pensare a una morte serena:

Poi sono entrati di nuovo con un corpo sulla barella e tutto si è svolto nel silenzio, secondo le cadenze di una rappresentazione che imitava turpemente la pietà: io ho deposto il corpo da quel suo ignobile sudario di tela incerata e l'ho composto su un lustro sepolcro inossidabile, l'ho spogliato, ho lavato i grumi di sangue, ho aperto le mani rattrappite prima che la rigidità della morte inchiodasse le membra, con una benda ho stretto le mandibole alla testa per chiudere la bocca spaventosamente aperta, non ho chiesto niente, perché tutto aveva un'evidenza definitiva.
(Ps, p. 12)

Quello che segue è uno di quei momenti, che si ripresenteranno anche in altri capitoli della storia, in cui Tabucchi vuole quasi fissare un attimo descrivendolo minutamente, l'antica ἔκφρασις, quasi fermare il tempo per mettere in risalto l'anima del protagonista. Sono silenzi decisamente eloquenti e che permettono di conoscere qualcosa in più dei suoi pensieri:

ho desiderato che la notte non fosse più turbata dal giorno ma restasse solo notte, come fu all'origine, e che avvolgesse la mia vergogna. Ma l'alba identica stava già timidamente sputnando sulla diga degli edifici,

¹⁵ G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2021, p. 188.

e ho capito inequivocabilmente che non mi sarebbe più stato possibile essere l'uomo di un tempo, ho sentito il desiderio di diventare invisibile e di lasciare lì solo il mio simulacro che piangesse al mio posto. (PS, p. 13)

Pur avendo i due protagonisti, in *Perdute salme* e *Il filo dell'orizzonte*, lo stesso stile di vita e caratteristiche simili, il fatto che nel *Filo dell'orizzonte* gli venga attribuito un nome proprio, Spino, può significare il desiderio di Tabucchi di mantenere il personaggio altro da sé, con un suo minor coinvolgimento personale.

I.2. Il giovane morto

Il motivo che suggerisce a Tabucchi la stesura di *Perdute salme* è il blitz del 28 marzo 1980, forse il primo duro colpo assestato dalle forze dell'ordine alle BR; come racconta Luigi Surdich, collega e amico di Tabucchi all'università di Genova:

Nel marzo del 1980 a Genova la polizia fece irruzione in un covo di brigatisti rossi e quattro terroristi furono uccisi. Per giorni i quotidiani locali pubblicarono la foto, scattata all'obitorio, di uno dei brigatisti morti, ma a lungo il personaggio rimase non identificato. Fu questa la prima suggestione, la prima molla che spinse Tabucchi alla stesura del racconto lungo che portava il titolo iniziale di *Perdute salme* e che sotto questo titolo io ho letto in dattiloscritto. Poi il testo, da rifinire, da aggiustare, è rimasto nel cassetto del suo autore.¹⁶

Lo stesso autore, in una lettera fittizia, *Autopsia*,¹⁷ che immagina scritta da un anonimo medico italiano ed indirizzata al regista Fernando Lopes, che nel 1993 firma la regia di *O fio do horizonte/Le fil de l'horizon*, afferma che:

inoltre, se non ricordo male, in quei mesi, era successo un oscuro fatto di sangue: alcuni giovani, anch'essi dalle oscure attività, erano stati uccisi

¹⁶ L. Surdich, *Tabucchi, io ricordo*, in *I "notturni" di Antonio Tabucchi*. Atti del seminario di Firenze 12-13 maggio 2008, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 405-422: p. 419.

¹⁷ A. Tabucchi, *Su «Il filo dell'orizzonte»*, in *Autobiografie altrui* cit., poi in Id., *Opere*, a cura di P. Mauri, Milano, Mondadori, 2018, tomo II, pp. 861-867. *Autopsia* è una lettera che fa parte di questa raccolta di testi in cui Tabucchi ha parlato di sé stesso, offrendo una serie di considerazioni a posteriori sui suoi lavori. È presente anche una sezione dedicata a *Il filo dell'orizzonte* divisa in due testi: il primo, dedicato all'amico Surdich e alla moglie, con il focus sul finale del romanzo; il secondo, invece, è un expediente narrativo intitolato, appunto, *Autopsia*, che ha la forma di lettera fittizia, scritta da un anonimo medico italiano trasferitosi a New York ed indirizzata al regista Fernando Lopes, che 1993 firma la regia di *Il filo dell'orizzonte*, film tratto dal romanzo di Tabucchi. In questa "lettera", l'anonimo medico legale riferisce di una sua passata conoscenza e frequentazione con l'autore, di cui svela alcuni aspetti particolari del pensiero – anche sul ruolo di insegnante – sostenendo di essere colui che ha ispirato il personaggio di Spino.

nottetempo in un improvviso blitz della polizia sul quale le autorità avevano fatto cadere il più assoluto silenzio. Non vorrei che Tabucchi avesse sospettato che nell'università ci fossero degli infiltrati di quell'organizzazione. E si era messo in testa di capire. Ma capire cosa, signor Lopes?¹⁸

Il male e il dolore che attraversano quegli anni sono per Tabucchi:

un tema che mi sta attraendo da alcuni anni. Quando ho cominciato a scriverne non me ne rendevo esattamente conto. Ha preso avvio con *Il filo dell'orizzonte* ed ha proseguito, poi, con *Il tempo stringe* [...]. Perché il personaggio che dice io, il monologante in quel monologo, è fondamentalmente infelice, ha sbagliato vita ed è pieno di risentimento. Il risentimento è un altro dei motivi che mi ha attirato molto in questi ultimi tempi. [...] Di solito ci si fa molta compagnia a scrivere, ci si sente in grande compagnia. Invece questo libro è diventato una compagnia sgradevole, un po' aspra, e sono stato molto contento di congedarlo e affidarlo alla sua vita di libro, in maniera che si staccasse.

Queste frasi usate per presentare *Il tempo stringe*,¹⁹ in realtà si adattano perfettamente anche all'io narrante di *Perdute salme*.

Il *blitz*, a cui si fa riferimento nella storia, in via Fracchia a Genova, operazione mai chiarita fino in fondo nella sua esecuzione, provoca l'uccisione di quattro persone (tre uomini e una donna, la padrona di casa) e il ferimento grave di una quinta, un carabiniere. L'evento suscita molto turbamento sia per l'esito sia per le modalità e, cosa ancora più sconvolgente, per ben sei giorni l'identità del quarto uomo ucciso rimane ignota. Gli articoli dei principali quotidiani seguono la vicenda con molta attenzione e tensione, e si crea a Genova un percorso obbligato per i cronisti che si spostano costantemente dal luogo dell'irruzione, in via Fracchia, nel quartiere di Oregina, all'obitorio di San Martino, dove sono conservate le salme. Dirà Tabucchi che gli eventi di quel periodo hanno necessariamente lasciato una traccia in lui, e afferma in una intervista rilasciata a Marcello Cella nel 1985:

Naturalmente per uno scrittore della mia generazione che è passato attraverso la visione, la constatazione di quello che stava succedendo nel nostro paese certi segni degli avvenimenti che stavamo vivendo sono stati lasciati. Io non ho mai preso il problema di petto anche perché credo che se riesco a riflettere sulla storia non riesco a fare cronaca ed ho sempre temuto che affrontando il problema in una maniera diretta potessi fare una letteratura sostanzialmente cronachistica che non mi piace.

¹⁸ A. Tabucchi, *Autopsia* cit., p. 865.

¹⁹ A. Tabucchi, *I dialoghi mancati*, Milano, Feltrinelli, 1988 (comprende due pièces: *Il signor Pirandello è desiderato al telefono* e *Il tempo stringe*).

Naturalmente questi temi, questi motivi affiorano nella mia narrativa perché non si può mai chiudere gli occhi di fronte a quello che sta succedendo. Oltre tutto io sono, come tutti noi, una persona che legge i giornali, che vede la televisione e fa una constatazione del nostro presente. Dunque questi avvenimenti in qualche modo si possono riflettere nella scrittura ma mai in maniera diretta.²⁰

Le immagini dei corpi senza vita dei brigatisti non sono apparse subito sui giornali (saranno poi pubblicate oltre venti anni dopo),²¹ mentre invece quella del giovane ignoto ucciso viene pubblicata il 3 aprile in «*Il Lavoro*»,²² in un articolo in cui compare un volto decisamente sfatto e gonfio per essere stato per cinque giorni in una cella dell'obitorio.

L'immagine, impressionante, è affiancata dal titolo interno dell'articolo, *Il terrorista sconosciuto*. È del giorno successivo il riconoscimento del volto: una telefonata anonima lo identifica come Riccardo Dura.²³ La figura del brigatista, capo della sezione genovese e ignoto alle forze dell'ordine fino a quel momento, è stata analizzata anche nel recente libro *Dolore e furore*, di Sergio Luzzatto,²⁴ che ne ha fatto il *fil rouge* della sua ricerca storica sulle Brigate Rosse. È interessante, quindi, notare che dello stesso episodio, in anni diversi, con forme e modi diversi, parlino sia uno scrittore che uno storico.

Nell'intervista con Stefano Rissetto, Tabucchi dichiara:

²⁰ M. Cella, *Lo scrittore è un ascoltatore*, Pisa, 1995, intervista ad Antonio Tabucchi in occasione della presentazione del film *O fio do horizonte/Le fil de l'horizon* (1993) di Fernando Lopes, in «Marcello Cella», <https://marcellocella.blogspot.com/search?q=tabucchi>.

²¹ S. Traverso, *Via Fracchia, ricordi indelebili*, in «Corriere mercantile», 13 febbraio 2004, p. 2; A. Ferro, *Dura, il "capo" in prima linea*, in «Corriere mercantile» 13 febbraio 2004, p. 3; Id. *Quelle pistole accanto ai cadaveri*, in «Corriere mercantile», 14 febbraio 2004, p. 2; Id. *Riccio: spararono per primi*, in «Corriere mercantile», 14 febbraio 2004, p. 3.

²² C. Incerti, *Nemmeno i giudici sanno cos'è accaduto nel covo*, in «*Il Lavoro*», 3 aprile 1980, p. 8.

²³ P. Lingua, *Ha un nome il quarto BR. Scoperto un arsenale a Padova*, in «La Stampa», 4 aprile 1980; R. Michienzi, *Le BR: «il morto è Riccardo Dura»*, in «L'Unità», 4 aprile 1980, p. 5; G. Migliorino, *Le BR: «il quarto ucciso si chiamava Riccardo Dura»*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1980, p. 7. La figura di Dura sarà determinante anche per la raccolta di *Il gioco del rovescio* (1981), dove nel racconto Dolores Ibarruri versa lacrime amare la protagonista è ispirata a Celestina Di Leo, madre di Riccardo Dura, come intuito e segnalato dalla signora María José de Lancastre.

²⁴ S. Luzzatto, *Dolore e furore: una storia delle Brigate Rosse*, Torino, Einaudi, 2023. Lo stesso Luzzatto cita Tabucchi nel suo libro: la prima volta nel capitolo «Professori in trincea» (p. 476) in cui lo mette in relazione lavorativa con E. Fenzi e D. Ortolani per via degli interventi su «L'immagine riflessa» (rivista accademica dell'Istituto di Filologia Romanza e Ispanistica e dell'Istituto di Letteratura Italiana dell'Università di Genova). Poi, in «Epilogo» (p. 597), dove racconta che un grande scrittore, appunto Tabucchi, rimane colpito particolarmente dalla vicenda, tanto da costruirsi sopra la trama di un romanzo breve, «la storia di una ricerca», la «narrazione di un outsider [pisano che vive a Genova da pendolare] sulla città sfinita di quegli anni. [...] *Il filo dell'orizzonte* è una storia di decadenza».

Riguardo al terrorismo, il mio punto di vista è parzialmente esplicato in un breve racconto intitolato “Piccoli equivoci senza importanza”. In esso un uomo si ritrova dopo molti anni a seguire, come testimone con facoltà di scrivere, il processo ad un vecchio compagno di scuola divenuto terrorista. L'uomo segue il dibattimento e si rende conto con delusione che la sua testimonianza sarebbe assolutamente inutile in quanto puramente esistenziale. Lui sa che i motivi che hanno condotto il suo vecchio amico al terrorismo sono non solo politici, ma anche esistenziali e psicologici, ma si rende perfettamente conto della completa irrilevanza processuale di tali motivi. Io credo che ci sia stata, nel momento più buio della nostra storia, una generazione che è stata portata al terrorismo non solo da ragioni politiche, ma anche da motivi esistenziali e psicologici, questi ultimi doverosamente sfuggiti ai radar dei giudici. E allora mi chiedo: gli storici terranno un giorno conto di questi motivi esistenziali e psicologici? Io, come scrittore, ho deciso di testimoniarli.²⁵

Questa affermazione, anche se riferita al racconto eponimo della raccolta *Piccoli equivoci senza importanza* (1985),²⁶ offre un importante spunto di riflessione sulla genesi di *Perdute salme* (e poi di *Il filo dell'orizzonte*). Tabucchi ha intuito che l'indagine sulle Brigate Rosse non andava svolta solo poggiansi sulla ricerca di ragioni esclusivamente politiche, revansciste o di pura attrazione per la violenza, ma che bisognava ricercare anche nel profondo della società, per individuare motivazioni legate alla psicologia, alla sociologia e a ragioni esistenziali. Forse l'identificazione del protagonista di *Perdute salme* con la figura del morto, appartenente ad un'organizzazione terroristica, potrebbe suggerire, in fondo, che per Tabucchi, anche un uomo come il suo protagonista, un necroforo ingrigito, con una vita qualunque e nessuna propensione alla violenza, sarebbe potuto diventare, in un momento di smarrimento o di disperazione, un terrorista.

Le sue caratteristiche fisiche, che, come detto, ricordano quelle dell'Io narrante, come pure il suo nome, falso (Carlo Noboldi, inizialmente, e corretto poi durante le indagini della polizia in Nobodi, manifesto calco dall'inglese «nobody»), compaiono per la prima volta nell'articolo di giornale scritto da Carmelo. L'unica nota psicologica vera che lo riguarda, e presente nel capitolo VIII di *Perdute salme*, nel dialogo tra l'Io narrante e il Priore, in cui quest'ultimo, definisce il morto, un giovane di «limpida intelligenza», «capace di cordialità e gratitudine» e amante di «la letteratura antica».

²⁵ S. Rissetto, “*Requiem*” lusitano di un esule genovese, in «Gazzetta del Lavoro», 24 febbraio 1992, p. 6.

²⁶ A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985.

Confrontando adesso le versioni di *Perdute salme* e *Il filo dell'orizzonte* in merito alla figura della vittima, alcuni cambiamenti risultano evidenti e di grande rilevanza: innanzitutto la non appartenenza del morto, in *Il filo dell'orizzonte*, alle BR, ma solo alla malavita comune, strappando così la figura al contesto storico che l'aveva vista nascere. Significativo è anche lo spostamento d'età, lo scivolamento indietro del numero di anni nel rapporto tra i due protagonisti: il morto e il suo sostegno, colui che vuole scoprirne l'identità e la vita. In *Perdute salme* il terrorista dimostra un'età apparente di quasi trent'anni, mentre in *Il filo dell'orizzonte* gli anni sono poco più di venti. La somiglianza tra loro, allora, fa sì che «con quindici anni di meno» (PS) e «con venti anni di meno» (FO) potrebbero essere, lui e l'addetto all'obitorio, la stessa persona. L'io narrante di *Perdute salme* e lo Spino di *Il filo dell'orizzonte* quindi avrebbero circa 40/45 anni e il morto potrebbe essere per età un figlio (il Kid) per Spino e un quasi coetaneo (Tom Mix), invece, per l'io narrante. Si assiste così a un cambiamento anche nell'atteggiamento emotivo dei due personaggi verso i loro corrispettivi senza vita: l'attenzione per un amico, rispetto a quella per un figlio, risulta psicologicamente meno coinvolgente.

II. Maddalena

Maddalena, la compagna del protagonista, è una figura fondamentale all'interno del racconto. Il nome, che in *Il filo dell'orizzonte* diventerà Sara (forse per non creare confusione con la protagonista omonima di *Piccoli equivoci senza importanza*), potrebbe essere un omaggio alla madre del poeta portoghese tanto ammirato, Fernando Pessoa, Maria Magdalena Pinheiro Nogueira Pessoa, o forse al nome della protagonista di *Vertigo*,²⁷ film amato dal cinefilo Tabucchi. È importante però ricordare un ulteriore passaggio: prima di diventare Sara, Maddalena è Lisabetta all'interno del racconto *Cineclub*,²⁸ che vede pubblicati sulla rivista «Nuovi argomenti» nel 1986 i primi due capitoli della storia, che coincidono con *Il filo dell'orizzonte*, salvo appunto per il nome della protagonista. In questo caso il nome, forse, richiama quello di un'amica importante della famiglia Tabucchi, come gentilmente confermato da Maria José de Lancastre: Lisabetta Salviati.²⁹

²⁷ A. Hitchcock, *Vertigo* (*La donna che visse due volte*), 1958, protagonista Kim Novak nel ruolo di Madeleine.

²⁸ A. Tabucchi, *Cineclub*, in «Nuovi Argomenti», aprile-giugno 1986, pp. 21-24. La storia ricalca quella dei primi due capitoli di *Il filo dell'orizzonte*, solo cambia il nome della compagna di Spino. Interessante notare che *Cineclub*, titolo del secondo capitolo di *Perdute salme*, è l'unico inserito al posto della numerazione romana sia qui che in *Il filo dell'orizzonte*.

²⁹ Si veda la lettera di Lisabetta Salviati del 25 agosto 1977 indirizzata a Silvio Guarnieri e conservata nel Fondo Guarnieri del Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia.

Di Maddalena, come del protagonista e di quasi tutti i personaggi di *Perdute salme*, non si sa niente da un punto di vista puramente fisico oltre l'età, quarant'anni. Diventando Sara in *Il filo dell'orizzonte* le è forse attribuito qualche anno in meno, avendo eliminato Tabucchi dalla frase «raccoglie le gambe e si copre le spalle con lo scialle [per] i fastidi dell'artrosi di cui soffre da tempo», la specificazione «di cui soffre da tempo» (PS, p. 6). Stessa osservazione ed elisione presente qualche pagina dopo con la sciarpa dell'abito di Maddalena, che in *Perdute salme* è indossata «per via dell'artrosi». Anche la minor attesa di imbarcarsi insieme in una crociera («Sono sette anni che Maddalena dice che sarebbe bello partire», che diventano dieci per Sara), è un cambiamento forse dovuto semplicemente ad una relazione un po' più recente, testimoniata anche dalla più giovane età del figlio di lei in *Il filo dell'orizzonte*.

Nel sogno romantico di Maddalena (PS, pp. 7-8), di cui Tabucchi in *Il filo dell'orizzonte* elimina una piccola parte, si manifestano i desideri irrealizzati di una vita che ha portato molta infelicità alla protagonista e che si rifrangono nel film con Mirna Loy, *Transatlantic*,³⁰ evocato dalla donna.

È l'io narrante che racconta il sogno della compagna che in *Perdute salme* è descritto interamente:

Una vecchia contessa solitaria e tragica ieri ha tentato di avvelenarsi (o hanno tentato di avvelenarla?), ma io sono riuscito a salvarla e lei, prima di perdere i sensi ha avuto per me parole di gratitudine. «Come sta la contessa, dottore?». Le coppie che volteggiano mi interrogano trepidamente, io attraverso il salone con aria trionfale diretto al tavolo dove siede Maddalena – Mirna Loy. Ci aspetta un tenero valzer, e alla fine del ballo un applauso tutto per noi. Saprò salvare la vita della contessa e risolvere il mistero? (PS, p. 7)

L'eroe risolverà ogni dubbio circondato da un alone di fascino e mistero, e condividerà con l'amata l'ammirazione degli astanti.

Questo di Maddalena è il primo modello di sogno presente in *Perdute salme*:³¹ una donna quarantenne romantica, delusa dalla vita che vuole ricostruirsi un passato che non è mai esistito e che mai si presenterà nella realtà. Eliminando in *Il filo dell'orizzonte* questa parte del sogno, molto descrittiva e caratterizzante, forse Tabucchi vuole rimanere in linea con l'operazione svolta in tutto il secondo romanzo, ovvero di rendere meno definita la figura del suo personaggio, sfumandone interiorità e desideri.

³⁰ W.L. Howard, *Transatlantico (Transatlantic)*, 1931.

³¹ Il secondo è il già citato capitolo XIII, poi eliminato in *Il filo dell'orizzonte*, che racconta un sogno del protagonista.

La loro è una storia tra due persone stanche, un po' provate dalla vita, lei con un matrimonio infelice alle spalle, lui forse da sempre solo. D'altra parte, questa visione dei due personaggi è confermata anche dalle parole di Tabucchi quando afferma:

A me interessano le persone negative, i deboli, i perdenti. [...] I personaggi superbi e prepotenti li lascio senza alcun problema alle notizie dei giornali, alle pagine di politica. Io preferisco le vite un po' più complicate, e le persone superbe non lo sono, mi sembrano facili e in quanto tali non mi interessano. Preferisco le persone più umili, più spiazzate, in apparenza più grigie, ma senz'altro più complesse.³²

Non domina, infatti, la passione nel dialogo tra i protagonisti, ma piuttosto una tranquilla intimità, con il desiderio da parte di lei di rassicurazioni che lui le fornisce ripetendole banalità («una cosa è essere amanti e una cosa è essere coniugi, il quotidiano è il peggior nemico dell'amore, ne fa poltiglia», *PS*, p. 10). Il loro è un rapporto che si poggia sul non detto, sulla non aperta comunicazione. Esemplare la frase che segue: «Ma anche Maddalena non ha voglia di parlarne; avrebbe voglia che ne avessi voglia io. Ma io non ne ho mai voglia. Così anche lei non ne parla, si limita solo a pensarla» (*PS*, p. 9).

Certo anche la mancata carriera accademica dell'io narrante, legata alla laurea in medicina non conseguita per pochi esami, crea malcontento e tensioni, ed è manifesto che sia un argomento affrontato innumerevoli volte con la stessa reciproca insoddisfazione, e che in qualche modo condiziona il loro rapporto.

Ben poco altro si sa della vita di Maddalena, solo che ha un figlio adolescente, lavora in una scuola e, appunto, soffre di artrite:

Maddalena è andata in vacanza. La sua scuola ha organizzato una gita di cinque giorni nella zona di Trieste e io le ho consigliato di partecipare. «Vai pure», le ho detto [...] Puoi portare anche tuo figlio, la scuola consente un familiare. (*PS*, pp. 46-47)

L'unico elemento ben chiaro è l'amore che lei prova per l'io narrante, che avrebbe desiderato conoscere in giovane età così da poter condividere con lui un destino più sereno. Ha per lui anche attenzioni quasi materne, come lo stesso protagonista racconta:

Maddalena [...] si è messa a rassettare la casa come suole fare quando mi viene a trovare la mattina. È una premura che non riesco a far cessare,

³² C. Gumpert, *La letteratura come enigma e inquietudine*, in *Dedica ad Antonio Tabucchi* cit., pp. 17-105: p. 77.

fa parte del suo lato materno, dice che sono troppo disordinato, le piace rimproverarmi con dolcezza, farmi sentire la colpa della mia vita da scapolo; se ci fosse lei, è implicito nel rimprovero, non vivrei in una casa che sembra un campo di battaglia. (*PS*, pp. 19-20)

Il suo essere presente potrebbe semplicemente evidenziare un significato simbolico, piuttosto che realistico: proprio la sua osservazione, già ricordata, «con vent'anni di meno saresti potuto essere tu» formulata a proposito della somiglianza tra l'io narrante e la vittima, infatti, inizierà ad instillare il pensiero che perseguitera il protagonista per tutta la storia. Di Maddalena si sa infine che è una donna interessata alla lettura; dice il protagonista: «Se avessimo avuto un po' di tempo ne avremmo parlato, una volta parlavamo spesso di Rilke» (*PS*, p. 47).

La sua descrizione diventa meno particolareggiata in *Il filo dell'orizzonte*: di lei non si saprà che spesso «aveva un viso di contentezza», era «compunta come una scolaretta» e che, forse per la sua natura schiva, preferiva non mettersi in mostra, ma che aveva la capacità di intrattenerne una amabile conversazione sugli affreschi di una Pieve con il Priore della stessa.

Le intenzioni dell'autore nel creare il suo personaggio sono recuperabili “in negativo”, cioè osservando le sue impressioni sull'interpretazione dell'attrice che la impersona nel film *O fio do horizonte/Le fil de l'horizon* (1993) di Fernando Lopes:³³

A me personalmente il personaggio femminile del film non è piaciuto molto, ma forse questo dipende dall'interpretazione dell'attrice. [...] Credo che si sarebbe dovuto trovare una donna più interiore, meno esteriorizzante, meno apprensiva, meno “urlante” di questa attrice. Forse ci voleva una donna con un grande spessore psicologico, un'attrice che fosse veramente una compagna per questo personaggio. Io nel mio libro non ho dato un grande spessore alla compagna di Spino. Tuttavia si indovina che in fondo è una sua complice ma nell'interpretazione di Andrea Ferreol non viene fuori una complicità, viene fuori piuttosto una discrepanza. Lei è contro Spino, non è sua complice. Forse ci voleva un'attrice più eterea, più “leggera”, più interiore ma queste sono le cose del cinema e io non le so giudicare.³⁴

Il concetto viene confermato poco dopo, durante la stessa intervista, alla domanda se questo ruolo delle sue figure femminili, che appaiono più complici dei protagonisti, che non protagonisti esse stesse, poste in un ruolo quasi subordinato, sia una scelta espressiva. La risposta è chiara:

³³ F. Lopes, *O fio do horizonte/Le fil de l'horizon*, 1993.

³⁴ M. Celli, *Lo scrittore è un ascoltatore* cit.

Non so se è subordinato. Credo che per uno scrittore uomo sia molto difficile affrontare la tematica femminile, il mondo femminile. Scrittori che hanno saputo affrontare, secondo me con molta efficacia, il mondo femminile si contano sulle dita. A me viene in mente Flaubert con *Madame Bovary* e Tolstoj con *Anna Karenina*. E non sono scrittori che si trovano tutti i giorni.³⁵

Non è certamente facile descrivere la sensibilità femminile se non si è donne, e certamente non si trovano tutti i giorni scrittori come Flaubert o Tolstoj o, si potrebbe aggiungere, poeti come Virgilio, che riesce magistralmente a descrivere tutta la sfera emotiva e di pensiero di un personaggio complesso come Didone. Sembra che lo scopo di Tabucchi non sia quello di fare di Maddalena un'eroina, una figura forte di protagonista, ma vuole creare una donna che sia un sostegno per l'io narrante nella sua ricerca della verità su sé stesso, prima che sul cadavere. Ed è forse proprio "la storia della ricerca" la vera protagonista di *Perdute salme*, facendone quasi un romanzo di formazione. Ma è un percorso incompleto, che non porta ad una vera crescita del protagonista, ad un suo sviluppo personale positivo, ma si conclude con un doppio fallimento: fallisce la ricerca (sia poliziesca che interiore), e fallisce l'evoluzione umana dell'io narrante, che termina in *Perdute salme* con la sua morte violenta e solitaria.

L'importante non è conoscere con precisione la personalità di lei, ma il suo ruolo di sostegno e supporto, nell'avanzare del protagonista e nell'essergli a fianco. Maddalena corrisponde in pieno alla descrizione che delinea Tabucchi:

Sono presenze silenziose, isolate e dinamiche che assumono pluralità di ruoli: la donna diventa figlia, sorella, moglie, madre, amante, serva... suscitandoci sentimenti di simpatia, di dolore, di nostalgia, di felicità e provocando parole e pensieri sulla vita e sulla morte.³⁶

Nell'analisi delle due figure di Maddalena/Sara, si è evidenziata, in *Il filo dell'orizzonte*, la minore partecipazione emotiva di quest'ultima alla vita di Spino. Nel passaggio da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* la donna perde insomma la parte più affettuosa e romantica della sua personalità, ricavando praticamente quasi solo il ruolo di una amica complice nelle ricerche sia personali che poliziesche del compagno.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Z. Zografidou, *Figure femminili nei racconti di Antonio Tabucchi*, in «Revista Internacional de Culturas y Literaturas», aprile 2012, pp. 339-342: p. 341.

III. Carmelo e Pasquale

Probabilmente il non delineare la personalità dei personaggi permette che questi assumano una posizione paradigmatica. È evidente che i nomi di Carmelo, l'amico giornalista e Pasquale, il collega in obitorio, diventino simbolo di un'intera generazione di migranti dal sud al nord. Potrebbero essere considerati esempi di una realtà storica e sociale in grande evidenza negli anni Sessanta e seguenti, in una città industriale come Genova.

III.1. Carmelo

Questa scelta però in *Il filo dell'orizzonte* scompare, perché al posto di Carmelo, di quasi certe origini siciliane, troviamo Corrado, nome meno caratterizzante. Nel cambiamento potremmo forse vedere un richiamo al nome del giornalista che ha effettivamente scritto il pezzo sul giovane terrorista morto, pubblicato su «Il Lavoro», Corrado Incerti.³⁷ Può essere che a lui si sia ispirato Tabucchi nel periodo di revisione del libro. In ogni caso, in entrambe le versioni, con l'amico giornalista Carmelo/Corrado, il protagonista condivide la cinefilia:

A vederlo rintanato dietro la scrivania, con quell'aria da vecchio bambino imbronciato che a volte Carmelo assume quando il lavoro lo assedia, ho pensato che come sempre amava un po' recitare la parte del capopagina annoiato e cinico, il personaggio del cronista dei films di gangsters che al cinema abbiamo visto tante volte insieme. (PS, p. 41)

Carmelo, sono di nuovo io. Ti ricordi quel giorno che andammo a vedere *Pic Nic* e ci innamorammo di Kim Novak? (PS, p. 100)

Carmelo inizialmente è dalla sua parte, anzi l'interesse per la vicenda malavitoso sembra concentrato soprattutto dalla parte del giornalista:

Carmelo ha risposto che non poteva e il tono mi è parso sbrigativo, forse seccato. Si è giustificato che il giornale stava per andare in macchina e la cronaca pareva un comunicato ufficiale, con quella brutta storia che domani tutta la città avrebbe letto; era tutto il giorno che cercava di ricostruire l'accaduto senza riuscire a imbastire un pezzo plausibile, il cronista che aveva mandato sul posto era tornato con una versione confusa, la gente non sapeva niente o fingeva di non sapere niente e alla polizia era peggio che andar di notte, se almeno fosse riuscito a rintracciarmi prima gli avrei fornito qualche elemento ho saputo che lui era di turno. "Non mi hanno neppure voluto dire come si chiama", ha concluso stizzito, "so soltanto che aveva un documento falso". Io ho tacito e lui si è calmato un

³⁷ C. Incerti, *Nemmeno i giudici sanno cos'è accaduto nel covo*, in «Il Lavoro», 3 aprile 1980, p. 8.

po'. Nella cornetta sentiva il rumore delle macchine ricorrente e liquido come di onde. "Fai un salto fin qui, ti prego", ha ripreso Carmelo con un tono improvvisamente disarmato. (PS, p. 17)

I due amici, giornalista e detective, si scambiano punti di vista diversi sullo svolgimento dell'azione che ha portato alla morte del giovane Carlo. La situazione è complessa e poco chiara, ma in entrambe le versioni saltano agli occhi divergenze tra ciò che è accaduto in via ufficiale e ciò che potrebbe invece essere successo. La differenza tra le due ipotesi è essenzialmente la quantità di dettagli fornita all'amico dal giornalista, che risulta, nella prima versione, molto più coinvolto e preoccupato per il protagonista: in *Il filo dell'orizzonte*, invece, parrebbe più concentrato sul chiedersi perché Spino si senta così coinvolto nella storia.

Per via di ulteriori casi di cronaca di interesse mondiale, la morte di Carlo perde la prima pagina. Carmelo resta assorbito da altre vicende, ed insieme con lo scarso procedere delle indagini da parte della polizia, delude profondamente l'amico investigatore che prova a dissuadere dal proseguire:

"È una storia che puzza", è sbottato diventando rosso, "altro che poco semplice!". Mi è venuto sul viso, a dieci centimetri, e mi ha detto con la voce alterata: "Senti, lascia perdere il tuo Tom Mix e i romanzi gialli, hai capito?, questa è una brutta storia, lasciala perdere". (PS, pp. 42-43)

Questo passaggio viene eliminato in *Il filo dell'orizzonte*, dove il giornalista così apostrofa l'amico: «Corrado si è alzato con uno scatto, è andato alla porta del suo stanzino di vetro e l'ha chiusa. [...] Di una cosa Corrado era certo: che era meglio lasciar perdere» (FO, p. 51).

Al di là del cambiamento onomastico volto a sfumare, in *Il filo dell'orizzonte*, il contesto socio-culturale legato alle migrazioni degli anni del boom economico, Corrado in realtà si distingue da Carmelo solo per pochi tratti: appare forse meno interessato all'amico e più concentrato sul suo lavoro di giornalista.

III.2. Pasquale

Il personaggio risulta essere quasi il negativo del protagonista: svolgono, spesso assente, tratta con leggerezza gli indizi, e ha un interesse marginale per le salme affidate al suo controllo:

Pasquale è degli Abruzzi, ha avuto un'infanzia montanara con pecore e formaggi, in tanti anni non si è mai abituato a questa città di mare e di cemento, litiga sempre e fuma decine di sigarette. Medita il suo riscatto

fantasticando su un ritorno alla pace delle sue montagne, che certo gli sembreranno insostenibili dopo la prima settimana. Nell'attesa legge "Le Meraviglie della Natura" a cui è abbonato, e sa tutto sulla vita degli stambechi. (PS, p. 29)

L'unica sua certezza è: «Io voglio essere sepolto al mio paese, è lì che morirò, sotto la montagna» (PS, p. 24). Queste sue parole, («è lì che morirò») dipingono più intensamente il desiderio di tornare alle proprie radici e forse un po' di *saudade*, che Tabucchi spiega chiaramente non essere solo la pura nostalgia, ma il sentimento più dolce dell'«ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core».³⁸ Nel colloquio con Pasquale, che conclude il capitolo, per la prima volta il protagonista prende coscienza che il cadavere non sembra destare grande interesse:

Gli ho detto che non lo accompagnavo in ospedale, ero solo venuto a sapere se qualcuno si era manifestato, un parente, un conoscente. Ha scosso la testa con aria disgustata e ha detto: "che mondo". L'ho pregato di non assentarsi, se gli era possibile, e lui ha replicato che se i parenti si facevano vivi per prima cosa si sarebbero rivolti alla polizia, non sarebbero certo venuti in ospedale. (PS, p. 24)

È un qualcosa di cui in pochi giorni tutti si sono scordati, neppure chi avrebbe dovuto amarlo e avvertirne la mancanza lo cerca, forse per vergogna: la conseguenza però è che il giovane morto diventa ufficialmente una "perduta salma". Riappare qui una domanda, che diventa quasi un *fil rouge* nel romanzo, posta dal collega: «"Ma cosa vai cercando?", borbotta, "Perché ti interessa tanto sapere chi è?"» (PS, p. 30).

Pasquale, nella versione di *Il filo dell'orizzonte*, è un'ombra poco definita, una copia opaca in negativo di Spino. Mentre si parla di lui, molti dettagli legati ai luoghi in cui si muove scompaiono, forse per rispondere alla solita esigenza tabucchiana di rendere in *Il filo dell'orizzonte* più scarno il racconto, eliminando sia parole, sia brevi frasi. Ad esempio, in *Il filo dell'orizzonte* scompaiono «C'è anche un belvedere con una pianta della città disegnata su piastrelle di maiolica» e «Mi è parsa un'obiezione plausibile, e non avevo altro da dirgli», come anche le parti evidenziate in corsivo della frase: «Una *piccola* piazza dove c'è una terrazza *con dei tavolini riparati da un pergola*».

Mettendo a confronto le due figure di Carmelo e Pasquale con le loro evoluzioni in *Il filo dell'orizzonte* emerge come esse trovino la loro unica ragion d'essere nelle interazioni con il protagonista.

³⁸ A. Botta, *An Interview with Antonio Tabucchi* cit., p. 424.

IV. Il Priore

Il Priore della pieve sopra la città risulta una figura di poco rilievo, che compare per la prima volta nell'articolo di giornale che esce su «La Gazzetta del Mare» nel capitolo V di *Perdute salme* e che dà le prime informazioni sul morto sconosciuto. Dice infatti che l'appartamento dove questi viveva gli era stato dato in affitto da un Ordine religioso. Così il protagonista decide di andarlo a trovare per parlargli direttamente. *Perdute salme* riporta una descrizione dettagliata della Pieve che in *Il filo dell'orizzonte* diventa solo la lettura, non ripetuta ad alta voce da parte di Sara, della guida in suo possesso, elidendo le notizie storiche presenti in *Perdute salme*. La visita della chiesa e dei suoi ex-voto intenerisce i due protagonisti, come le calligrafie «ingenue e incerte» che hanno lasciato «frasi di devozione» sugli altrettanto ingenui quadri votivi con le immagini dello scampato pericolo per intervento della Madonna. I due chiedono al prelato notizie del giovane morto. Il Priore, rispondendo, guarda il protagonista «con calma [...] e [con] sguardo [...] severo e trasparente», mostrando, nel muoversi, polsi «grassocci e glabri», e parla del morto con empatia: è una figura sfumata, sembra di buon cuore, e desidera “coprire” il ragazzo perché pensa sia una brava persona.

Soprattutto il religioso possiede una lettera scritta dal giovane, che consente di capire qualcosa di più sulla personalità della vittima. Il contenuto della lettera viene soppresso in *Il filo dell'orizzonte*. È uno dei casi più evidenti in cui il dattiloscritto può servire da spiegazione al libro pubblicato:

Caro Padre,
 ho riflettuto a lungo su quanto avevamo avuto occasione di conversare, e ultimamente ho letto il “Giulio Cesare” che Lei mi aveva consigliato. La mia opinione su Bruto discorda in parte dalla Sua, ma non totalmente. Credo che sia una delle figure più penose e disperate di Shakespeare, e forse di sempre. Ciò che ha fatto è stato vanificato dalla Storia, ed egli non nutre nessuna illusione sulla vanità del suo gesto, eppure sarebbe pronto a commetterlo ancora. Egli non è un uomo, è un dovere morale che non trova scopo se non in se stesso. Ma il suo gesto, così inutile e così necessario, mi ha fatto avvertire come una risata che provenisse da dietro il fondale di tela nel quale si svolgono le povere peripezie degli uomini. La saluta con gratitudine e reverenza il Suo

Carlo. (PS, p. 38)

Eliminando la lettera sparisce anche il riferimento al Bruto shakespeariano con cui il giovane si paragona, ma Tabucchi torna su una citazione del Bardo in seguito, aggiungendo poche righe nel capitolo 19 di

FO che richiamano la figura di Ecuba, forse più ricca di πάθος. In Tabucchi, come intuisce Charles Klopp:

the cultural allusions sprinkled throughout this writer's fiction can be identified and understood by reader who either share his intellectual background or have the patience (and perhaps access to a good library) to track such references down.³⁹

La lettera scritta da Carlo, come quasi tutto quello che riguarda il morto, è ignorata da chi deve indagare. È lo stesso Priore ad affermare che «nessuno si era preoccupato di andarlo a cercare». Nel presentare queste poche righe, Tabucchi rivela il suo pensiero sul giovane: sembra comprendere il suo punto di vista, come se si fosse sentito costretto a fare ciò che ha fatto, indipendentemente dalla sconfitta preannunciata e subita. La scrittura, molto enfatica, giovanile per certi aspetti, ricorda l'altisonanza di alcune rivendicazioni brigatiste.

In questo capitolo, sia in *Perdute salme* che in *Il filo dell'orizzonte*, compare anche un riferimento a *Il castello dei destini incrociati* di Italo Calvino⁴⁰ che sottolinea la vera trama di *Perdute salme*: una storia di destini incrociati, quello del protagonista e quello di Carlo, in una città senza nome, che non possono comunicare tra loro. Nella storia, infatti, non saranno i tarocchi a metterli in contatto, ma gli indizi in un'indagine esistenziale, svolta in un'atmosfera quasi metafisica. La citazione di questo libro permette a Tabucchi di chiarire il pensiero che si sviluppa durante tutto il romanzo. All'affermazione del protagonista: «“Non so come possa interessarla”, ho aggiunto, “mi scusi, è un libro misterioso e laico, parla di una magia senza trascendenza affidata alle infinite combinazioni dell'esistenza”», il Priore risponde:

“Solo Dio conosce tutte le combinazioni possibili dell'esistenza, ma solo a lei spetta scegliere la sua combinazione fra tutte le infinite possibili, solo a lei”, ha detto. E così dicendo ha spinto il libro verso di me.

In *Perdute salme* il libro è, come detto, citato chiaramente e il protagonista legge con voce chiara il contenuto delle pagine:

Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarme-

³⁹ C. Klopp, *Aporias and Intertextuality in Antonio Tabucchi's «Il Filo dell'orizzonte»*, in «*Italica*» LXXV, 3, 1998, pp. 428-440: p. 430.

⁴⁰ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973.

ne. Quello che rimane di me è solo l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti. (PS, pp. 39-40)

Proprio questo diventa dunque l'atteggiamento del protagonista da questo momento: far quadrare i conti, confondendo la sua storia con quella di un altro, cioè far diventare Carlo qualcuno e non più un Nobody, e sé stesso con lui.

Ancora una volta la domanda-mantra vene rivolta, in questo caso, dal Priore al protagonista: ««Perché vuole sapere di lui?», mi ha chiesto. «Perché lui è morto e io sono vivo», ho detto, e gli ho restituito lo sguardo» (PS, p. 37). La risposta è meno articolata, più amara e forse più pirandelliana di quella del capitolo precedente: rileva una forma di ingiustizia che colpisce chi è più anziano rispetto alla morte di un giovane. Nasconde anche il vero nodo, quello più profondo, della ricerca di sé: «Non so bene perché ho detto così, mi è parsa l'unica risposta plausibile, perché, in realtà, non c'era nessun altro perché» (PS, p. 37).

Il Priore è una figura che non presenta grandi variazioni nelle due stesure: in *Il filo dell'orizzonte* diminuisce un po' il suo «spazio», e il capitolo in cui compare, vistosamente ridotto rispetto a PS, serve a rendere più ellittica la storia, meno chiari gli indizi e ancor meno definito il personaggio del «giovane morto».

V. Sarto Poerio e Ragionier Faldini

Di minor rilievo le figure del sarto Poerio e del ragioniere Faldini, connessi dall'aver cucito la giacca del giovane morto l'uno, e di averla regalata al padre del ragazzo l'altro. Il loro unico scopo è passare all'investigatore dilettante notizie utili sul nome probabile della vittima.

V.1 Sarto Poerio

Tabucchi nel capitolo dedicato alla sua figura in *Perdute salme*, fa un uso importante del discorso indiretto libero, una forma di narrazione che gli consente un modo di raccontare più fluido e coinvolgente. Permette, inoltre, al lettore una maggiore immedesimazione con i personaggi, facendo percepire le emozioni e le riflessioni in modo più diretto, come durante una conversazione reale:

Mi fa osservare che la stoffa dovrò portargliela io, lui ha ancora i campionari di una volta, non ha provveduto a rinnovarli con gli anni, ha perso i contatti con i fornitori, spera che io capisca. Dico che capisco, ma lui non pare soddisfatto e mi spiega che oggigiorno la moda è così rapida, anche nel colore e nei disegni dei tessuti, che i campionari invecchiano subito, è meglio che i clienti si riforniscano nei negozi specializzati. (PS, p. 56-57)

Dico che me ne rendo conto; però volendo, potrebbe riuscire a ricordare?, cioè, voglio dire, a ritrovare la fattura, magari che so, un vecchio libro di conti. (PS, p. 57)

Questa tecnica non è esclusiva del capitolo XI di entrambe le versioni: se ne potranno vedere esempi anche in seguito, ma qui forse è più presente. Tabucchi, in *Il filo dell'orizzonte*, apporta in queste pagine tagli importanti alla storia. Il sarto, in *Perdute salme*, è così descritto:

un sorriso amabile, gli occhi piccoli e lontani. [...] Difeso da inespugnabile candore, dev'essere l'età, come la consapevolezza di non appartenere al presente, e che cammina con passetti svelti e borbotta frasi così con una voce piena di allegria [che pare] di sentire un ciangottio come di una dentiera che ciondola. (PS, pp. 54-55)

Questa riflessione sul “ciangottio” (che scompare in *Il filo dell'orizzonte*) e sulla figura del sarto offre un'interessante combinazione di malinconia e tenerezza. Il “ciangottio”, solitamente associato a suoni leggeri e vivaci, come il chiacchiericcio dei bambini, il canto degli uccelli o il suono dell'acqua che scorre, diventa qui un'immagine che trasmette vulnerabilità. Il suono della dentiera malferma di Poerio esprime il passaggio del tempo e la decadenza fisica, offrendo una sensazione di contrasto tra la vitalità dell'immagine originale e la fragilità di un uomo anziano: quasi un ossimoro, si potrebbe dire.

Il sarto, che compie il gesto tipico della sua professione, ossia strofinare il tessuto tra indice e pollice per valutarne la qualità, appare anche come una figura precisa, attenta e quasi pignola, un uomo che ha costruito la sua vita e identità attorno a un mestiere che richiede abilità e cura.

Tuttavia, come si nota, c'è un'ombra di malinconia, poiché si percepisce chiaramente che la sua professione non è più al centro della vita attuale. La sua condiscendenza nel concedere un appuntamento al telefono, quasi a voler apparire molto indaffarato, è un'illusione nostalgica: la clientela esiste solo nella sua memoria, il che dice molto della solitudine e del desiderio di aggrapparsi al passato. Il ritratto di Poerio è dunque impregnato di tristezza e di umanità. La professionalità, che ancora dimostra nel compiere i gesti legati al suo mestiere, rappresenta forse l'ultimo baluardo di un'identità che sta svanendo (ricollegandosi così in modo obliquo al tema identitario centrale dei due romanzi), un modo per restare ancorato a una vita passata piena di soddisfazioni:

Ha premurosamente srotolato il metro di stoffa e mi gira intorno pensoso e concentrato. Mi studia, mi soppesa, mi valuta. “Longilineo... lon-

gilino», dice, «ma con le spalle robuste». Vuole che metta una mano sul fianco, metto una mano sul fianco. «Non così rigido», dice, e mi preme leggermente sulla spalla per farmi decontrarre. Segna dei numeri con compunzione su un taccuino, poi passa a prendere le misure dei pantaloni. (PS, p. 56)

Questi dettagli, necessari per comprendere la psicologia del personaggio, scompaiono in *Il filo dell'orizzonte*. Ma in questa pagina di *Perdute salme*, Tabucchi lascia percepire una particolare comprensione e delicatezza nel delineare l'invecchiamento e la perdita di rilevanza di un uomo. Della casa-atelier del sarto, Tabucchi offre una visione fuggevole, ma molto cinematografica, in cui vediamo, con gli occhi della fantasia, la clientela tipo del signor Poerio nei tempi d'oro: signori eleganti che volevano abiti in lino bianchi per recarsi in villeggiatura e non in una prosaica «vacanza», in campagna perché «“irrobustiva”, o in collina, perché i ragazzi erano linfatici».

Diversa anche la conclusione del capitolo nelle due versioni: dopo aver fornito il nome del cliente proprietario della giacca «in vero tweed», Spino viene congedato con un «non sono più in grado di cucire un abito moderno», mentre in *Perdute salme* il sarto «mi dice che se voglio lasciare un anticipo, anche simbolico, mi fa una ricevuta» (PS, p. 69): questo ha l'effetto di sottolineare in PS la natura fragile del sarto che non vuole arrendersi all'età, che vuole credere di avere ancora un'attività fiorente, contro il Poerio rassegnato e consapevole di *Il filo dell'orizzonte*.

V.2. Ragionier Faldini

Il ragionier Faldini, un uomo un po' triste con «un'aria simpatica, con qualcosa di rassegnato», nel suo incontro con il protagonista, ricorda la giacca che il sarto Poerio aveva cucito per lui e ricorda di averla data a Córdoba, il possibile padre di Carlo. Mostra, rispetto alla sua versione definitiva in *Il filo dell'orizzonte*, una maggior empatia e comprensione nei confronti dell'uomo. Perché, infatti, sia chiaro che non accusa Fortunato di averla sottratta, guarda ansiosamente il protagonista e fa un'osservazione alla fine dell'incontro che denota la sua bontà d'animo:

Comunque ora ha tutto chiaro, quella giacca a Córdoba gliela regalò, un giorno gli fece un regalo, Córdoba andava così mal vestito, era un uomo così gentile... vorrei stringergli la mano, al ragionier Faldini, sorrido, penso ai miserabili, a Jean Valjean trovato con i candelabri nel sacco e il cardinale che dice al poliziotto: glieli ho regalati io. (PS, p. 64)⁴¹

⁴¹ V. Hugo, *I miserabili*, trad. it. di R. Colantuoni, Milano, Garzanti, 1981: «“Oh, eccovi!” esclamò, guardando Valjean. “Sono lieto di vedervi. Ma come? V’avevo regalato anche i candelieri che sono d’argento come il resto e dai quali potrete ben ricavare duecento franchi;

Il gesto del dono rimane nel racconto di *Il filo dell'orizzonte*, ma scompare il riferimento a Hugo.

Durante questo colloquio, in *Perdute salme*, per l'ennesima volta, viene riproposto il concetto che pervade tutta la ricerca del protagonista. Infatti, l'io spiega il perché della sua indagine a Faldini, evidenziando, però, la difficoltà di conoscere qualcosa, paragonando l'impresa alla sfida di chiarire un sogno «misterioso e limpido di cui informiamo il senso»:

Perché io ho trovato un morto, e il suo essere ignoto morto fa di me vivo un ignoto, mette in risalto qualcosa che non basta. E non basta voler essere altrove. Così dico, con parole meno disordinate, nella mia voce c'è la calma della verità che affiora e insieme un fragile coraggio. (PS, pp. 61-62)

Forse in questo momento il protagonista si compiace, per la prima volta, del suo «fragile coraggio».

In *Il filo dell'orizzonte*, invece, il protagonista non si sofferma sulla riflessione interiore, ma piuttosto sulla necessità di fornire una spiegazione, anche se parziale, a Faldini. Il suo bisogno di verità non si traduce in un'introspezione esistenziale, bensì in un tentativo di rendere comprensibile la situazione, senza però raggiungere quella stessa chiarezza emotiva che emerge in *Perdute salme*:

[...] il ragionier Faldini guarda il visitatore con una certa curiosità, certo ora si sta chiedendo cosa è mai questa storia della sua vecchia giacca, cosa c'entra quel signore, dove vuole arrivare. [...] Spino sente che deve dirgli la verità, o qualcosa che sia simile alla verità ecco, questa è la verità, perché così stanno le cose. (FO, p. 66)

Per questi due personaggi, il sarto Poerio e il ragioniere Faldini, il passaggio da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* registra un grande cambiamento: diventano entrambi sfumati, quasi trasparenti, hanno solo il compito di presentare a Spino indizi utili, ma nulla di più.

VI. Maestra Elvira

Della maestra Elvira, personaggio che compare nel capitolo XIV di *Perdute salme* (e 13 di *Il filo dell'orizzonte*), sappiamo poco: è un'eccentrica

perché non li avete portati con voi, insieme alle vostre posate?». Jean Valjean alzò gli occhi e fissò il venerabile vescovo con un'espressione che nessuna lingua umana potrebbe esprimere. «Allora, monsignore,» disse il brigadiere «sarebbe vero quello che ci ha detto quest'uomo? L'abbiamo incontrato mentre se ne andava come uno che ha molta fretta e l'abbiamo fermato per vedere. Aveva questa argenteria...» «E v'avrà detto,» interruppe il vescovo sorridendo «che gliel'aveva regalata un vecchio prete dabbene presso il quale aveva passato la notte. Vedo come stanno le cose. E voi l'avete ricondotto qui? È un equivoco».

signora anziana («E poi, insomma, fra poco sarò morta. Sarò come una bolla d'aria, e vagherò per lo spazio, per il gelo, e non ci sarà più l'Elvira, non tornerà più a esserci»), che si interroga sulla vita, sui ricordi del passato («d'estate andavano a Santa Margherita, era innamorata di Ferruccio ma non lo disse mai a nessuno, Ferruccio sorvegliava le barche ai bagni»), che ripete spesso le cose che dice, che perde il filo del discorso e che vive con i suoi gatti. Il suo eloquio è frantumato, le frasi si accavallano e la memoria a breve termine sparisce a favore di quella a lungo termine, più consolatoria. Il protagonista va a trovarla perché nel dodicesimo capitolo, in *Perdute salme* e in *Il filo dell'orizzonte*, il ragionier Faldini gli racconta che Cordoba:

era tornato in Italia col figlio [...], e lo aveva messo in una specie di collegio, cioè non proprio collegio, era una vecchietta, una zitella che durante il giorno ospitava alcuni bambini, una specie di scuola privata ma sul modesto, sul molto modesto, da che parte fosse non saprebbe dirlo, forse vicino a Santo Stefano, ha l'impressione, il bambino si chiamava Carlito, Córdoba parlava sempre del Carlito.

Come spesso accade alle persone anziane si circonda di tutti i ricordi possibili del suo passato, non butta mai via nulla, e tiene particolarmente alle fotografie. Tra queste, ci sono quelle del piccolo cortiletto della sua scuola privata (l'immagine però ritrae il cortile imponente dell'High School di Durban, frequentata nella realtà dal poeta Fernando Pessoa)⁴² in cui un bimbo presente, ma poco definito, potrebbe essere Carlo da bambino, di cui ricorda qualche particolare poco utile al protagonista, che così esce dalla sua casa:

Eccomi di nuovo a vagare in cerca di fantasmi, i muri lebbrosi di queste viuzze sembrano promettermi un premio che non riesco a raggiungere, come se questo dedalo di vecchia pietra costituisse il percorso di un gioco dell'oca fatto di caselle vuote, di inganni, di trucchi. Ma il gioco è inarrestabile, lo so, non è più possibile fermare questa roulette cieca in cui continuo a girare ubbidendo alla sorte, sperando che ad un certo punto la ruota si fermi e la pallina cada su un numero che dia significato a tutto il gioco giocato. E intanto la c'è il mare, che io guardo. Su di esso passano sagome di navi, rari gabbiani, nuvole. (PS, p. 71)

Il suo personaggio, una figura patetica, considerando la passione dell'autore per il cinema, richiama un po' la diva di *Sunset Boulevard*, che

⁴² Si rintraccia questa sovrapposizione di immagini tra quella che ritrae il giovane morto in famiglia e l'istantanea privata della famiglia Pessoa anche nel capitolo X di *Perdute salme*. Per un'analisi dell'intertesto pessiano si rimanda a T. Rimini, «Il filo dell'orizzonte». «Una fotobiografia parallela», in *Album Tabucchi* cit., pp. 92-99.

vive in mezzo ai ricordi, in una realtà alterata in cui non capisce cosa succeda veramente, o la letteraria *Amica di nonna Speranza* e le sue «buone cose di pessimo gusto». Anche in questo capitolo Tabucchi utilizza il discorso indiretto libero per dare risalto alla loquacità di chi vive in solitudine, come la maestra. Inoltre, lega l'anziana insegnante con qualcosa di familiare alla sua infanzia, dando all'innamorato di Elvira il nome di suo zio:

«Ferruccio» è il nome che campeggia nell'epigrafe di *Tristano muore* e ritorna tra le pagine di quel libro a indicare un personaggio enigmatico e sfuggente. È un nome sottotraccia che attraversa l'opera tabucchiana, è il fantasma di un personaggio, più che un personaggio vero e proprio. Un fantasma che affonda però le origini nella biografia dello stesso Tabucchi: Ferruccio Antonino Pardella è il nome dello zio materno, morto ventitreenne di tifo nell'isola di Rodi, un anno prima che Tabucchi nascesse, e da cui lo scrittore ha ereditato il suo nome, Antonino.⁴³

Mentre per Maddalena il nome cambia in *Il filo dell'orizzonte* diventando Sara, per non richiamare il personaggio femminile di *Piccoli equivoci senza importanza*, personaggio di fantasia, qui viceversa, trattandosi del fantasma di un personaggio, come lo definisce acutamente Thea Rimini, il nome in *Il filo dell'orizzonte* rimane, attraversando storie diverse, per richiamare una persona vera e cara.

In *Il filo dell'orizzonte* anche questo personaggio è snellito e la Maestra rimane una figura piacevole nella sua ingenuità, ma di ben poco peso nelle indagini.

VII. Pino Harpo

Anche Pino Harpo, a cui l'io narrante si rivolge per informazioni, facendo valere un favore concessogli precedentemente, insiste nel tentativo di scoraggiare il protagonista dall'indagare. L'ex medico spacciatore radiato dall'albo, ormai divenuto pianista jazz, paventa un collegamento possibile del morto con una qualche organizzazione mafiosa o terroristica, che coinvolge lui stesso, rendendolo nervoso. «“Ma chi è lui per te?”, mi ha chiesto piano. “È uno sconosciuto, non conta niente nella tua vita”. Sussurrava, era impacciato e le sue mani erano nervose» (PS, p. 80). Questo tentativo di dissuasione però fallisce, perché il tremore titubante dell'uno non fa che aumentare la risolutezza dell'altro nell'indagare.

Era partito per l'America come dottor Giuseppe Antonio Arpetti (Sestri Levante 1928, che diventerà Peppe Harpo, 1929 in *Il filo dell'o-*

⁴³ T. Rimini, *Da «Perdute salme» a «Il filo dell'orizzonte»* cit., pp. 104-105.

rizzonte), ed era tornato anni dopo come Pino Harpo, pianista jazz con «baffi pepe e sale» e occhialini rotondi “alla John Lennon”. *Perdute salme* racconta il tipo di richiesta rivolta da Harpo all’io narrante alcuni anni prima: Pino aveva bisogno di sapere con certezza che non era suo figlio il cadavere in quel momento nelle mani del protagonista, in obitorio. Non solo aveva ricevuto rassicurazioni, ma addirittura il ragazzo era stato ritrovato proprio grazie all’io narrante: «glielo ho ritrovato alle nove di sera, nell’abbazia abbandonata, c’era una tre giorni di chitarra indiana, era facilissimo pensarci, la città era tappezzata di manifesti, ma lui non ci aveva pensato». Una scena poi tagliata in *Il filo dell’orizzonte*, di stile cinematografico, è quella in cui l’investigatore immagina come si sarebbe comportato in quel frangente Humphrey Bogart, il suo attore-personaggio di riferimento:

In un film americano il protagonista a questo punto avrebbe messo sul tavolo la foto di Tom Mix bambino e non avrebbe detto niente, sorridendo con l’aria sorniona di chi sa il fatto suo. L’altro avrebbe cominciato a confondersi, a farfugliare che per favore non glielo facesse dire, aveva famiglia, era troppo pericoloso, lo facevano fuori. E allora Bogart faceva un breve ghigno di scherno, lo afferrava per il colletto e lo guardava meglio occhi a dieci centimetri di distanza, ah ah, diceva, e lui non l’hanno fatto fuori?, anche lui aveva famiglia, magari, tieni troppo alla pellaccia, vecchio mio, non si può smettere a metà del gioco, non è nelle regole. (PS, pp. 78-79)

La discussione sull’aspetto del morto coinvolge i due per un po’ e, come già prima nel capitolo VIII («custodito in frigorifero, come un pesce»), anche qui il protagonista cerca di prendere le distanze, di mostrare distacco dalla vicenda, parlando del cadavere come qualcosa che «è stato qualche giorno da me sotto ghiaccio». Ma soprattutto c’è ancora un’evoluzione nella sua psicologia. A questo punto della storia, in entrambe le versioni, il protagonista affronta personalmente l’intera vicenda e dice: «le persone che lo hanno conosciuto tacciono, niente, nemmeno una telefonata anonima, come se non fosse mai esistito, gli stanno cancellando il passato». Ancora compare il piccolo slancio di orgoglio e soprattutto, coraggio, quando alla titubanza dell’amico pianista risponde in maniera molto tagliente:

“Senti Pino”, ho detto, “a volte il gioco diventa proibito. Ma se uno non ha il coraggio di superare la proibizione non capirà mai il gioco, sarà solo costretto a giocarlo per tutta la vita senza sapere perché”. (PS, p. 80)

Alla solita domanda, ormai quasi un mantra, del chi era lui per te?, questa volta in accordo con le piccole evoluzioni caratteriali, il protagonista

risponde con un insolito tono vagamente sprezzante: “E tu?”, gli ho detto, “tu chi sei per te? Lo sai che se un giorno tu volessi saperlo dovresti cercarti in giro, fare domande, ricostruirti, frugare in vecchi cassetti, recuperare lettere, testimonianze di altri, orme disseminate qua e là e perdute? È tutto buio, pieno di buche, bisogna andare a tentoni”. (PS, p. 80)

L'incontro, in *Perdute salme* e *Il filo dell'orizzonte*, si conclude con la segnalazione, da parte di Harpo, di una trattoria, il suggerimento di scegliere un piatto particolare del venerdì sera, in *Perdute salme* anche il suggerimento di portare un giornale sottobraccio come segnale. E poi Harpo sguancia via con abilità tra i tavoli sistemandosi la cravatta «E con questo il favore era retribuito. Per sempre» (PS, p. 82).

La figura di Pino/Peppe rimane più o meno la stessa in entrambe le versioni, un piccolo malavitoso, probabilmente, medico radiato per propensione allo spaccio di stupefacenti, di poco coraggio, forse ancora coinvolto in qualche storia non chiara («lui aveva molte conoscenze in certi ambienti»), pronto a chiedere aiuto, non altrettanto a concederlo.

VIII. Conclusioni

L'eliminazione e l'ellissi, elementi stilistici centrali in *Il filo dell'orizzonte*, non solo modellano la struttura narrativa, ma, abbiamo visto, incidono profondamente anche sulla caratterizzazione dei personaggi. La loro complessità non viene mai pienamente rivelata, rimanendo volutamente sfumata. Tra i personaggi, i mutamenti più significativi riguardano quindi Spino e Sara, i cui corrispettivi in *Perdute salme* appaiono più definiti, mentre in *Il filo dell'orizzonte* le informazioni su di loro risultano più frammentarie. Questo processo di sottrazione conferisce alla seconda versione un carattere più evocativo, fondato sul “non detto” e sulla partecipazione interpretativa del lettore, chiamato a colmare gli spazi lasciati vuoti.

Quando scrivo, cerco di trovare un lessico adeguato, che evochi senza imporre, che suggerisca senza costringere. Credo che il lettore meriti una sua libertà di interpretazione, della quale ho bisogno anch'io quando leggo. Il lettore deve poter partecipare, costruire e intervenire. Deve essere attivo nella lettura.⁴⁴

Un libro include pure, in qualche modo, tutto ciò che altre persone cercheranno nella lettura. Dunque, considerando che un libro è anche la proiezione dei desideri dei lettori, spesso rispondo a coloro che mi segnalano qualcosa che mi risulta nuovo in uno dei miei libri, che sebbene

⁴⁴ A. Borsari, *Cos'è una vita se non viene raccontata?*, *Conversazione con Antonio Tabucchi*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», 1991, 26, pp. 2-25: p. 12.

io non abbia scritto, appartiene comunque al libro se qualche lettore ha saputo trovarlo.⁴⁵

La marcata differenza tra i finali delle due versioni contribuisce alla caratterizzazione del protagonista: egli rimane solo, sia in *Perdute salme* che in *Il filo dell'orizzonte*, mostrando un coraggio peculiare, più introspettivo nel caso di Spino, più temerario nel caso dell'io narrante. Il destino dei due protagonisti si contrappone nettamente: una morte violenta e priva di senso da un lato, un suicidio potenziale dall'altro. In entrambi i casi, tuttavia, è l'oscurità della morte a prevalere sulla luce:

“Sono io”, ho detto a bassa voce, “sono venuto”. Mi è sembrato di cogliere un rumore, come uno scricchiolio, senza riuscire a individuarne la direzione di provenienza. Ho aspettato ancora un attimo, poi ho ripetuto a voce più alta: “Sono io, sono venuto”. C'è stato un altro scricchiolio, breve e secco, come di una scarpa che si sposta su un impianto di tavole. “Vieni avanti”, ha detto una voce dal fondo. Io sono avanzato nel buio, avrei voluto dire: “no, non spari, aspetti un momento”, perché ho sentito perfettamente quello che stava per succedere. Ma proprio allora la pistola ha sparato. (PS, p. 103)

Ha aspettato un momento, poi ha ripetuto a voce più alta: “Sono io, sono venuto”. Solo in quel momento ha avuto l'assoluta certezza che in quel luogo non c'era nessuno. Suo malgrado ha cominciato a ridere, prima piano, poi più forte. Si è girato e ha guardato l'acqua, a pochi metri di distanza. Poi è avanzato nel buio. (FO, p. 105)

Il finale di *Perdute salme* si inserisce nella struttura circolare della narrazione, poiché il racconto si apre con la presenza solitaria di un cadavere, privo di identità e ucciso di notte, per concludersi con un altro uomo solo, anch'egli senza nome, colpito a morte da un proiettile nell'oscurità. In *Il filo dell'orizzonte* invece c'è minor certezza sulla sorte di Spino che, pur non venendo ucciso, «avanza nel buio» ricordando nel suo atteggiamento forse il finale della *Bufera* di Eugenio Montale: «Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, / mi salutasti – per entrar nel buio».⁴⁶

Di nuovo il finale che non conclude ribadisce la pratica correttoria di Tabucchi da *Perdute salme* a *Il filo dell'orizzonte* improntata all'arte del levarе.

⁴⁵ I. Piazza, *Dalla lettura en abyme alla lettura in cornice*, in *Tabucchi o del Novecento*, a cura di Vincenzo Russo, Milano, Ledizioni, 2013, pp. 61-74, cit. in cap. 1, paragrafo 15.

⁴⁶ E. Montale, *Bufera*, in Id., *La bufera e altro (1940-54), Satura (1960-70)*, Milano, Rizzoli, 2004.



scrittura/lettura/ascolto

Il realismo socialista e la letteratura russa del dissenso nel secondo dopoguerra: il paratesto delle traduzioni dal russo all'italiano nel «Politecnico» (1945-1947)

GLORIA POLITI

Università del Salento

gloria.politi@unisalento.it

Abstract. The essay analyses the paratext of translations into Italian of Russian texts published in «Il Politecnico», a periodical edited by Elio Vittorini and issued by the Einaudi from 1945 to 1947, with the aim of outlining the role played by this set of textual materials in shaping the poetics and editorial direction of the magazine. In Italy, after fascism, the pressing necessity for a new culture was also seen in the need to take into account the voices coming from other cultures with the main objective of defining the relationship between intellectuals and parties. In the editorial choices of «Il Politecnico», Soviet literary texts were best suited to perform this function in a national framework marked by an absolutely new political scene.

Keywords: Il Politecnico, translation, culture, politics, post-World War II Italy.

Riassunto. Il saggio analizza il paratesto delle traduzioni in italiano di testi russi pubblicati nel «Politecnico», diretto da Elio Vittorini e pubblicato da Einaudi tra il 1945 e il 1947, con l'obiettivo di delineare la funzione svolta da questo insieme di materiali testuali nella definizione della poetica e della linea editoriale della rivista. Nel contesto italiano del secondo dopoguerra, segnato dall'esperienza del fascismo, l'urgenza di una nuova cultura si esprimeva anche nella necessità di confrontarsi con le voci provenienti da altre tradizioni culturali, con il fine di ridefinire il rapporto tra intellettuali e partiti. All'interno delle scelte editoriali del «Politecnico», i testi letterari sovietici apparivano particolarmente funzionali a tale scopo, in un quadro nazionale segnato da uno scenario politico del tutto rinnovato.

Parole chiave: Il Politecnico, traduzione, cultura, politica, secondo dopoguerra.

Il realismo socialista e la letteratura russa del dissenso nel secondo dopoguerra: il paratesto delle traduzioni dal russo all'italiano nel «Politecnico» (1945-1947)

Il poeta non scrive soltanto dei versi; ma attraverso di essi, aiuta l'edificazione del comunismo. [...]

La nostra arte è interamente teleologica, come tutta la nostra cultura e tutto il nostro sistema. È subordinata al fine supremo che le conferisce i suoi titoli di nobiltà. In fin dei conti, noi tutti non viviamo che per accelerare l'avvento del Comunismo.¹

I. Introduzione

Il primo numero del «Politecnico», per i tipi di Einaudi, vede la luce il 29 settembre 1945. La redazione, formata da Franco Calamandrei (1917-1982), Franco Fortini (1917-1994), Vito Pandolfi (1917-1974), Stefano Terra (1917-1986), Albe Steiner (1913-1974) responsabile della grafica, numerosi collaboratori ed Elio Vittorini (1908-1966) direttore della testata, all'indomani della Liberazione, lancia una proposta di rinnovamento che si realizza in un periodico caratterizzato da una composizione tematica alquanto eterogena. La sintonia tra Steiner e Vittorini si manifesta in una creatività di segno letterario che fonde i codici semiotici della fotografia di matrice cinematografica con un linguaggio verbale estremamente intenso e articolato.² Ne risulta un prodotto edi-

¹ A. Sinjavskij, *Che cos'è il realismo socialista?*, in «Quaderni dell'Unione Italiana per il Progresso della Cultura», 4, Roma, UIPC, 1966, pp. 9-56: p. 11.

² Un esempio emblematico è rappresentato dai racconti fotografici. «Il Politecnico» ne pubblica tre a firma di Luigi Crocenzi: *Italia senza tempo* (28, 6 aprile 1946, p. 2), *Occhio su Milano* (29, 1° maggio 1946, pp. 13-15), *Andiamo in processione* (35, gennaio-marzo 1947, p. 54). Con essi prende avvio la stretta collaborazione tra l'autore e la rivista. Tuttavia, per Vittorini, la fotografia non può esaurirsi nella qualità formale della singola immagine, ma deve evolvere in un linguaggio figurativo che trova senso e forza espressiva nella sequenza e nella concatenazione delle immagini stesse: una fotografia intesa come dispositivo intermediale, assimilabile a una *forma-ekphrasis*. Tale postulato trova piena realizzazione non solo sulle pagine del periodico, ma anche nell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* (1953), dove l'apparato iconografico assume lo statuto di documento e di «oggetto trovato», più che di semplice testimonianza o informazione, fino a rendere marginale la stessa attribuzione dei crediti autoriali. Del resto già nel terzo foto-racconto, *Andiamo in processione*, la sequenza disposta verticalmente lungo la pagina si presenta come una successione di fotogrammi, secondo un principio di montaggio che richiama esplicitamente il linguaggio cinematografico. Ne emerge la funzione vittoriniana della fotografia: una scrittura filmica, autonoma rispetto al testo letterario, capace di articolare un ritmo narrativo e temporale, restituendo la scansione e la tensione tipiche del cinema e instaurando, al tempo stesso, un dialogo critico con la parola: «Il racconto per immagini è antico. Cinematografo e comics (fumetti) non ne sono le forme più recenti. Una terza forma che sta nascendo è il racconto per fotografie e ha un principio estetico suo proprio. Nel cinema la funzione è insieme anteriore e posteriore alla fotografia,

toriale che già nella griglia grafica rivela le intenzioni autoriali: la scelta di precisi schemi e caratteri tipografici del foglio, la dimostrazione tangibile nelle pagine graficamente vergate di nero e di rosso del dialogo organico fra testi e immagini, sono l'espressione più piena del progetto dichiarato di rinnovamento culturale.

«Il Politecnico» si inserisce nella logica della «ricostruzione» post-bellica, rappresentando il tentativo più concreto da parte della sinistra italiana di realizzare un processo di emancipazione culturale che avesse a cuore soprattutto le esigenze e gli interessi delle classi da sempre ai margini della società, in particolar modo del proletariato.³ Il successo del «Politecnico» dei primi numeri era dunque dovuto all'investitura del ruolo che la nuova cultura doveva svolgere in concordanza con la stigmatizzazione dell'atteggiamento di disimpegno, indifferenza, neutralità o sola condanna morale di tutto ciò e di quanti avevano violato principi e valori ritenuti «sacri». Alla cultura italiana che fino a quel momento era rimasta sconfitta e «provata nelle sue illusioni», Vittorini dalle colonne della sua tribuna, inneggiando ad un abbandono di quella strada indicata dai «Thomas Mann e i Benedetto Croce», si rivolge a tutti gli intellettuali italiani che hanno conosciuto il fascismo:

Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'«anima». Mentre non volere occuparsi che dell'«anima» lasciando a «Cesare» di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale, e dar modo a «Cesare» (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio «sull'anima» dell'uomo. Può il tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo interessare gli idealisti e i cattolici meno di quanto interessi noi!⁴

e si definisce come movimento. Qui è solo posteriore alla fotografia, e si definisce come un fatto di accostamento tra fotografie prese sempre dal vero. Luigi Crocenzi non è il primo a cercare un valore estetico in questo fatto dell'accostamento» (*ibidem*). Vittorini tornerà più volte sull'argomento, chiarendo la sua posizione: «Io penso cioè che qualunque libro, di narrativa o di poesia, come di storia o di critica o addirittura di teoria, potrebbe venire illustrato con foto e sarebbe assai desiderabile che venisse illustrato (con foto, e con disegni e foto insieme) per arricchirsi subito di efficacia divulgativa pur conservando intatto il proprio rigore poetico e teorico. Questo a condizione, però, che la fotografia sia introdotta nel libro con criterio cinematografico e non già fotografico, non già vignettistico, e che dunque si arrivi ad avere accanto al testo una specie di film immobile [...], allo stesso modo in cui accade che il cinema riproponga (in sede documentaria o in sede narrativa) certi elementi d'un certo libro.» E. Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in «Cinema Nuovo», III, 33, 15 aprile 1954, pp. 200-202, poi in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. II, pp. 701-708.

³ R. Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Edizioni di Ideologie, 1971.

⁴ E. Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 1.

«Il Politecnico» propugna l'idea di una cultura non come forza consolatrice ma oppositrice a ciò che Vittorini definisce «dare a Cesare», in grado perciò di impedire il ripetersi degli orrori del fascismo in Italia e in Spagna, del nazismo in Germania, dell'avventura d'Etiopia, della scandalosa annessione dell'Austria all'impero nazista o dell'accordo di Monaco del 1938.⁵

La sua sconfitta, nel passato recente, è imputabile all'incapacità di incidere concretamente nella vita reale: pur avendo predicato, insegnato ed elaborato valori e principi in sintonia con il proprio tempo, la cultura ha fallito il compito di identificarsi con la società, rifiutando il ruolo di parte attiva e militante. Per questo, è considerata colpevole di non aver fatto proprie le forze sociali, di non averle rese le sue stesse forze, e di non aver fatto sì che «i cannoni, gli aeroplani, i carri armati non fossero i suoi».⁶ La mancanza di tale concreta relazione con la realtà civile ha permesso alla «vecchia cultura» di agire sullo spirito e sull'intelletto degli uomini rinunciando all'azione:

Ed è scritto in tutto l'articolo,⁷ è implicito in tutto lo scritto e il non scritto del nostro giornale che noi non siamo né pensiamo di essere fuori dalla «vecchia cultura», ma che sentiamo, proprio per il fatto di appartene-re alla «vecchia cultura», l'inefficienza e la miseria di appartenervi, e la necessità di uscirne, cioè la necessità che la cultura esca da se stessa e si trasformi, da «vecchia cultura», in «nuova cultura». Questa [...] è la nostra posizione: di uomini che sono [...] dentro a un errore, ma che sanno di esser dentro a un errore, e vogliono cercare di uscirne invece di compiacersi dell'errore stesso, e lodarlo, difenderlo, giustificarlo.⁸

«Il Politecnico» scardina perciò i postulati autarchici caldeggiani dal regime e si fa forte del sapere enciclopedico, che si traduce nell'apertura a una multimedialità ante litteram: accoglie inchieste sulle problematiche dei lavoratori in Italia e all'estero, sulla condizione femminile, su scuola e religione, propone approfondimenti su questioni politiche e filosofiche riguardanti l'idealismo e il marxismo, si occupa di architettura, arti figurative, teatro, cinema, fotografia, dando voce ad autori affermati e ad esordienti tanto italiani quanto stranieri. Il periodico

⁵ Cfr. *Il fascismo in Europa*, a cura di S.J. Woolf, Bari, Laterza, 1968; E. Serra, *La questione italo-etiopica alla conferenza di Stresa*, in «Affari Esteri», 34 (aprile), anno IX, 1977: pp. 313-339; J.W. Wheeler-Bennett, *La nemesi del potere. Storia dello Stato Maggiore tedesco dal 1918 al 1945*, Milano, Feltrinelli, 1967.

⁶ E. Vittorini, *Una nuova cultura* cit.

⁷ Vittorini istituisce qui il puntuale rinvio all'editoriale introduttivo del primo numero del «Politecnico» (29 settembre 1945), nel quale, sin dal sottotitolo, sottolinea l'urgenza, soprattutto per l'Italia postbellica, di «una cultura che protegga dalle sofferenze, che le combatta e le elimini».

⁸ E. Vittorini, *Polemica e no per una nuova cultura*, in «Il Politecnico», 7, 10 novembre 1945, p. 1.

volge il suo sguardo in un altrove che travalica le barriere geografiche e culturali andando ad indagare altre realtà in una prospettiva che, ampliandosi sempre più, passa dagli ambiti regionali italiani ai contesti internazionali. Grande importanza hanno dunque le traduzioni che nel contesto de «*Il Politecnico*» svolgono un’ulteriore funzione paratestuale, cioè di chiarimento delle scelte editoriali e diegetiche:

I paratesti non vanno mai sottovalutati [...]. E non andrebbero mai lasciati neppure quelli relativi ai testi tradotti. Designati, anche questi, a modulare l’accesso al testo, lo fanno però in modo diverso, incentrato in larga parte sulla figura del traduttore, che li usa sia per condividere con i lettori le dolorose rinunce cui è stato costretto (per elaborare pubblicamente il lutto della perdita, come direbbe Paul Ricoeur), sia per chiarire le proprie scelte ad ampio raggio: perché importare quell’autore e quel testo? Quale il senso e l’orizzonte di questa decisione?⁹

In questo studio si cercherà di rispondere a due quesiti fondamentali ovvero chiarire le ragioni poste all’origine della scelta all’interno del «*Politecnico*» del paratesto dei brani in traduzione dal russo e il senso e l’orizzonte delle decisioni operate in quella direzione dalla redazione e dal direttore del periodico nel contesto del secondo dopoguerra italiano.

II. «*Il Politecnico*» e il paratesto di traduzioni come strumento di comunicazione politica e culturale

Il ben noto assioma di Umberto Eco che definisce il testo come una «macchina pigra»,¹⁰ tirando subito in causa l’intervento del lettore per la costruzione del senso, ha il suo fondamento sia nelle teorie del lettore implicito maturate nell’ambito degli studi semiotici più recenti, che rimandano a Wolfgang Iser,¹¹ Wayne Booth¹² e Seymour Chatman,¹³ sia nei concetti di Charles Peirce di semiosi illimitata e catena di interpretanti.¹⁴

⁹ G. Catalano, N. Marcialis, *La traduzione e i suoi paratesti: introduzione*, in «inTRALinea», Special Issue *La traduzione e i suoi paratesti*, a cura di G. Catalano e N. Marcialis, 2020, <https://www.intralinea.org/specials/article/2484> (ultimo accesso: 27/6/2025).

¹⁰ U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1991, p. 31.

¹¹ Cfr. W. Iser, *L’atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, il Mulino, 1987.

¹² Cfr. W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1983.

¹³ Cfr. S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, il Saggiatore, 2010.

¹⁴ C.S. Peirce, *Principles of Philosophy*, vol. I [1931], p. 339; *Elements of Logic*, vol. II [1932], p. 228, in Id., *Collected Papers of Charles Sanders Peirce 1931-1958*, vols. I-VI, eds. C. Hartshorne, P. Weiss, A.W. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Secondo il modello di Eco, il testo, oltre a costituirsi come un insieme di codici, è analizzabile come espansione di un «semema», cioè di un tema centrale generante l'intero testo il quale risulta essere sempre virtuale poiché la comprensione dipende tanto dal contesto quanto dal complesso di competenze di cui il lettore necessita per rinnovarne il senso. La circostanza di comunicazione, che la semiologia assume come elemento fondamentale nel processo di ricezione del messaggio, si presenta come una sorta di suo referente, sebbene ciò non si risolva nella semplice indicazione del messaggio da parte del referente, bensì nel fatto che esso si realizza all'interno del referente stesso. L'intervento del «frame» è determinante nella formazione del senso poiché, influenzando direttamente la comunicazione, ne determina l'esito; per di più Eco, approfondendo la questione della ricerca dell'intenzione nel testo, spinge a riconsiderare alcune delle correnti orientate all'interpretazione, ad esempio la sociologia della letteratura, il cui focus è sull'uso che la società fa dei testi.¹⁵

La tesi sostenuta da Eco richiama il concetto di «pubblico come postulato»,¹⁶ qui in riferimento alla cosiddetta «fisionomia» di una casa editrice, nel caso specifico Einaudi, e alla *policy* individuata per quel che concerne «Il Politecnico» alla luce dei paratesti di traduzione. Ciononostante, è opportuno ricordare che il termine «paratesto» è stato introdotto, come è noto, da Gérard Genette, il quale – rifacendosi in parte alla teoria degli atti linguistici di John Austin¹⁷ e John Searle¹⁸ – ne definisce lo statuto fondamentalmente pragmatico, in quanto insieme di pratiche discorsive attraverso cui il testo viene presentato, orientato e, in una certa misura, interpretato. Tale concetto si applica efficacemente al periodico di Vittorini, che utilizza il paratesto come spazio privilegiato delle istanze editoriali-autoriali, inteso come «soglia» di mediazione tra l'interno e l'esterno, ovvero tra la realtà socio-storica del lettore e quella, solo relativamente ideale, del testo. Si tratta in definitiva di enunciati la cui forza illocutoria definisce in parte anche il loro aspetto funzionale ed è proprio in tal senso che il paratesto si delinea esso stesso come testo o, per meglio dire, come una pratica di comunicazione autonoma.¹⁹

Muovendo da tale impostazione, e proprio per quella sua particolare architettura compositiva e struttura diegetica, «Il Politecnico» si pre-

¹⁵ U. Eco, *Intentio lectoris*, in «Differentia: Review of Italian Thought», 2, 1988, pp. 147-168, <https://commons.library.stonybrook.edu/differentia/vol2/iss1/12> (ultimo accesso: 27/6/2025).

¹⁶ M. Federici Solari, *Il lettore del contesto. Visione e responsabilità di un editore di progetto alla luce dei paratesti di traduzione*, in «inTRAlinea», 2020, cit., <https://www.intralinea.org/specials/article/2484> (ultimo accesso: 27/6/2025).

¹⁷ J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, Genova, Marietti, 1987.

¹⁸ J.R. Searle, *Atti linguistici. Saggi di filosofia del linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

¹⁹ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

senta come un «macrotesto»²⁰ che contiene un insieme di microtesti interamente in lingua italiana, una parte dei quali provenienti da contesti culturali altri, soprattutto americani, francesi, russi, tradotti in italiano.

Ad articolare ulteriormente il quadro specifico che contraddistingue il periodico, conviene osservare che in esso confluiscono le due tendenze della modernità letteraria novecentesca europea, cioè la misura breve propria dei giornali e delle riviste e il romanzo che nel «Politecnico» troverà la sua realizzazione con uscite a puntate, secondo la dinamica breve-lungo propria della modernità letteraria.²¹ A tal proposito, basti considerare due esempi significativi: da un lato, la traduzione-riscrittura, a cura dello stesso Vittorini, del romanzo di Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*, pubblicata a puntate in ciascun numero settimanale dal 29 settembre 1945 al 6 aprile 1946 con il titolo *Per chi suonano le campane*;²² dall'altro, il romanzo breve di Boris Pasternak *Ochrannaja gramota*, la cui resa in italiano, con il titolo *Salvacondotto*,²³ potrebbe essere attribuita a Pietro Zveteremich o essere frutto di un lavoro congiunto da parte di chi fra i redattori vantava una certa dimestichezza con la lingua russa.

Questi due casi offrono una chiara testimonianza del ruolo di fronda culturale e politica che «Il Politecnico» svolge in Italia, ruolo paragonabile a quello esercitato in Francia dalla rivista di Jean-Paul Sartre a cui Vittorini è idealmente e spiritualmente legato.²⁴ A ben guardare, Paster-

²⁰ M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, in «Strumenti critici», 27, 1975, pp. 36-90: p. 43. Riedito con il titolo *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 185-200.

²¹ G. Iacoli, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019, pp. 219-246.

²² E. Vittorini, *Ernest Hemingway: Per chi suonano le campane*, in «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, pp. 3-4.

²³ B. Pasternak, *Salvacondotto*, in «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 45-48; 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 63-64; 35, gennaio-marzo 1947, pp. 66-67.

²⁴ Per sottolineare la necessità e l'urgenza dell'impegno politico e culturale, Vittorini fa riferimento all'articolo programmatico con cui Jean-Paul Sartre inaugura nel 1945 la rivista «Les Temps Modernes», fondata insieme a Simone de Beauvoir. Quel testo, tradotto e pubblicato in Italia in prima pagina nel n. 16 de «Il Politecnico» del 12 gennaio 1946, con il titolo *Una nuova cultura come «Cultura sintetica»*, è accompagnato da un'introduzione che ne evidenzia la consonanza con l'orientamento della rivista, mettendo in risalto la comune attenzione alla crisi della cultura moderna e al ruolo dello scrittore nella società. E in questi termini è proposto alla platea:

«È comparsa, a Parigi, una nuova rivista diretta dal pensatore e scrittore Jean Paul Sartre, del quale i lettori del "POLITECNICO" [maiuscolo nell'originale] conoscono già un frammento narrativo pubblicato nel n. 4. La rivista si intitola "I TEMPI MODERNI" [maiuscolo nell'originale] ed è preceduta nel suo primo numero da una presentazione, nella quale Sartre analizza la crisi della cultura moderna, l'attitudine dello scrittore di fronte alla società borghese e suggerisce una direzione costruttiva che gli deriva da una concezione filosofica – l'esistenzialismo – della quale parliamo in altra parte di questo numero.

Vi sono in queste parole di Sartre delle risposte molto prossime a quelle che noi stessi potremmo dare. In questo senso, e pur senza aderire a tutte le affermazioni di Sartre, il rapporto fra noi e quei giovani francesi, per la somiglianza dell'impegno, non può essere che di col-

nak era stato già celebrato nel n. 6 del 3 novembre 1945 con la poesia *Lenin sulla tribuna*, tradotta dallo stesso Zveteremich, autore anche di una nota alquanto esplicita che chiosa i versi del poeta:

Boris Pasternak, nato nel 1890, è non solo il più notevole lirico russo di oggi, ma uno dei più importanti nella storia della poesia russa. Nell'U.R.S.S. è ammirato e riconosciuto come un grande poeta, ma la sua poesia ha un linguaggio che non è più quello degli uomini sovietici. Di fronte allo slancio in avanti di Maiakovski,²⁵ Pasternak è l'unico in Russia che, partito dalla poesia di crisi di venticinque anni fa, sia riuscito a giustificare in arte come tormento ed a portarla per altre strade all'umanesimo del socialismo. Quest'anno Pasternak ha pubblicato una nuova raccolta di versi: *Lo spazio terrestre*.²⁶

Non meno incisiva è la nota introduttiva di *Salvacondotto* a firma di Domenico Porzio che definiva l'opera di Pasternak

la più persuasiva di tutta la recente letteratura sovietica. [...] Pasternak infatti, come ben pochi, ha sentito vivo e lievitante in sé quello che è il problema dell'artista nella società moderna: una società sfrenatamente meccanica e industrializzata nella quale è quasi impossibile essere e restare poeta. Problema questo che l'evoluzione marxista aveva in Russia assai acuito, giacché la rivoluzione aveva allontanato con un taglio così reciso tutto un passato e aveva proposto un nuovo e così completo orientamento alla vita e una così diversa relazione tra l'arte e la società, che a nessuno fu possibile rimanere indifferente.²⁷

Il paratesto di traduzioni russo-italiano svolge all'interno del «Politecnico» la funzione di atto illocutorio (*illocutionary act*) realizzato dal direttore della rivista e dall'intera redazione, ovvero dall'autore della composizione del macrotesto, mentre lo scopo (*illocutionary point*) dell'atto illocutorio si delinea in due concetti complementari:

- la rivendicazione dell'autonomia dell'arte, della poesia e della letteratura dalla politica;

- l'impegno politico per esaltare il ruolo che l'arte, la poesia e la letteratura svolgono nell'emancipazione dell'individuo in riferimento a particolari momenti storici.

laborazione. Lo conferma praticamente anche il fatto che, mentre questo articolo di Sartre esce in Italia, l'articolo di Vittorini su "LA NUOVA CULTURA" [maiuscolo nell'originale], pubblicata nel primo numero del "POLITECNICO" [maiuscolo nell'originale] esce in Francia».

²⁵ Qui e oltre la traslitterazione in italiano dei nomi degli autori e dei titoli dei brani rispetta quella usata dalla redazione del «Politecnico».

²⁶ P. Zveteremich, *Nota alla poesia «Lenin sulla tribuna»*, in «Il Politecnico», 6, 3 novembre 1945, p. 2.

²⁷ D. Porzio, *Prefazione a «Salvacondotto»*, in «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, p. 45.

Tale paratesto contribuisce a sottolineare il ruolo che la rivista intende svolgere nel panorama culturale italiano del secondo dopoguerra, come pure la trasformazione da settimanale (28 numeri) in mensile (a partire dal n. 29 del 1° maggio 1946 sino alla chiusura con il n. 39 di dicembre 1947) avrebbe contribuito, secondo la redazione, a mettere in atto l'impostazione programmatica ben delineata da Einaudi nella scheda bibliografica che accompagna la pubblicazione anastatica del 1975:

Con la sua testata, «Il Politecnico» si richiamava esplicitamente al periodico [...] che Carlo Cattaneo aveva creato nel 1839: si rifaceva dunque a un'idea di progresso civile e culturale che chiamava a raccolta le varie discipline, cercando di saldare la secolare frattura fra sapere umanistico e sapere scientifico, avendo a modello un'immagine globale, non frammentata, dell'uomo.²⁸

Va rimarcato il fatto che il periodo nel quale nasce e opera «Il Politecnico» è uno dei più controversi e difficili della storia italiana: è questo il momento in cui divampa la reazione al torpore culturale imposto dal regime, che si traduce in un profondo impegno intellettuale dove l'elemento politico diventa ormai ineludibile, difatti, superata la fase di ristagno, tutta la critica del tempo è contrassegnata da un atteggiamento “militante”.

Il fondamento storico-ideologico posto alla base della nascita del «Politecnico» sembra essere anche in sintonia con principi gramsciani,²⁹ e ciò si rivela nella necessità di «costruire» una classe intellettuale in grado di realizzare un duplice obiettivo: liberare l'Italia dai residui del fascismo e, al contempo, formare ed educare le masse, condurre perciò la classe proletaria verso l'acquisizione degli strumenti culturali necessari per svolgere i ruoli ad essa assegnati all'interno del programma di progresso sociale e politico cui aspirava il Partito Comunista Italiano. «Il Politecnico» sarebbe dovuto diventare, nelle intenzioni del PCI, la propria cassa di risonanza, un «portavoce di comodo del Partito Comunista»³⁰ ed è ben noto che Vittorini non condividesse del tutto il modo di procedere del PCI a cui riconosceva il significato «morale» ma non quello «formale». L'intervento che Vittorini e il PCI intendevano effettuare sulla società a partire dalla classe operaia, sebbene quest'ultima fosse da entrambi ritenuta la forza motrice del progresso storico, seguiva modalità differenti, se non talvolta in antitesi. Alla pretesa da parte del Partito di una trasmissione di contenuti culturali dai conno-

²⁸ «Il Politecnico», Scheda bibliografica, Torino, Einaudi, 1975, s.n.

²⁹ A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma, Editori riuniti, 1996.

³⁰ F. Fortini, *Che cosa è stato Il Politecnico*, in «Nuovi Argomenti», I, 1953, pp. 183-200: p. 192.

tati rigidamente pedagogici, Vittorini, nel suo ruolo di intellettuale *engagé*, rivendica, nel numero 31 del 1946, la coerenza delle proprie scelte editoriali, fornendo una replica tanto complessa quanto raffinata a Mario Alicata che, circa un mese prima, dalle colonne di «Rinascita», settimanale accreditato al PCI, aveva mosso un'aspra critica al palinsesto del «Politecnico». Vittorini nelle sue argomentazioni sottolinea che «la politica, agisce in genere sul piano della cronaca. La cultura, invece, non può non svolgersi all'infuori da ogni legge di tattica e di strategia, sul piano diretto della storia».³¹

Non fu certo la replica di Vittorini ad Alicata, né l'immediata reprimenda di Togliatti³² cui seguì la sagace risposta del direttore³³ a far comprendere quanto fosse grande lo iato tra il PCI e la rivista, che continuò a proclamare la necessità dell'arte e della letteratura svincolata dai dettami pedagogici imposti dalla politica, come era evidente non fosse accaduto in Russia con l'involuzione burocratica dello stato sovietico.

III. Struttura, composizione e analisi del corpus paratestuale

Il corpus paratestuale di traduzioni russo-italiano all'interno del «Politecnico» ha un'articolazione varia risultando composto da testi in versi e in prosa riguardanti letteratura, storia e società e da un conspicuo apparato iconografico di fotografie che riproducono manifesti, copertine di libri, momenti epocali e celebrativi della Russia sovietica. Complessivamente si tratta di brani in parte anonimi, tratti da opere più estese, con indicazioni limitate sugli autori delle stesse traduzioni italiane, ma che si inseriscono pienamente nella strategia comunicativa della rivista.

Su un totale di trentasei fascicoli, dapprima settimanali e poi mensili, undici contengono testi russi tradotti, sovente affiancati da immagini che costituiscono parte integrante del paratesto visivo:

- n. 1, 29 settembre 1945

anonimo, *Leggende su Lenin. La verità di Lenin* (p. 3)

fotografia di un manifesto con Majakovskij (p. 4)

- n. 2, 6 ottobre 1945

Lenin e la cultura (p. 1)

un dossier dal titolo *U.R.S.S. si ricostruisce e si costruisce*, seguito da

³¹ E. Vittorini, *Risposte ai lettori. Politica e cultura*, in «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, pp. 2-6; p. 3.

³² P. Togliatti, *Una lettera di Palmiro Togliatti. Caro Vittorini*, in «Il Politecnico», 33-34, settembre-dicembre 1946, pp. 3-4.

³³ E. Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, in «Il Politecnico», 35, gennaio-marzo 1947, pp. 2-5, 105-106.

alcune foto esplicative e da un pezzo dal titolo *La ricostruzione edilizia nell'U.R.S.S.* (p. 3) a firma dell'architetto Voronin (Nikolaj Nikolaevič Voronin, 1904-1976), come anticipato in prima pagina

anonimo, *Il cinematografo dell'avvenire* (p. 3)

nella rubrica 1 poeta e 2 narratori, la poesia di V. Majakovskij *La vittoria d'ottobre* (p. 4)

Il materiale umano, racconto a firma di Iuri Olescia (p. 4)

- n. 3, 13 ottobre 1945

anonimo, *Un condotto di gas da Saratov a Mosca* (p. 4)

- n. 4, 20 ottobre 1945

nella rubrica *Notizie dal mondo*, una fotografia della copertina (prima, quarta e dorso; caratteri cirillici) del poema di V. Majakovskij *Bene!*, pubblicato nell'ottobre 1927 per il decimo anniversario della rivoluzione russa del 1917 (p. 4)

anonimo, *L'Accademia delle Scienze Mediche nell'U.R.S.S.* (p. 4)

anonimo, *Processo a una macchina* (p. 4)

- n. 6, 3 novembre 1945

V. Majakovskij, *Per la prima volta...* (p. 1)

fotografie della rivoluzione del 1917 (p. 1)

Storia illustrata della «Rivoluzione russa d'Ottobre» (pp. 2-5) attraverso foto e riproduzioni di 14 disegni per l'infanzia ad opera del pittore russo Poret, in realtà Alisa Ivanovna Poret (1902-1984), pittrice, illustratrice e grafica

Le nozze – Racconto di Aleksandr Neverov (p. 2)

B. Pasternak, poesia, *Lenin sulla tribuna*, traduzione di P. Zveteremich (p. 2)

il proclama del Comitato Militare Rivoluzionario che dichiarava decaduto il Governo Provvisorio (in caratteri cirillici, tradotto in italiano) in J. Reed, *La giornata del 7 novembre* (pp. 2-4)

anonimo, *Lenin e lo Zar-Sultano* (p. 5)

la riproduzione del *Manifesto per l'Armata Rossa* (1920, fig. 1) di El Lissitzky (p. 8)

- nn. 13-14, 22-29 dicembre 1945

Alessandro Blok, *I dodici*, traduzione di Virgilio Galassi e Luigi Onorato (p. 4)

- n. 18, 26 gennaio 1946

21 gennaio 1924 *La morte di Lenin raccontata da Nicola Ostrovski* (p. 1)



MANIFESTO PER L'ARMATA ROSSA (1920)

La rivoluzione ha vinto. La guerra civile è ancora in atto, ma l'armata rossa, come un cuneo, spezza il tentativo di accerchiamento della reazione. Il pittore EL LISSITZKY (nato a Smolensk, 1891) compone questo manifesto di propaganda per i soldati sovietici. KANDINSKY, MALEVITCH, EL LISSITZKY, RODCHENKO, e altri, sono gli artisti che già prima della rivoluzione conducevano in Russia la battaglia contro l'arte di Corte, contro i pittori della borghesia. I rivoluzionari politici riconoscono in loro dei compagni di lotta. Il poeta Majakowsky li riunisce e li guida. El Lissitzky allesti il padiglione Russo alla mostra della stampa di Colonia (1925) una mostra di poligrafici russi a Mosca (1927) il padiglione dell'U.R.S.S. alla mostra internazionale d'igiene a Dresda (1930).

Direttore responsabile: Elio Vittorini - Pubblicazione autorizzata dal P. W. B. - Tipografia: Via Solferino 28, Milano.

Fig. 1

- n. 29, 1° maggio 1946 (a partire da tale data la testata diviene mensile per 9 numeri)

Sergej Esenin, *Poesie, Metamorfosi, Antifonario per canto a otto voci*, traduzione di Marco Onorato e Virgilio Galassi (p. 18)

una poesia di Lenin, *Fu l'anno degli uragani*, traduzione e nota dello pseudonimo Crasni (p. 37)

- nn. 31-32, luglio-agosto 1946

B. Pasternak, *Salvacondotto*, con una nota di Domenico Porzio (pp. 45-48)

- nn. 33-34, settembre-dicembre 1946
- A. Leont'ev, *L'insegnamento dell'economia politica nell'U.R.S.S.* (pp. 17-20)
- B. Pasternak, *Salvacondotto*, continuazione dal numero precedente (pp. 63-64)
- B. Pasternak, *Senza titolo*, poesia, traduzione di Pietro Zveteremich e Domenico Porzio (p. 63)
- n. 35, gennaio-marzo 1947
- il corpus anonimo, *Leggende su Lenin*, traduzione di Margherita Co-sentino, costituito da:
- Adesso c'è chiaro nella Taiga* (pp. 6-7)
- Che cosa cantano i cantori?* (p. 7)
- Lenin ha reso felice gli uomini – Leggenda Uzbeka, da Machram* (p. 8)
- Lenin a Kutschuk – Leggenda turkmena* (pp. 8-10)
- Lenin figlio della luna e delle stelle – Saga Uzbeka, redatta da Urgui, Uzbekistan* (p. 9)
- Il capo supremo. Il grande Iljitsch – Leggenda Tschuktschi. Scritta sul racconto di un cacciatore Korjako del capo Tschukotschen, estrema punta nordica della Siberia occidentale* (p. 10)
- B. Pasternak, *Salvacondotto*, continuazione dal numero precedente (pp. 66-67).

La presenza di una delle Leggende su Lenin già nel primo fascicolo del «Politecnico»³⁴ riveste un valore tutt'altro che marginale, pur in un progetto editoriale orientato prevalentemente sul contesto italiano. Si tratta del testo anonimo *La verità di Lenin*, che inaugura la serie e segna simbolicamente un'apertura alla dimensione sovietica del discorso culturale promosso dalla rivista. Tradotto da un originale russo facente parte di una raccolta curata da Maksim Gor'kij e Lev Mechlis,³⁵ il brano si incentra sulla figura di Lenin ritratto come un personaggio leggendario attraverso una narrazione che richiama il folclore più che l'epica. Questo registro è rafforzato dalla fotografia a corredo, proveniente dalla fonte, che mostra una rappresentazione stilizzata del leader secondo i canoni iconografici del *lubok*.³⁶ Il senso di tale scelta editoriale viene

³⁴ «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 3.

³⁵ *Leninskaja pravda. Belorusskaja skazka*, pod. red. M. Gor'kij, L. Mechlis, in *Tvorčestvo narodov SSSR*, Moskva, Pravda, 1938, pp. 27-30.

³⁶ La stampa popolare, meglio nota come *lubok*, rappresenta una delle espressioni più significative della cultura russa, collocandosi tra l'eredità della tradizione antico-russa e le trasformazioni verificatesi a seguito della prima occidentalizzazione secentesca fino al periodo sovietico. Si tratta di una vera e propria arte che combina elementi figurativi e narrativi e tratta un'ampia varietà di temi, dalle Sacre Scritture alle scenette licenziose, dalla vita quotidiana alle imprese di eroi epici, dalle battaglie storiche alle canzoni popolari; per di più, ol-

esplicitato qualche tempo dopo, quando ormai l'incrinitura con i vertici del Partito era evidente, nella rubrica *Risposte ai lettori*, dove Vittorini traccia in maniera netta la differenza tra il politico modificatore qualitativo – Lenin appunto – e il politico modificatore quantitativo, come Cavour e lo stesso Togliatti. Un intervento pensato dunque per arginare le obiezioni che potevano essergli mosse dal pubblico dei lettori riguardo alla scelta di quel preciso testo dedicato all'ispiratore della Rivoluzione d'Ottobre:

Ma Lenin parlava in un momento in cui l'azione politica era molto di più che azione politica, [...] il momento era in lui, anzi era lui stesso, in gran parte, che lo generava e sarebbe fariseismo il leninismo che volesse applicare a tutti i momenti le raccomandazioni leniniste di quel momento.³⁷

Questo messaggio viene ribadito da Vittorini in più occasioni nel corso delle uscite del «Politecnico»; un esempio significativo si trova nel n. 6 del 3 novembre 1945, interamente dedicato alla Rivoluzione russa. In seconda pagina compare un occhiello intitolato «documentazione», in cui cinque fotografie illustrano simbolicamente le diverse fasi del processo rivoluzionario, guidato dalla figura ispiratrice di Lenin, la cui presenza è ulteriormente valorizzata da un estratto delle sue stesse parole:

Bisogna cercare di elevare il livello della coscienza operaia in generale, bisogna che gli operai non si limitino al campo artificialmente angusto della «letteratura operaia», ma imparino a capire sempre meglio la «letteratura generale». Solo che è più esatto, invece di «si limitano», «vengono limitati», perché gli operai leggono e vogliono leggere tutto quello che viene scritto per gli intellettuali, e solo qualche intellettuale meschino pensa che agli operai basti parlare della vita dell'officina e di predicare loro ciò che essi sanno già da tempo.³⁸

tre ad essere elemento decorativo tanto delle *izbe* contadine quanto delle abitazioni urbane di mercanti e piccoli borghesi, svolge una funzione informativa e didattica per un pubblico molto ampio. La sua diffusione abbraccia, dunque, tutti i livelli della società, come testimoniano le frequenti citazioni nella letteratura alta, e ispira artisti di rilievo del calibro di Kandinskij, Chagall e Malevič, fino alla sua evoluzione come espressione artistica rivoluzionaria per iniziativa di Majakovskij. Negli anni 1920-1925 il *lubok* confluisce nel genere delle stampe-manifesti, e fino ai giorni nostri continua a suscitare interesse come espressione iconografica popolare di grande impatto estetico. Cfr. M.A. Curletto, *La letteratura lubočnaja*, in E. Buvina, M.A. Curletto, *Il lubok. Un'enciclopedia illustrata della vita popolare russa*, Bologna, I libri di Emil, 2015, pp. 271-329.

³⁷ E. Vittorini, *Risposte ai lettori. Politica e cultura*, in «Il Politecnico» cit., pp. 2-6: p. 3.

³⁸ «Il Politecnico», 6, 3 novembre 1945, p. 2.

A rafforzare e amplificare la posizione assunta dalla rivista contribuisce chiaramente l'uso simbolico dell'apparato fotografico. Già nel n. 1 del 1945, in quarta e ultima pagina, compare infatti l'immagine di un manifesto che ritrae Vladimir Majakovskij, accompagnata da una didascalia dal tono esplicito:

Camminando per le vie di Mosca, Leningrado e di tutte le città piccole e grandi dell'Unione Sovietica, capita di notare sulle cantonate, come nei cortili delle fabbriche collettive, degli enormi manifesti che non sono annunci di comizi e di spettacoli, ma semplicemente manifesti di celebrazioni e di illustrazione dell'opera di un poeta, di un romanziere, di un artista, di uno scienziato. Riproduciamo qui sopra un manifesto stampato e affisso l'anno scorso, durante la Guerra, in onore del poeta Vladimir Maiakovski che in Italia passa per ermetico e la cui opera si ritiene sempre in Italia, invisa al Partito Comunista. Pubblicheremo, al prossimo numero, una sua poesia.³⁹

Nell'uscita successiva, infatti, troviamo la poesia di Majakovskij, *La vittoria d'ottobre*, preceduta da una nota introduttiva che ripercorre brevemente la vita del poeta e soprattutto la sua fede nella Rivoluzione. I versi, che in italiano non conservano il ritmo martellante majakovskiano, sono tratti, come si legge nella didascalia, da un poema ben più ampio dedicato all'ottobre rivoluzionario, il famoso *Choroš! Oktjabr'skaja poéma*.⁴⁰ Accanto a Majakovskij, nella stessa pagina, il racconto di Jurij Oleša, *Il materiale umano*, accompagnato da una breve postilla a conclusione del brano che fornisce al lettore un rapido ragguaglio sull'autore: «Iuri Olescia, Scrittore sovietico, nato nel 1894, famoso per il romanzo *L'Invidia*». In realtà Ju. Oleša (1899-1960) è anche autore di

una lunga fiaba allegorica *I tre grassoni* (Tri tolstjaka, del 1924) e un pugno di scintillanti racconti, coevi al romanzo o appena successivi. Poi, con il dramma del 1931 *L'elenco delle benemerenze* (Spisok blagodejanij), affidato al non meno interiamente dibattuto talento di Mejerchol'd, [Oleša] farà un ultimo (e già più grezzo) tentativo di significazione occulta, e infine sceglierà, nella maniera più dolorosa, di tacere alla grande lingua poetica e continuare a scrivere in codici paralleli, per il teatro, il cinema, senza mai cedere del tutto alla nuova ortodossia [...].⁴¹

³⁹ «Il Politecnico», 1, 29 settembre 1945, p. 4.

⁴⁰ V. Majakovskij, *La vittoria d'ottobre*, in «Il Politecnico», 2, 6 ottobre 1945, p. 4.

⁴¹ M. Caramitti, *Jurij Oleša, Invidia* (1927), in *Operus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, a cura di M.C. Bragone, M. Caramitti, R. De Giorgi, L. Rossi, S. Toscano, Pomigliano d'Arco (NA), Wojtek Edizioni, 2024 pp. 1-19: p. 3, operus.uniud.it (ultimo accesso: 27/6/2025).

Vittorini, con l'espresso riferimento a *Invidia*, intende quasi spostare l'attenzione del lettore sullo scalpore non proprio positivo e le polemiche che l'opera suscitò presso l'establishment sovietico. Nel romanzo, pubblicato nel 1927 sulla rivista «*Krasnaja Nov'*», organo ufficiale dell'Unione degli scrittori sovietici, Oleša mette nitidamente a fuoco lo scontro tra nichilismo, anarchismo e NEP sullo sfondo di un'epoca segnata da speranze e tragedie e lo fa costruendo una sorta di trittico dove ogni quadro ha come protagonista un personaggio che espone la propria porzione di realtà. Due di essi sono degli emarginati dalla società, lasciati indietro dalla Rivoluzione, mentre il terzo, il salsicciaio, è un notabile del partito che, proprio per la sua condizione di privilegiato, suscita un'invidia profonda, divenendo

come dire, un coagulo. Un coagulo dell'invidia dell'epoca che va morendo. E quest'epoca invidia tutto ciò che prenderà il suo posto. Ma il coagulo per certi versi impazzisce nel contatto con la realtà, e così la vittoria del Mondo Nuovo sul Vecchio non è semplice e lineare come potrebbe apparire.⁴²

Prendendo in esame il racconto *Il materiale umano*, che appartiene agli scritti autobiografici di Oleša, o per meglio dire introspettivi della fine degli anni Venti, possiamo parlare di uno stile chiaramente espressionistico il cui carattere essenziale risulta essere la forza e la vivacità con cui l'autore rappresenta la psicologia del protagonista. Si tratta di un giovane studente figlio di «un nobile immiserito», che si trova a vivere in un periodo storico di grande complessità e di crisi profonda, con le problematiche che ne derivano evidenti soprattutto nel rapporto genitori-figli e nel conflitto generazionale vissuto in prima persona.

La presenza del brano nel «Politecnico» e la specifica didascalia redazionale sono strettamente collegati alla scelta operata nella composizione del numero che vede in prima pagina, quasi a mo' di «articolo civetta», un piccolo brano dal titolo *Lenin e la cultura*. Si tratta di un estratto di una lettera che Lenin indirizza ad Anatolij Lunačarskij sull'opportunità di affidare ad A.M., cioè Aleksej Maksimovič, alias Maksim Gor'kij, la direzione della sezione di critica letteraria del «Proletarij»⁴³ poiché

⁴² Ju. Oleša, *Invidia*, Milano, Carbonio Editore, 2018, pp. 83.

⁴³ Il «Proletarij» fu un settimanale bolscevico, organo centrale del Partito Operaio Socialdemocratico Russo (POSDR), fondato su decisione del III Congresso del partito nel 1905. Uscì a Ginevra dal 14 (27) maggio al 12 (25) novembre dello stesso anno, per un totale di 26 numeri. Direttore responsabile era Lenin, affiancato in redazione da esponenti di spicco del movimento bolscevico come Vaclav Vorovskij, Anatolij Lunačarskij e Michail Ol'minskij. Il

un serio lavoro di cultura [...] non può venir compromesso dalla necessità di distrarsi a causa di piccole occupazioni, per un giornale, per degli articoli da giornale, sarebbe una bestialità infastidire quest'uomo e distrarlo.⁴⁴

In altri termini, Vittorini, citando ancora una volta esplicitamente Lenin, rimarca la consapevolezza, propria del «politico qualitativo», della distinzione tra cultura e politica, così come del valore del «serio lavoro di cultura» portato avanti dal «Politecnico». Ne è testimonianza la continuità con cui la rivista propone testi di Majakovskij, Neverov, Blok, Esenin, Leont'ev, articoli di rassegna cinematografica sovietica, in particolare su *La corazzata Potëmkin* di Èjzenštejn, e, non da ultimo, le prime pagine e i doppi fogli centrali interamente dedicati alla Rivoluzione d'ottobre.⁴⁵ Proprio in questo contesto carico di valenze simboliche, la rivista sceglie di presentare ai lettori Boris Pasternak, affidando a un testo poetico di forte impatto ideologico ed estetico – *Lenin sulla tribuna*⁴⁶ – il compito di rappresentare, in versi, la figura del leader rivoluzionario.

Di particolare rilievo è anche la celebrazione della morte di Lenin, proposta attraverso la traduzione di un passo tratto dal romanzo *Come fu temprato l'acciaio* di Nikolaj Ostrovskij, considerato, nell'orizzonte del realismo socialista, l'opera emblematica della Rivoluzione e dell'identità sovietica. In modo inatteso, il brano si distingue per il pathos veemente e quasi espressionistico, capace di restituire lo sgomento profondo che la notizia della scomparsa del leader suscita tra la gente comune e i lavoratori intenti nelle loro mansioni quotidiane:

La notizia scivolò attraverso la porta socchiusa della cabina, poi sconsolse la stazione, passò con la tormenta di neve lungo i binari, entrò nelle officine, dove la «brigata di riparazione» si affacciava intorno ad una locomotiva. [...]

«Compagni, Lenin è morto!»

Il martello scivolò adagio lungo la spalla e si fermò senza rumore sul suolo di cemento.

«Cosa dici?»⁴⁷

periodico si poneva in continuità con la linea politica della «Iskra» leniniana e con il giornale «Vperēd». Al suo interno furono pubblicati circa novanta contributi firmati da Lenin, oltre a materiali del III Congresso del POSDR. La tiratura raggiunse le 10.000 copie. La pubblicazione cessò con il ritorno di Lenin in Russia; gli ultimi due numeri furono curati da Vorovskij. Cfr. V.I. Lenin. *Pol'noe sobranie sočinenij. Izdanie pjatoe*, Moskva, Izdatel'stvo političeskoy literatury, 1967, vol. V, pp. 475-505.

⁴⁴ «Il Politecnico», 2, 6 ottobre 1945, p. 1.

⁴⁵ «Il Politecnico», 6, 3 novembre 1945, pp. 2-4.

⁴⁶ *Ivi*, p. 2.

⁴⁷ «Il Politecnico», 18, 26 gennaio 1946, p. 1.

Del resto, altrettanto inattesa è la rappresentazione di Lenin in veste di poeta, proposta nei versi *Fu l'anno degli uragani* e nella nota esplicativa che li accompagna, riconducibile allo pseudonimo Crasni:

Ecco che il «freddo», l'austero Lenin si rivela un appassionato poeta in questi versi che appartengono a un «poema rivoluzionario» inedito, fino a poco fa fuori dall'U.R.S.S. e compreso fra i manoscritti della collezione Alexinski. Lenin compose questo poema nell'estate 1907 riferendosi, evidentemente, alla grande e tragica annata rivoluzionaria del 1905.⁴⁸

Con la coerenza della propria metrica narrativa, «Il Politecnico» sceglie di ospitare la lettera di Palmiro Togliatti, indirizzata a Vittorini originariamente dalle colonne di «Rinascita»,⁴⁹ in concomitanza con la pubblicazione della seconda parte di *Salvacondotto* di Pasternak. Così come la replica di Vittorini⁵⁰ al segretario del Partito è consegnata ai let-

⁴⁸ «Il Politecnico», 29, 1° maggio 1946, p. 37.

⁴⁹ P. Togliatti, *La battaglia delle idee*, in «Rinascita», 10, ottobre 1946, pp. 284-285.

⁵⁰ Nella lettera indirizzata a Togliatti, in particolare nel paragrafo conclusivo dal titolo *Uno sforzo che eviti l'arcadia*, Vittorini punta l'attenzione su quell'arcadia che «non insegna» in quanto non insegna nulla che trovi essa stessa, scopra essa stessa nella vita; in quanto non ha nulla di nuovo da dire per proprio conto; in quanto si limita a ripetere «insegnamenti» che già la morale comune, o il costume, o la politica, o la chiesa insegnano» (E. Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti* cit., pp. 2-5, 105-106: p. 106). L'affondo si realizza nelle righe successive: «L'estetica dell'arcadia implica una distinzione tra verità e poesia, per cui la verità viene concepita a prescindere dall'elemento che la poesia è di essa e della sua ricerca, e la poesia concepita a prescindere dalla parte integrante che ha nella verità e nella sua ricerca. [L'estetica dell'arcadia] Induce i poeti a dire «mettiamoci al servizio della verità». E non si accorge che questo significa indurli a non lavorare per la verità, a non adempire il loro compito di scoperta propria della verità, a non cercare anche loro la verità, e indurli in compenso a suonare il piffero per una forma raggiunta di verità cui mancherà in ogni caso la parte di verità di cui essi avrebbero dovuto integrarla. [...] La stessa letteratura sovietica, nella misura che ci è data giudicarla attraverso le traduzioni, fa dell'arcadia o del lirismo. Dell'arcadia, la più debole; del lirismo, la più forte. Questo indica come la crisi della cultura sia oggi di tutto il mondo, della parte ancora capitalistica sotto un aspetto che possiamo magari definire «insufficienza di politicità» e della parte già socialista sotto un altro aspetto che possiamo forse definire «saturazione di politicità». Il primo scopre il fianco della cultura al pericolo di essere coinvolta nella reazione politica, il secondo lo scopre al pericolo non meno grave d'essere trascinata nell'automaticismo. [...] E lo scrittore rivoluzionario che milita nel nostro Partito dovrà rifiutare le tendenze estetiche dell'URSS non solo perché sono il prodotto di un paese già in fase di costruzione socialista; e non solo perché sono tale prodotto in un modo particolare alla Russia che non è detto debba essere il modo della costruzione socialista italiana o francese; egli dovrà rifiutarle anche perché contengono il pericolo che contengono» (*ibidem*). Si comprende dunque come quanto sostenuto da Vittorini trovi conferma evidente nella scelta di pubblicare *Salvacondotto* di Pasternak, a prima vista un'opera marginale se confrontata con quella che sarà la grandezza del *Dottor Živago* o con l'intensità dei suoi versi. Ma proprio in queste pagine si rivelano aspetti essenziali della formazione dello scrittore russo e della sua ricerca della verità. Non un'autobiografia in senso stretto, ma una riflessione sulla nascita della propria voce poetica, nutrita di passioni, incontri e luoghi, che mostra già la distanza da schemi e stilemi dell'ortodossia socialista. Il racconto ricostruisce così il percorso dell'autore dalla musica alla filosofia e infine alla poesia, in una tensione costante tra armonia e rigore espressivo, quasi a rendere omaggio ai luoghi dell'a-

tori nello stesso numero che accoglie la terza parte del romanzo pasternakiano e, al tempo stesso, la seconda e ultima serie delle *Leggende su Lenin*, che sono tradotte e proposte al pubblico «per la loro bellezza ma anche per dare un indizio di come sia fatale che un'ideologia moder-nissima diventi ingenua quando venga assimilata da genti ingenui».⁵¹

La composizione del paratesto di traduzioni russo-italiano segue dunque la linea interpretativa che pervade i capisaldi delle scelte editoriali della rivista le quali anticipano in Italia di ben vent'anni la posizione di Andrej Sinjavskij sul realismo socialista.

nima e della memoria – come Marburgo, per esempio – che segnarono le tappe decisive del suo cammino intellettuale: «Marburg brillava d'una luce lirica sulla collina. Se i fratelli Grimm fossero venuti qui ancora, come cent'anni prima, a imparare giurisprudenza dal famoso giurista Savigny, avrebbero raccolto qualche altra fiaba incantata. Assicurandomi di avere in tasca la chiave del portone, uscivo allora per la città. Gli immemorabili cittadini stavano sempre a letto a dormire. Incontravo solo studenti. Avevano l'aspetto di gente che stesse recitando i Maestri Cantori. Le case che alla luce del giorno sembravano un ricamo, ora stavano pressate una sull'altra. Le lampade appese per gioco lungo la strada, da muro a muro, non avevano nulla da illuminare. La loro luce cadeva con estrema crudezza sui suoni sottostanti. Bagnava il calpestio dei passi leggeri e lo scoppio forte di voci tedesche, pura come i fiordalisi, come se finanche la luce elettrica conoscesse qui la leggenda sospesa sulla città» (B. Pasternak, *Salvagondotto* cit., 35, gennaio-marzo 1947, pp. 66-67: p. 66).

⁵¹ «Il Politecnico», 35, gennaio-marzo 1947, pp. 6-10: p. 6.



scrittura/lettura/ascolto

Su *La folla* di Paolo Valera: le rappresentazioni della soggettività popolare in un romanzo socialista

GUIDO SCARAVILLI

Université de Liège

guido.scaravilli@uliege.be

Abstract. The article proposes a narratological categorisation of the representation of the subjectivity of the humble characters in Paolo Valera's *La folla* (1901), a unique naturalist novel inspired by Zola. Due to its late composition, the author's political conception and the polymorphism of the diegesis, the work constitutes an ideal case study for the psychological exploration of the people, even though a crucial distinction emerges in the study: although subjective analysis of individual subjects of the Fourth Estate is not prohibited, the preferred form is the attribution of a choral and indistinct subjectivity, while individual analysis is reserved for the bourgeoisie and characters on the borderline between the bourgeoisie and the proletariat, such as Annunciata or Giuliano.

Keywords: Valera, *La folla*, humble characters, socialist novel.

Riassunto. L'articolo propone una categorizzazione narratologica della rappresentazione della soggettività del popolo in *La folla* (1901) di Paolo Valera, singolare romanzo naturalista di ispirazione zoliana. Per la sua composizione tardiva, per la concezione politica dell'autore e per il polimorfismo della diegesi l'opera costituisce un caso di studio ideale dell'approfondimento psicologico del popolo, ancorché emerga, nello studio effettuato, un cruciale discriminio: pur non essendo interdetto l'approfondimento soggettivo a singoli soggetti del Quarto Sato, la forma privilegiata è l'attribuzione di una soggettività corale e indistinta, mentre lo scavo singolativo è riservato ai borghesi e ai caratteri al confine tra borghesia e proletariato, come Annunciata o Giuliano.

Parole chiave: Valera, *La folla*, personaggi popolari, romanzo socialista.

Su *La folla* di Paolo Valera: le rappresentazioni della soggettività popolare in un romanzo socialista

I. Il romanzo socialista

La folla romanzo naturalista [...] è un *morceau de rue* che non ha nulla in comune coi romanzi immaginari, stucchevoli, indigeribili, malsani, rimpinzati di personaggi artificiali. *La folla* è un ambiente reale maturato nella testa dell'autore durante gli anni più dolorosi della sua vita. Le scene che vi si svolgono sono la pittura fedele dei costumi del nostro tempo.

La folla è la narrazione di un giudice d'istruzione che scriveva sotto dettatura. Chi dettava era l'ambiente. Non c'è rettorica, non c'è esagerazione. È della vita sociale esatta nei particolari e nell'assieme. Leggendo il volume senza preoccupazioni e prevenzioni e rimanendo, come è rimasto l'autore, impersonale e imperturbabile, il lettore giunge all'ultima pagina con la convinzione scientifica che il *milieu* è più forte dell'individuo e che l'individuo non può elevarsi se non si eleva l'ambiente.¹

È con queste parole che Paolo Valera, quando la spinta propulsiva della stagione naturalista sembrava essersi esaurita, inscrive senza remore il suo secondo romanzo, all'altezza del 1901, nell'orbita zoliana,² in perfetta continuità con la sua concezione artistica. «Io sono fattista e mi nutro di fatti», così su un numero della rivista «*La folla*», appunto, apparso il 10 gennaio 1915. Si tratta di un'operazione che non si può comprendere appieno senza un approfondimento del suo profilo: nato a Como nel 1850 da una famiglia di umili origini (venditore ambulante il padre e cucitrice la madre) – ma formatosi al ginnasio –, dopo aver partecipato, alla tenera età di sedici anni, da garibaldino, alla Terza Guerra d'indipendenza (in occasione della quale combatté a Monte Suello), lo scrittore si inserì progressivamente, a Milano, nell'ambiente della Scapigliatura democratica – nel cui seno effettivamente la sua produzione letteraria è di norma inquadrata –, stringendo amicizia con Achille Bizzoni, Felice Cameroni, Francesco Giarelli, Luigi Illica, Cesario Testa.³ Iniziato all'attività giornalistica (progressivamente più impetuosa nel

¹ È il testo di un annuncio pubblicitario redatto dallo stesso Valera, riportato da Enrico Ghidetti nella sua introduzione a *La folla* (cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, in P. Valera, *La folla*, Napoli, Guida, 1973, pp. 5-22).

² Il suo primo romanzo, *Alla conquista del pane* (1882), è un testo al confine tra reportage, prosa polemica e narrazione.

³ Per l'inquadramento di Valera all'interno della Scapigliatura si rimanda a G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967; cfr. in particolare pp. 622-633. L'autore della *Folla* apparterrebbe a quel ramo della Scapigliatura che Pier Carlo Masini definisce democratica (P.C. Masini, *Introduzione. Una generazione fra scapigliatura e positivismo*, in *La Scapigliatura democratica. Carteggi di Arcangelo Ghisleri, 1875-1890*, a cura di P.C. Masini, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 13-30).

corso degli anni, e mai disgiunta da intenti letterari) – in cui si distinse dal principio con recensioni, cronache e racconti su vari periodici –, Valera divenne celebre, oltre che per il suo romanzo autobiografico *Alla conquista del pane* (1882), per i suoi primi reportages – al confine tra *facts* e *fiction* –, dapprima proposti in frammenti tra il 1878 e il 1879 (su «La Plebe», dove dal 1872 figuravano altresì scritti di Engels), e poi raccolti in volume: *Milano sconosciuta*, *Gli scamiciati*, *I mantenuti*. Condannato, per ingiurie e diffamazione, a pene pecuniarie e al carcere, in seguito alle accuse infamanti rivolte contro Edoardo Ferravilla e gli attori del Teatro Milanese, lo scrittore emigrò a Parigi, e in seguito a Londra, dove rimase, dando costantemente alimento alla sua ipertrofica produzione, per circa un decennio, iniziando peraltro forse la stesura, tra il 1894 e il 1898 (come ipotizza Enrico Ghidetti),⁴ del suo romanzo più celebre: *La folla*, appunto, che risentì senz'altro dell'evoluzione ideologica maturata nell'autore, che, da garibaldino prima e ribelle scapigliato poi, si era infine convertito, con scritti vibranti sulla «Critica sociale», l'«Avanti», «L'Italia del Popolo e «Lotta di classe» (pubblicati al suo ritorno a Milano, possibile per la caduta delle accuse in prescrizione), al socialismo e all'anarchismo. Un romanzo – seguito, pochi giorni dopo la sua pubblicazione nel maggio del 1901, dalla fondazione della rivista omonima, di cui fu direttore e redattore unico fino al 1904, e che aveva i medesimi fini ideologici sottesi alla sua narrazione – in cui questo «poligrafo irregolare e ribelle, perennemente impegnato in un'aspra disputa contro ogni specie di autorità»,⁵ effettua la denuncia della desolazione e del decadimento morale, oltre che economico, in cui versava il sottoproletariato urbano, impegnandosi a descrivere «gli aspetti più angosciosi del pauperismo e delle classi subalterne»,⁶ che sono riunite nel Casone del Terraglio di Porta Magenta; quattrocentoquarantaquattro famiglie ritratte all'insegna dell'impersonalità assoluta. Nel Casone i personaggi sono numeri: «Se la andava avanti di questo passo, diceva il 61 del quarto piano, blocco B, si poteva finire per fare il ladro. C'era il figlio della 74, della sesta ringhiera, il quale passava nove mesi dell'anno in prigione [...] Il 39, della seconda ringhiera del blocco A, conveniva anche lui»;⁷ una folla multiforme con cui Valera si identifica, esplicitandone a chiare lettere la composizione sociale nel primo numero del suo settimanale:

⁴ E. Ghidetti, *Introduzione* cit.

⁵ C. Milanini, *Introduzione*, in P. Valera, *La folla*, Milano, Lampi di stampa, 2003, p. VII, d'ora in avanti *FL*. La pubblicazione della rivista «La folla» fu interrotta nel 1904, per essere poi ripresa fra il 1912 e il 1915. Con lo stesso titolo Valera fondò anche una piccola impresa indipendente, destinata a editare suoi libri e opuscoli.

⁶ E. Ghidetti, *Introduzione* cit., p. 8.

⁷ *Ivi*, pp. 32-33.

Il titolo è la nostra ditta. Tutti capiscono che noi siamo della folla, per la folla, con la folla, come Tolstoi. Perché della folla abbiamo i gusti, le idee, le aspirazioni. La differenza tra noi e il grande scrittore di Iasnaia Poliana è che la nostra folla non è rassegnata. La nostra è una folla virile che si muove, che si agita, che strepita e si coalizza tutte le volte che la legge del privilegio le nega un diritto. La nostra non è più uno stomaco con le mani giunte e gli occhi verso il Dio che ha reso divina la miseria. È una testa con la voce imperiosa e col verbo che è tutta una sollevazione: esige. Con il senso umano che è in noi e con le teorie che escono dalla vita, noi entriamo nello steccato della lotta di classe ad occupare il nostro posto di combattenti e ad affermare la superiorità fisica ed intellettuale della folla che anela all'abolizione dei ricchi e dei poveri. [...] La folla è documentaria. Non crede alle idee dei personaggi. Essa vuole della vita vissuta, dei documenti umani. Perché sono dessi che racchiudono l'esperienza sociale e il polline intellettuale che deve emanciparci dalle ipocrisie nazionali e dalle virtù borghesi [...].⁸

Superfluo insistere sull'afflato socialista dell'autore (esito finale dell'evoluzione ideologica di Valera, che da garibaldino a sedici anni nel 1866 si era prima convertito al ribellismo scapigliato e *bohémien* e successivamente all'anarchismo); ma è essenziale rimarcare che la protesta vibrante che innerva queste pagine permea altresì il dominio romanzesco: il riferimento estetico valeriano è Jules Vallès, da cui egli mutua «l'intento polemico, a protesta appassionata e la necessità di spietata denuncia contro la società borghese e capitalistica che sfrutta e opprime soprattutto il quinto stato»:⁹ il documento umano è un tragico referto di miseria e oppressione, intriso di tensione etica; la scrittura si trasforma in «grido umano»,¹⁰ sicché non stupisce che la critica abbia potuto parlare di espressionismo.¹¹ Ma, soprattutto, Valera si ispira a Zola, da cui riprende la poetica dell'impersonalità e i principi deterministici, pur rifiutando le sue costruzioni romanzesche: «[Zola] ci ha inviati, iniziati. Nei venti volumi del suo romanzo ciclico si passa vertiginosamente dal colpo di stato a Sedan e si respira in ogni volume l'aria del secondo impero. Ma c'è ancora l'artificio, l'intrigo come in una com-

⁸ *Ibidem*.

⁹ L. Bani, *Paolo Valera: ideologia e critica sociale nella Milano dei misteri urbani*, in «Transalpina», 2022. Sui rapporti con Vallès cfr. anche C. Milanini, *Introduzione* cit., pp. IX e XXV.

¹⁰ Cito da E. Zola, *Il romanzo sperimentale*, Parma, Pratiche, 1980, p. 148. Si tratta di un passo nel quale Zola loda Saint-Simon per aver intuito la penna nel «suo sangue» e nella «sua bile». Sulle connessioni tra Zola e Valera cfr. P.M. Sipala, *Zolismo e populismo nei romanzi di Paolo Valera e Lucini*, in Id., *Scienza e storia nella letteratura verista*, Bologna, Pàtron, 1976, pp. 117-136 e 151-157.

¹¹ C. Milanini, *L'espressionismo di Paolo Valera*, in «Acme», XXVI, 3, 1973, settembre-dicembre 1987, pp. 53-66. Sulla lingua di Paolo Valera rimane fondamentale G. Viazzi, *Appunti sulla prosa di Paolo Valera*, in «Belfagor», XXVII, 2, 1973, pp. 206-216.

media a tesi».¹² La trama nella *Folla* è invece pressoché assente; il plot si condensa «nelle ultime dieci pagine in una conclusione precipitosa».¹³ E non c'è geometria precisa nella struttura, come si evince dalla mancata divisione in capitoli e dalla magmaticità delle scene corali di vita popolare che si aggregano intorno alla duplice vicenda di Annunciata (bella popolana «che fu di molti senza essere di alcuno», *FL*, p. 26) e Giuliano (l'operaio «apostolo» del riscatto sociale); inoltre, sono assenti dei marcatori testuali che segnalino nettamente lo stacco tra una sequenza e un'altra. Tutto ciò, concorre alla sensazione che la forma del romanzo sia figura della natura entropica della comunità che vi è rappresentata.

Nondimeno, da questa moltitudine, emergono delle individualità, di cui lo scrittore si riserva di indagare, per ampi tratti, le ragioni dell'animo: Valera ci dà modo di abitare, a più riprese, una soggettività popolare, spingendosi per introspezione tra le pieghe del pensiero; a taluni personaggi è attribuito un vissuto, un "anima" con cui il lettore può simpatizzare.

Parliamo di un fenomeno rilevante se contestualizzato nella storia delle forme della letteratura europea: guardando alle origini dell'esperienza realista, e limitandoci al caso della Francia – il paese egemone nella cultura letteraria del XIX secolo –, è facile notare, ad esempio, che in Balzac e Sand – due interpreti della stagione campagnola, che per prima pose il *focus* sui personaggi del quarto stato¹⁴ – la propensione ad indagare le ragioni dell'animo dei contadini è tutt'altro che spiccata. Se infatti l'autore della *Comédie humaine* non osò quasi mai addentrarsi in una soggettività umile – rappresentando i villani rigorosamente dall'"esterno" (con un narratore onnisciente nient'affatto incline all'empatia), o ricorrendo, specie in *Les Paysans* (1844), alle risorse della deformazione espressionistica (sintomo di un discriminio sociologico) – Sand delegò sì, nelle sue oleografie rusticali, l'atto enunciativo a un umilissimo (*le chanvreur*), ma badando bene a trasmettere, attraverso le parole di tale personaggio, un messaggio conforme all'ideologia borghese: in *La Mare au Diable* (1846) e in *François le champi* (1848), non è prospettata nessuna possibilità sostanziale di cambiamento per le masse rurali.

In Italia gli scrittori campagnoli del Lombardo-Veneto – Giulio Carcano, Caterina Percoto e Ippolito Nievo (che operarono tra la fine degli anni Trenta e la metà degli anni Cinquanta) – non furono di norma più

¹² P. Valera, *Il romanzo del mio tempo*, in «Avanti», 9 aprile 1906.

¹³ F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani nell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 226.

¹⁴ Sul racconto campagnolo europeo si rimanda a Rudolf Zellweger, che nella sua datata quanto capitale monografia ha sostenuto che la produzione campagnola fu un fenomeno internazionale: «Cette sorte de récits jaillit et s'épanouit dans chaque pays indépendamment» (R. Zellweger, *Les Débuts du roman rustique. Suisse, Allemagne, France* [1940], Génève, Slatkine, 1978, p. 52).

spregiudicati: per quanto occasionalmente votata a un moderato realismo (con la combinazione, soprattutto in Percoto e Codemo, del pietismo di classe e la denuncia della miseria delle classi contadine), la rappresentazione del mondo rurale fu gravemente ipotecata dalle cautele moderate, che si tradussero nelle forme limitanti dell'idillio.¹⁵ Era tuttavia grande l'influsso del modello manzoniano, cui i "rusticali" si ispiravano per la sensibilità mostrata per gli ultimi e gli oppressi:¹⁶ pur proiettando la vicenda nel passato storico, Alessandro Manzoni aveva infatti accordato, e con un ampio ventaglio di possibilità, il privilegio della rappresentazione interiore ai suoi umili, guardati con la massima serietà e assunti nella loro umana grandezza, in sintonia con il realismo cristiano descritto da Auerbach.¹⁷

Trasponendo in un contesto contemporaneo la rete di tipi umani e sociali dei *Promessi sposi*, i nostri scrittori avevano iniziato a dar forma alla psicologia del popolo, ma era andata perduta la complessità del discorso manzoniano: salvo circostanziate eccezioni, la pittura del paesaggio interiore nei campagnoli ripropone *de facto* la consueta concezione classista, presentandosi come strumento privilegiato della propaganda conservatrice. Sicché l'operazione introspettiva dei veristi non è comparabile, in Italia, ad alcun modello anteriore, risultando incomprensibile senza uno sguardo rivolto alla narrativa d'Oltralpe: a partire da *Germinie Lacerteux* (1865) – opera-soglia che aveva fatto pionieristicamente del quarto stato, con una peculiare mistione di brutalità e raffinatezze, materia "seria" di racconto –, ma con più audacia in Zola (e conseguentemente in Verga), fu possibile, attraverso un impianto linguistico autenticamente rivoluzionario, «il trasferimento del diritto d'autore dal soggetto storico che lo deteneva ai nuovi soggetti sociali che si impadroniscono della scena testuale».¹⁸ Ciò vale per l'orizzonte comunitario come per i caratteri del quarto stato, posti al centro dell'e-

¹⁵ Per una panoramica della letteratura campagnola italiana cfr. almeno S. Romagnoli, *La letteratura popolare e il genere rusticale*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII, *Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1988, pp. 89-99; P. De Tommaso, *Il racconto campagnolo dell'Ottocento italiano*, Ravenna, Longo, 1973; M. Colummi Camerino, *Idillio e propaganda nella letteratura sociale del Risorgimento*, Napoli, Liguori, 1975; S. Casini, *Introduzione*, in I. Nievo, *Il Conte pecorajo*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 13-113.

¹⁶ D'altronde aggiornare il romanzo storico, forgiando, per la nuova Italia, un inedito «romanzo della vita contemporanea», era il verbo di Carlo Tenca, che stava cercando di porre le basi, in quegli anni, per la nascita di un'autentica letteratura popolare.

¹⁷ Lo ha dimostrato Matteo Palumbo, opponendosi alla tesi – sostenuta, tra gli altri, da Antonio Gramsci nei *Quaderni del carcere* – secondo la quale i personaggi popolari del Manzoni non avrebbero, a differenza di quelli delle classi elevate, una storia e una vicenda interiore (cfr. M. Palumbo, *Umili e realismo cristiano nei «Promessi sposi»*, in Id., *La varietà delle circostanze. Esperimenti di lettura dal Medioevo al Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 242-265).

¹⁸ G. Mazzacurati, *Parallele e meridiane: l'autore e il coro all'ombra del nespolo*, in Id., *Stagioni dell'apocalisse*, Torino, Einaudi, 1998, p. 21.

nunciazione, e approfonditi psicologicamente in maniera individuale (senza interferenze tendenziose della voce narrante). Per la sua datazione “bassa”, per la concezione politica dell’autore, per il polimorfismo della diegesi, *La folla* costituisce una specola privilegiata per osservare tale processo al suo compimento.

Ma comprendere a quali personaggi sia concesso il privilegio dell’indugio psicologico è quesito tutt’altro che banale. Singolarmente, il rapporto che intercorre tra le classi sociali dei personaggi e i processi di soggettivazione è territorio quasi inesplorato.¹⁹ Varrà la pena seguire questa pista, proponendo una tipizzazione delle principali possibilità formali del romanzo, dando in seguito rilievo, ma distinguendo caso per caso, alle intrusioni psicologiche dell’autore nei soggetti del popolo.

II. Le forme della soggettività popolare. Discorsi e percezioni

II.1. Coralità

È la morfologia distintiva della narrativa verista, nonché la modalità prevalente del romanzo. Il seguente lacerto è un buon punto di riferimento:

Al sabato il Casone si tramutava in una fiera. Era un andirivieni di persone che non finiva mai [...]. Il cortilone era cosparso di capannelli di operai in maniche di camicia, di individui seduti sui cavalletti o appoggiati alle carriuole dalle stanghe in aria o addossati alle muraglie, che discorrevano tranquillamente dell’incremento del pane, come di una birbonata del sindaco. Se la andava avanti di questo passo, diceva il 61 del quarto piano, blocco B, si poteva finire per fare il ladro. C’era il figlio della 74, della sesta ringhiera, il quale passava nove mesi dell’anno in prigione, e stava meglio di loro fuori a frustarsi le ossa. Un poveraccio di fabbro con una e ottanta al giorno doveva nutrire sei persone [...]. Il 39, della seconda ringhiera del blocco A, conveniva anche lui che non si poteva più vivere. Una volta al sabato c’era modo di berne un mezzo e passare un’ora cogli amici. Adesso era molto se si riusciva a comperarsi un grosso di tabacco di seconda ogni due giorni. Luigione, del terzo capannello, coi capelli arruffati e la cravatta rossa, diceva, pipando, che c’era nel «Secolo» che l’incremento era una trama dei signori, i quali volevano punire così gli operai che davano ascolto a certi caporioni con certe idee che finivano per condurre i gonzi alla rivoluzione. Nessuno aveva mai saputo spiegare chi erano questi caporioni con tante brutte idee per la testa. Era però certo che prima di loro non si andava tanto a cercare il pelo nell’uovo. Per conto suo... (*FL*, pp. 23-24).

¹⁹ Al riguardo mi permetto di rimandare a G. Scaravilli, *Soggettività e Quarto Stato: modalità della rappresentazione interiore nella narrativa realista e naturalista*, Lausanne, Peter Lang, 2024.

L'uso dell'imperfetto continuo (il «tempo dello sfondo» per Weinrich) e l'eclissi del narratore veicolano una «sensazione di immediatezza», propria della *situazione narrativa figurale*, come l'ha definita Franz Karl Stanzel: il racconto sembra davvero «farsi da sé», dinanzi ai nostri occhi.²⁰ La focalizzazione non è singolativa, ma a carico di un'intera comunità percipiente e si materializza mediante un'alternanza rapida e sistematica dei focolai percettivi, attribuibili ai personaggi sulla scena. Chi vede? Chi ascolta? La sensazione è che ci sia qualcosa «“nell'aria”», che «tende a coinvolgere il lettore, a trascinarlo dentro una storia così drammatizzata. Ci sono persone che, ora, parlano e sentono parlare, e noi con la mente “siamo in mezzo a loro” ».²¹

Ancorché meno intricata di quella verghiana, la coralità è aspetto ubiquo della *Folla*:

Il primo ceffone che cadde sulla faccia della Pina le fece proromperre dal naso un'inaffiata di sangue ch'essa si asciugò via lestamente col grembiale, attaccando la Teresa con una mano ai capelli e menandole con l'altra un pugno enorme alla tempia sinistra da lasciarla per un secondo intontita. Gli spettatori e le spettatrici, che si erano assiepati intorno alle barruffone, incominciarono a stringersi nelle spalle. [...] Martino, Luraschi, Paolino e Lorenzo [...] si trovavano pigiati nella folla, si sentivano a disagio dinanzi a questo sbracciamiento di femmine che s'insanguinavano. Col raccapriccio dipinto sulla faccia dicevano che non stava ben che le donne si accapigliassero in quel modo nella giornata di Natale. Giovanna,

²⁰ La teoria del racconto di Stanzel – mai tradotta in italiano – si impernia sul concetto di *mediacy*, con il quale si designa l'atto o la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. Secondo Stanzel, la mediazione può avvenire essenzialmente in due modi: in maniera esplicita, per mezzo di un narratore, o implicitamente, grazie a un personaggio cosiddetto *riflettore*, un personaggio cioè attraverso la cui soggettività i contenuti vengono filtrati. In quest'ultimo caso, ci troviamo in quella che il narratologo definisce *situazione narrativa figurale o personale*, quel tipo di narrazione in terza persona in cui la mediazione del narratore è prossima allo zero e in cui sembra che il mondo finto nel testo – ciò che Doležel ha definito *storyworld* – sia tutto visto dagli occhi e pensato dalla mente di qualche personaggio. Nella sua accezione pura, la nozione di figuralità è unipersonale: a un unico personaggio riflettore può essere, per Stanzel, demandata di volta in volta la *mediacy*: «In the novel with a predominantly figural narrative situation the dynamics of the alternation of basic forms and of narrative situations are reduced, since there is a tendency to retain the point of view of *one character* of the novel which inhibits the frequent change of the narrative situation» (F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählers*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1982, trad. ing. *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 72, corsivo mio). Tuttavia, diversi studiosi hanno proposto un'estensione di tale categoria, tra cui Paolo Giovannetti (mediatore della teoria stanzeliana in Italia), che annette al dominio della narrazione figurale anche la personalizzazione percettiva pluriprospettica e corale realizzata nei Malavoglia (P. Giovannetti, *Dai «Malavoglia» a «Mastro-Don Gesualdo»: progressi della figuralità verghiana*, in Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 67-124). Per una sintesi della teoria di Stanzel si veda l'utile *Approfondimento* di F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012 pp. 217-238.

²¹ P. Giovannetti, *Dai «Malavoglia» a «Mastro-Don Gesualdo»* cit., p. 91.

con le mani sui fianchi che traducevano la sua forza, borbottava e faceva capir loro che avrebbero fatto meglio a mettere il naso negli affari propri. *Che ne sapevano loro del perché e del come? La Pina, che le aveva insultate tutte, si buscava quello che si meritava. Era giusto che le si desse una lezione. Un'altra volta imparerebbe a avere la lingua meno lunga. Il proverbio parlava chiaro. La lingua senza ossa, fa rompere le ossa.* (FL, p. 62, corsivo mio)

È rappresentata una lite sanguinosa – che rievoca l'episodio truculento del lavatoio nell'*Assommoir* – tra due donne del Casone. La scena è *vista* dalla collettività e commentata dalle espressioni corporali degli astanti (il «raccapriccio dipinto sulla faccia» di Martino, Luraschi, Paolino e Lorenzo) nonché dalla voce di Giovanna, riportata prima nella forma del discorso indiretto («borbottava e faceva capir loro [...] affari propri») e poi mediante il discorso indiretto libero (in corsivo).

Tuttavia, non di rado l'origine dell'enunciazione non è distinguibile nelle maglie del testo:

– Sì, prostituta! Prostituta!

La pivelleria, che si era andata ingrossando a pochi passi dalla bottega socchiusa di Gianmaria, ove taluni davano, di tanto in tanto, una capatina per un bicchiere bianco secco, si era volta verso l'Adalgisa che agitava il manicotto in aria come una furia e si svociava con la bocca piena di lagrime, scoppiando in risate sonore.

– Cossa gh'è, i mascher?

La conoscevano tutti la pelandola del Terraggio. A chi dava della prostituta? A se stessa? Sacco di sagna! Perché non stava via con i suoi scicconi che le facevano fare tanto di ventre? Che cosa veniva a fare fra i pitocchi che non la potevano più vedere? Nessuno aveva bisogno della sua carnaccia di mantenuta. Sul marciapiede ce n'erano delle meno svergognate e delle più belle che si potevano raccogliere, quando si voleva, per niente. (FL, p. 175)

Dopo l'ingiuria di Adalgisa, rivolta ad Annunciata per la facilità dei suoi costumi («Sì, prostituta! Prostituta»), la coralità vociferante – per l'appunto indistinta – ritorce contro la prima la medesima accusa: Adalgisa, scegliendo di fare la mantenuta (prima del conte Edoardo e poi del maggiordomo imborghesito Bentoni), ha infatti compiuto una scalata sociale, ma al prezzo dell'«uso economico del suo corpo»,²² mercificazione che la comunità del Casone non le perdonava.

II.2. Personaggio riflettore

L'irriflessa e discontinua psicologia delle masse, il caleidoscopio di voci e punti di vista non bandisce dal perimetro narrativo le parti soli-

²² F. Portinari, *Le parole del reale* cit., p. 232.

stiche; ciò si verifica specialmente con le percezioni a carico di un unico *personaggio riflettore*. La sezione incipitaria del romanzo costituisce un campione paradigmatico:

Giorgio rivide il Casone del Terraggio di Porta Magenta parecchi anni dopo che gli erano cresciuti i baffetti biondi. La facciata aveva pur sempre i solchi delle sassate dei monelli che avevano giocato con lui, e la lunga crepa perpendicolare, che pareva volesse dimezzarla, aveva conservato al centro la schiacciatura della martellata di Ernesto. Guardando, gli risorgevano gli anni in cui aveva sculacciato per il terriccio con la ragazzaglia del Casone. La penultima tegola del murello d'entrata era ancora senza la parte sporgente, sbattuta via dal suo bastone. Non c'era nulla di cambiato nell'edificio. Sole le persone avevano subito qualche trasformazione.

A momenti non riconosceva più Marianna, l'ortolana che occupava il dorso della muraglia scrostata tra l'osteria e l'entrata dell'edificio. Gli sembrava invecchiata. Era lì che innaffiava il largo della verzura, pigiata tra il mucchio delle cipolle e dei rapanelli rossi, con il cavo della mano che attingeva al secchio posato sul ventre. Gli anni le avevano calcato uno zinzino le spalle nello stomaco e messo qualche rughettina sulla fronte bassa e convessa, ma non le avevano fatto scomparire la grandiosità del seno, nel quale si tuffavano ancora con piacere gli occhi libertini dei domestici delle case signorili di Sant'Ambrogio. (FL, p. 3)

Ritornato da un viaggio a Londra, Giorgio Introzzi, figlio ed erede del defunto proprietario del Casone (un intrepido *parvenu*, che da semplice ortolano aveva accumulato ingenti ricchezze, elevandosi socialmente), rivede il luogo che ha segnato la sua infanzia: dopo il primo periodo narrattoriale – come si evince dall'aoristo singolativo e oggettivo – il *focus* si sposta sul personaggio, *medium* attraverso cui il lettore scopre progressivamente un ambiente, di cui è giustificata così la descrizione, in ottemperanza alla poetica dell'impersonalità.²³

Giorgio è un borghese facoltoso; ma il filtro percettivo non è appannaggio unicamente dei soggetti della *middle class*:

Il momento era venuto. Era una sera di maggio con l'aria tepida e col cielo che pareva un'immensa cupola chiara riflettente l'azzurro annacquato sulla popolazione della strada. [...]. Pietro si era fatto sbarbare, aveva bevuto mezzo litro di trani e sfoggiava una cravatta di lana rossa che gli buttava una fiammata sulle guance livide. Vittoria era sul bastione, in mezzo a una frotta di giovani operai che passavano dalla luce nelle ombre del fogliame degli alberi, che la cingevano alla vita e le davano dei gana-

²³ Sulla descrizione come problema del romanzo naturalista è imprescindibile P. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

scini che la facevano trepidare con dei gridi che andavano nelle orecchie di Pietro come tanti spilli. Le stelle si illuminavano una dopo l'altra, popolando la distesa di gruppi che parevano centri di faville. Vittoria scompariva nella chiazza larga di un ippocastano affollato e fiorito e Pietro se la immaginava allungata sull'erba sotto il peso di un uomo che se la sgingottava tra le braccia. Gli calò sulle pupille una foscaggine che gli intetò la scena svolgentesi sotto il largo fogliame che sussurrava alitato dall'arietta che rinfrescava la temperatura e, incalzato dalla gelosia, andò difilato, di corsa, verso il capannello, che si sciolse a gambe levate, e si gettò sulla donna come un cane rabbioso, morsicandola dappertutto e tappandole la bocca per impedirle di urlare come una scalmanata. (*FL*, p. 135)

Dopo la presentazione narroriale, entra in scena Pietro Cristaboni: un essere abietto e ripugnante («che riassumeva tutto ciò che di tragico e deforme c'era nel casone», *FL*, p. 172) a cui è significativamente delegata la visione: inquadrata la sua preda amorosa, Vittoria, Pietro l'assalta alle spalle, pronto ad abusare di lei.

II.3. Affondo introspettivo

Le parti solistiche non si limitano al filtro percettivo singolativo; l'affondo introspettivo è un elemento costitutivo del romanzo (per i caratteri popolari e altolocati), nonché una chiave di accesso per la sua interpretazione. Distinguerò, nell'ambito dei soggetti del popolo, caso per caso, per poi tracciare un bilancio conclusivo.

II.3.1. Alfredo

Nella comunità del Casone circola un trio itinerante di musicisti, composto dal chitarrista Gaetanino, Alfredo (il violinista) e lo Strambo, «il quale completava la compagnia dei tre suonatori ambulanti con la pizzicatura della mandola che straziava il cuore delle ragazze» (*FL*, pp. 50-51). Non si tratta di miserabili: «denari ne facevano a cappellate. Tranne le stagioni perverse e le giornatacce, non rincasavano mai senza una ventina di lire in saccoccia» (*FL*, p. 51); tuttavia parliamo di personaggi devianti in quanto vagamente artisti o quantomeno ai margini. Ideatori di una «comunità primitiva» (*FL*, p. 52), fieri della vita in comune, per reciproco giuramento Gaetanino, Alfredo e lo strambo hanno rinunciato stoicamente al piacere della donna. Ma l'idillio è interrotto dai turbamenti di Alfredo, che suo malgrado si innamora di Annunciata, inseguendola in ogni anfratto del Casone:

Appoggiato col dorso alla ringhiera, cogli occhi sull'uscio dell'Annunciata, passava dai pensieri passionali che gliela facevano vedere supina, con la esuberanza del seno leggermente agitato dalla respirazione, alla

gelosia che gli increspava il sangue e lo metteva davanti al corpo della donna nuda con le braccia avviticchiate a un uomo che le suggeva i baci. Nell'attimo passionale, se la cingeva alla persona e nel delirio dell'abbraccio sensuale si deliziava a sentirsi tra le mani la morbidezza della sua pelle di raso. [...] Più di una volta egli era stato lì per sfondare la porta con una spallata per convincersi se lo scricchiolio del letto non era che nella sua testa incendiata. Era stufo di penare. Voleva vedere, sapere, finirla col dubbio che lo divorava con degli spasimi dolorosi.

A momenti si gettava carponi coll'orecchio sulla fessura, trepidante di sorprenderla nella colluttazione carnale. *Perché Annunciata doveva essere sua, tutta sua, di nessun altro che sua.* Una notte, mentre origliava col cuore che gli palpitava febbrilmente, gli giunse l'eco di un bacio che gli fece trasudare la fronte come in un bagno russo. Era caduto in ginocchio, col cuore trapassato da uno spillo e si era alzato sfinito. In piedi, si palpava la fronte e si teneva alla ringhiera cercando dell'aria fresca che gli potesse ridonare la tranquillità dei sensi. Sovente si diceva che il suo era un brutto sogno. *Che aveva lui di comune con l'Annunciata? L'Annunciata era libera, padrona di sé. Non gli aveva mai dato altro permesso che di salutarla come vicina.* Tuttavia Alfredo non sapeva darsi pace. (FL, pp. 54-55, corsivi miei)

Lungo l'intera estensione del passo, la rappresentazione non drammatizzata della coscienza del personaggio – la psiconarrazione, nella terminologia di Dorrit Cohn («passava dai pensieri passionali [...] alla gelosia che gli increspava il sangue», «Era caduto in ginocchio, col cuore trapassato da uno spillo»)²⁴ si alterna all'indiretto libero di pensieri drammatizzato (in corsivo), cioè al monologo narrato, che restituisce una temperatura psicologica febbrale. Come sovente accade agli innamorati, lontano dal suo oggetto del desiderio, Alfredo si persuade si sia trattato solo di uno smarrimento passeggero, persino risibile se considerato a mente fredda:

Era stato un quarto d'ora in cui aveva perduto la testa dietro una felicità impossibile. *Ora era guarito. Aveva giurato a se stesso di passarle d'accanto come si passa d'accanto alle sconosciute. Era una donna che non valeva i danari degli abiti. Fingevo di essere di nessuno ed era un vaso comune. Faceva la frignona e lasciava che sul suo corpo passasse il quartiere.* Pasquale, il padrone di casa, le aveva frustato il letto e Giorgio, più brutto del padre, affondava nell'impronta del genitore. Era una specie di incesto che gli rivoltava l'animo. Si sarebbe dato dei pugni per punirsi di essere stato con le mani nei cappelli e sul punto di rovesciarsi giù dalla ringhiera come uno sciocco che impazzisce d'amore. *Felice notte! Domani l'avrebbe fatta crepare d'invidia. Le*

²⁴ D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, pp. 21-57. Recentemente in libro ha avuto una traduzione italiana (cfr. Ead., *Menti Trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, trad. it. di G. Scarfone, Roma, Carocci, 2025).

sarebbe passato sotto il naso, a braccio dell'Adalgisa, la figlia dell'ortolana, bella, forse più bella di Annunciata. (FL, pp. 56-57, corsivi miei)

Ma il proposito di vendetta, verbalizzato con la dialettica tra psico-narrazione e monologo narrato (in corsivo), non ha seguito; e la passione risorge, tormentando Alfredo, il quale è incapace di domare il suo desiderio, per imperizia sentimentale e perché immancabilmente respinto dall'amata:

A letto Alfredo si voltava e si rivoltava [...]. Aveva passato delle notti da far pietà ai sassi. Pazienza, era finita e non se ne doveva parlar altro. [...] Pareva sdraiato sulle bucce delle castagne. Le ore che andavano per la neve gli risonavano nella testa come rintocchi d'agonia. [...]. Allora si brutalizzava da sé, stiracchiandosi e rivolgendosi boccone, come per ritrovare il coraggio di levarselo dal letto. Inutile! La perfida gli si riadagiava lungo il corpo, carne contro carne, con la mano che gli remigava per lo stomaco e l'alito che gli andava per la guancia come una fiammata. (FL, pp. 57-58).

Il ritratto interiore del musicista riproduce una complessa fenomenologia del desiderio amoroso.

II.3.2. Giuliano

Sin dall'ingresso in scena, Giuliano è presentato come l'eroe della rigenerazione sociale: «Giuliano, il giovine forte, in giacca di velluto, annegato nella velatura chiara della luce lunare, con la bella testa che so-prannuotava sulle altre, diventava la figura ascetica di un predicatore di turbe» (FL, p. 41). Figlio di un operaio che era stato presidente della società di mutuo soccorso dei fabbri, di indole buona e generosa, giovane di famiglia esemplare, sempre pronto a prendersi cura delle sue tre sorelle, Giuliano appartiene senz'altro al quarto stato. Parliamo di un operaio, un proletario cittadino, cosciente fin dal principio di una situazione sociale che può essere modificata: «Gli faceva male di sentire a buttar giù una classe che lavorava tanto tanto. Suo nonno e suo padre erano stati operai come lui e come lui perdevano la pazienza se si dava addosso alla gente che lascia nelle fabbriche quasi tutta se stessa» (*ibidem*). Si tratta anzitutto della lezione ereditata dal padre, a cui si sovrappongono gli insegnamenti di Filippo Buondelmonti, personaggio decisivo nella sua *Bildung*: un intellettuale *deraciné*, che lo aiuta a costruire faticosamente la sua cultura, incoraggiandolo agli studi di lingua, perché solo con lo studio delle parole «si è capaci di fucinare le immagini più belle e chiare e si è maturi per la battaglia» (FL, p. 249) (e poi incentivandolo a studiare le strade aperte di fronte al movimento operaio):

Giuliano pareva sotto l'incubo di un sogno. Ascoltava Filippo Buondelmonti col cervello inondato di luce bianca. Ogni parola che gli cadeva nel fitto delle tenebre cerebrali si scioglieva come un razzo che gli squarcia il buio e gli faceva vedere la linea retta che doveva condurlo alla emancipazione. Vedeva l'orizzonte del suo avvenire più largo, più promettente, più sicuro. E tutte le volte che gli ritornavano alla mente le frasi incitatorie di Buondelmonti, veniva ripreso dalla febbre del lavoro, e si sentiva incalzato da una voce che lo rianimava e gli gridava: «Avanti! Avanti!». (FL, pp. 249-250)

Con l'iniziazione ai misteri della cultura, l'emersione della soggettività. Gradualmente la riflessione di Giuliano diviene più matura: «La società è costituita in un modo che nessuno può essere il fabbricatore del proprio destino. Chi cessa di lottare, cessa di vivere. Il volere è potere, era una fiaba dei filosofi. Tutto il Casone era là a dimostrare l'inutilità dello sforzo personale» (FL, p. 254).

La novità grossa e sostanziale di Valera, Portinari ha ragione, «è di porre come termine antagonistico di Giuliano non tanto il ricco quanto il riformista»: Giorgio Introzzi, «il socialista umanitario borghese utopistico e pedagogico (educare il popolo!)», «al quale si oppone subito la concretezza di una condizione da modificare dalla base, incominciando dall'orario di lavoro»:²⁵ La meditazione di Giuliano, a mano a mano che legge romanzi e che affina la sua cultura (messa alla prova nel momento in cui diviene amministratore del Casone al posto di Fioravanti per intercessione di Annunciata, moglie di Giorgio Introzzi), è incessante:

E ogni giorno Giuliano scaldava il proprio pensiero col pensiero di Buondelmonti, lavorando e rilavorando l'idea fissa del proprio padre, che era quella di radunare i lavoratori di uno stesso mestiere sotto la bandiera dell'operaio che fa da sé. Studiava indefessamente [...]. Il segreto era nel calamaio. Bisognava saper mettere il nero sul bianco. Spiegare agli altri quello che si sentiva, quello che si voleva, quello che si portava nella testa. [...] E correndo verso l'Annunciata, il graticcio gli era diventato di carta. Non se lo sentiva più sulle spalle. Andava via come portato dalla cooperazione. Vedeva un mestiere che si inanellava con l'altro fino alla federazione dei mestieri. E la sua anima si sprigionava dal solito ambiente pitocco ed esulava in una specie di terra promessa. Egli aveva trovato. La cura per la malattia sociale che incancreniva il corpo era quella. Era l'associazione, l'associazione delle associazioni, la confederazione delle associazioni. Era la solidarietà del popolo minuto, il debole protetto dal forte. Non c'era altro. Lì dentro era la fine della tribolazione, la fine dei patimenti, la fine delle ingiustizie. Lì dentro erano il necessario e il superfluo. Ah sì, era tempo di dare un po' di superfluo a coloro che non

²⁵ F. Portinari, *Le parole del reale* cit., p. 235.

avevano mai avuto abbastanza del necessario. Nel superfluo egli vedeva la gioia di vivere. E Giuliano voleva vivere, voleva che tutti vivessero, che ciascuno avesse la sua parte di godimento. Lavorare senza distruggere il piacere della vita, doveva diventare l'ideale di ogni società fondata sull'ugualanza economica. (*FL*, p. 292)

Il lettore, attraverso i pensieri di Giuliano, assiste alla sua conversione dal socialismo evoluzionista di Benoît Malon al marxismo: «e dal lavoro non pagato è uscita la teoria marxista la quale farà scomparire la lotta di classe, eliminando il capitalista» (*ibidem*). L'associazione come rimedio alla prevaricazione di classe, inevitabile in un orizzonte in cui i conati emancipatori del singolo sono destinati allo scacco; l'associazione per la costruzione di un mondo nuovo, in cui l'operaio non sarà vessato dal capitalista. L'associazione come motore per la lotta di classe: per Giuliano, sottoproletari e proletari possono divenire oggettivamente alleati, per costruire un mondo più giusto. Filippo e Giorgio, i due borghesi che giungono ad avvertire le istanze del riscatto popolare, «offrono a Giuliano l'operaio apostolo del rinnovamento sociale, l'uno gli strumenti culturali [...], l'altro la concreta possibilità di sperimentare un nuovo corso»:²⁶ dopo la separazione da Annunciata – innamoratasi di Giuliano, e decisasi a formare una famiglia con lui in seguito alla scoperta dell'impotenza del marito –, Giorgio decide di lasciare il condominio in eredità ai due innamorati: un finale conciliatorio, in contraddizione coi combattivi ideali marxisti professati da Giuliano.

II.3.3. Annunciata

L'altra faccia (rispetto ad Adalgisa) della ribellione femminile alle leggi del Casone è Annunciata, forse il personaggio più originale del romanzo. Si tratta di una lavandaia del Casone, esuberante popolana che per anni ha ovviato con disinvolta alle gravidanze indesiderate abbandonando i figli, una volta nati, al loro destino, «all'androne comune»: «Essa scompariva per qualche settimana e ricompariva a riassumere il servizio di lavandaia che lavora per proprio conto come se nulla fosse avvenuto» (*FL*, p. 27). Apprendiamo che anche lei non è una miserabile: «Le aristocratiche del Casone erano lungo la ringhiera del primo piano del blocco A, a sinistra, in fondo alla quale abitava l'Annunciata» (*FL*, p. 34). Lavoratrice indefessa, capace di pagare con puntualità il suo affitto, Annunciata è il tipo di donna autonoma e fautrice del libero amore. Un personaggio complesso: il suo comportamento è spregiudicato solo perché non conforme agli schemi convenzionali della morale corrente. In lei, per la prima volta, «sesso e peccato non sono termini comple-

²⁶ C. Milanini, *Introduzione* cit., p. XXVI.

mentari».27 In effetti, attraverso il risvolto soggettivo (l'affetto genuino e materno per le sorelle di Giuliano, a compensazione dell'amore per i figli che non ebbe mai), il lettore ha modo di apprendere che l'abbandono dei suoi nati è stato interiorizzato, contrariamente alla maledicenza popolare, tutt'altro che agevolmente:

Annunciata, divenuta intima di Enrichetta, la mamma di Giuliano, per amore delle ragazze che aveva cominciato ad amare come sue, non sapeva lasciar passare una giornata senza fare una scappata di sopra [...]. Se le premeva al seno e alla bocca come se avesse voluto inondarle delle sue ondate materne. E con le braccia per la vita delle ragazze e le labbra sulle loro labbra, si sentiva andare per il corpo una dolcezza che la inghiottiva. Con le manucce delle ragazze sui fianchi, i trasporti materni le inumidivano gli occhioni e la ricacciavano, col pensiero, tra i suoi figli perduti tra i figli degli altri senza poterli distinguere. Era il rimorso che le risorgeva e la rendeva inconsolabile. [...] Non sapeva darsi pace di avere spontaneamente inviate all'androne comune le viscere delle sue viscere senza voltarsi indietro. Trovava solo qualche scusa pensando al dolore. Forse era stato il dolore atroce che l'aveva resa insensibile e le aveva fatto dimenticare di essere madre. E nelle notti disperate, quando sognava delle sue ragazze, si diceva che ci doveva essere una legge che punisse i delitti della sgravidanza, perché almeno nella spiazzante della pena la madre senza cuore potesse trovare un po' di balsamo per il suo tormento. (*FL*, p. 91)

È un passaggio commovente; e commovente è il momento della cresima di Altaverde (sorella di Giuliano), quando Valera dà prova di un'abilità degna di nota, in un passaggio a quest'altezza cronologica tecnicamente stupefacente e che si estende per ben dieci pagine, su cui per primo ha messo l'accento Folco Portinari.²⁸

Occorre procedere con ordine, ricostruendo il tratto del plot che si sviluppa in questo passaggio. Annunciata va a prendere Altaverde, in procinto di cresimarsi; la pulisce, la pettina, la veste... Una volta ultimata la preparazione, le due scendono di casa, incamminandosi verso la chiesa. Durante la passeggiata incontrano Pina, la moglie del calzolaio, che chiede ad Annunciata di intercedere con il padrone perché non la licenzi. Annunciata si imbatte poi in altri personaggi; entra infine nella chiesa, di cui ci viene fornita la descrizione. I bambini si cresimano insieme ad Altaverde; dopo di che quest'ultima e Annunciata escono, prendono una carrozza, raggiungendo Giorgio Introzzi con il programma di mangiare fuori. Mentre pranzano, Giorgio chiede la mano della lavandaia, lei si schermisce e infine accetta.

²⁷ F. Portinari, *Parabole del reale* cit., p. 236.

²⁸ *Ivi*, pp. 240-241.

L'azione si estende per un arco cronologico che corrisponde all'incirca a due ore. Questa serie di eventi avrebbe potuto essere raccontata per mezzo di svariate modalità narrative, ma Valera opta per una soluzione originalissima. Si tratta di un racconto in prima persona, al presente, in cui tutto quello che succede, dall'inizio alla fine, viene enunciato da chi lo vive, dal soggetto di tale esperienza, Annunciata: «Dammi quel pettine, che io non voglio che si facciano le trecce prima di sgarbugliare ben bene i capelli. Così e così. Vedi come ti stanno divinamente» Sembri una madonna, mettiti questi stivalucci di pelle di marocchino» (FL, p. 141). Mentre il flusso è inarrestabile, l'azione indefessamente prosegue: «Va adagio, carina, senza appoggiarti ai muri o alle ringhiere che sono sempre sporche. Va innanzi diritta, senza badare alle ragazze. Si dice che lusso, senti? Sfido io, sei vestita come una principessina. Andiamo nella chiesa di Sant'Ambrogio» (FL, p. 144). Sembra prendere forma la registrazione di una sorta di flusso di coscienza, in cui Valera, al pari del Dujardin di *Les lauriers sont coupés* (1887) o di James Joyce in *Ulysses* (1922), riporta i pensieri del personaggio in presa diretta, nel momento stesso in cui sono concepiti, secondo il principio che vedrebbe nell'atto del pensiero la materializzazione di un flusso verbale, a cui lo scrittore ha il privilegio di accedere grazie al potere illusionistico della *fiction*: «Don Paolo è entrato adesso. Ecco che ci saluta» (FL, p. 146), «Oh Dio, adesso incontro la Pina, la moglie del calzolaio, che mi si raccomanda perché il padrone non la mandi via» (*ibidem*), «è la figlia del 187 del terzo piano a sinistra. Aspetta che apro io la porta» (FL, p. 145). Si tratta con tutta evidenza di convenzione letteraria: è infatti inverosimile che un soggetto verbalizzi tra sé e sé le esperienze della realtà nel momento esatto in cui le vive. Va poi notato che nella sequela delle informazioni riportate durante l'azione non vengono registrati unicamente i pensieri muti del personaggio, bensì anche – e soprattutto – le parole che Annunciata proferisce prima alla ragazzina e poi alle persone che incontra: «Addio, Enrichetta. Ricordatevi che stasera mangiamo assieme» (FL, p. 144), «Virginia, tu la conosci, non è vero» (FL, p. 146). Una fenomenologia della soggettiva stupefacente, che potremmo annoverare nell'arco delle sperimentazioni novecentesche sulla *consciousness*; un espediente attraverso cui lo scrittore caratterizza efficacemente l'animo intrepido e appassionato di Annunziata.

Innamorata di Giuliano, la lavandaia si eleva socialmente accettando le lusinghe di Giorgio, il padrone di casa, per poi abbandonarlo alla fine, quando se ne torna dal suo operaio; una donna che per libera scelta rifiuta il ruolo femminile impostole da una società e una cultura borghese che le è estranea. Perché subisce sì l'adeguamento (le nozze) ma alla fine il gesto rivoluzionario è il suo; e le motivazioni di questa

scelta apparentemente leggera sono esternate in un discorso vibrante che rivolge a Giorgio:

Ma tu vedi come la gelosia degli uomini è perversa! Oscura la ragione, rimescola il sangue e spesso incita all'assassinio. Gli uomini sono ostinati. Preferiscono la menzogna. Tutti sanno come si svolge la vita. Tu lo sai, tu me ne hai parlato. Tu mi hai spalancato l'uscio di parecchi santuarii. Non voglio, Giorgio, essere di quelle. Il mio peccato è un altro peccato. Ma gli uomini, confessalo, sono ostinati, ostinati, ostinati! Lasciar fare quello che loro hanno fatto diventa un abborrimento, un orrore. Si sfascia la famiglia, si capovolge l'ordine sociale. Confessalo, Giorgio, che è il loro punto debole. Come sarebbero più saggi e più grandi se lasciassero passare la vita senza simulare una virtù che non esiste! (FL, p. 329)

Così Annunciata risponde all'accusa di adulterio del marito, rinfacciandogli il suo tradimento: averla presa in sposa nascondendogli la sua condizione, e dunque venendo meno agli obblighi del matrimonio.

III. Proletariato e sottoproletariato

A differenza di Alfredo, Giuliano e Annunciata – che si emancipano dalla loro classe per differenti motivi –, gli altri personaggi del Casone, prevalentemente rappresentati dall'esterno (con una scrittura che non rifugge dalle deformazioni espressionistiche), sono *in toto* ascrivibili alla dimensione proletaria e sottoproletaria. Tuttavia, sarebbe erroneo credere che a tali personaggi sia sistematicamente interdetto l'approfondimento soggettivo:

Il suo cuore cuoceva di dolore. Adalgisa, nella quale erano condensati i suoi trasporti di donna, se n'era andata in una mattina di sole senza dirle addio. Più ci pensava e più vi perdeva la testa. Sovente l'aveva dovuta sollecitare con una sfuriata di schiaffi, perché era il mestiere che lo esigeva. C'erano le ordinazioni e con le ordinazioni non si scherzava. Finita la mattinata, non si ricordava più della brutalità che le nasceva in mezzo al lavoro. Le andava vicino e le dava magari dei baci caldi e impetuosi. Il padre era stato una pelle che buttava in terra con un pugno i questurini che volevano arrestarlo. Era rimasto in una rissa, otto anni sono, col ventre tagliato in quattro per una questione di donne. Marianna gli aveva perdonato, perché ai morti bisogna perdonare. Ma non si ricordava di lui che con disgusto. Quando si è liberi d'andarsene senza voltarsi indietro e si tradisce, si è porci. Adalgisa era un'altra cosa. Adalgisa era sua, uscita dal suo corpo, carne della sua carne. [...] Riandando le giornate del suo godimento materno, rivedeva la figliuola con le belle braccia nude che andavano da una parte all'altra a rinfrescare gli erbaggi e le si riempiva la gola di commozione. Di sera rientrava nella stamberga stracca morta, si

abbandonava sulla seggiola con la faccia sul tavolo bagnata di lacrime, e si assopiva nei sogni spaventevoli. (FL, pp. 4-5)

Addolorata per la fuga di casa di Adalgisa, l'ortolana Marianna ripensa alle giornate felici del suo affetto materno; e il narratore *consuona* con il suo personaggio. La psiconarrazione (alternata con il monologo narrato) è lo strumento prediletto da Valera per il ritratto della soggettività muliebre, nonché strumento indiretto di denuncia sociale:

C'erano momenti in cui la madre di tanti figli non sapeva più dove dare la testa. E nei momenti lugubri Agata pensava a una catastrofe che chiamasse gente intorno alla sua famiglia, che non mangiava più se non a sbalzi delle fette di polenta o del pane nero che comperava dinanzi la caserma dei soldati. Pensava a un braciere di carbone. Ma il carbone costava del denaro. Una sera in cui il padre non era rientrato e i ragazzi piangevano l'uno addosso all'altro, un pensiero diabolico la istigava a buttarne uno dalla ringhiera per far sapere con una tragedia, che i suoi figli morivano di fame. Mezza pazza cercava tra loro quello che avrebbe dovuto sacrificare. Il più piccino, il maggiore, quella dai capelli biondi o quella dalle trecce nere? E il senso materno le saliva alla gola e le riempiva gli occhi e la obbligava a tirarseli intorno per dir loro di aver pazienza, che sarebbe andata a prendere il pane. Da vendere non c'era più nulla. Non dormivano più che su un mucchio di cenci e non si coprivano più che con le loro vesti stracciate. Si ravviò i capelli con delle spalmate di saliva, e così, come stava, con le zoccole ai piedi, andò sotto gli alberi di Sant'Ambrogio. Tornò a casa con tre libbre di pane e un po' di ritagli della tafferia del salumaio. La masturbazione esercitata dalla madre aveva impedito ai figli di coricarsi senza cena. (FL, p. 108)

Poco prima di decidere per disperazione di darsi alla prostituzione, Agata Maddaloni, madre di undici figli e moglie di un marito scioperato, ridotta sul lastrico, è assalita dalla tentazione di uccidere un suo stesso figlio; la soggettività porta alla luce dolore e disperazione. La condizione del sottoproletariato è abominevole e la presentazione dei pensieri di tali personaggi diventa l'atto di accusa dello scrittore socialista, che brandisce la penna come un'arma.

IV. Un bilancio

Tra i testi che in area naturalista hanno perseguito l'obiettivo di rappresentare in maniera problematica e seria (nell'accezione auerbachiana) la coscienza dei ceti subalterni, del proletariato e del sottoproletariato, *La folla* merita una menzione. Qui Valera, in ampie sezioni analitiche (ben più ampie di quelle dei *Malavoglia*), mette a fuoco non solo l'interiorità di personaggi poveri, ma anche di alcuni di quelli de-

gradati dalla miseria. Si tratta di un'apertura notevole del compasso dell'introspezione, ma alcune distinzioni paiono necessarie. Da uno sguardo d'insieme, pare infatti innegabile un discriminio sociologico nella elaborazione delle coscienze finzionali: l'analisi è di norma prerogativa di personaggi borghesi o aristocratici (come Bentoni e Giorgio Introzzi), contraddistinti da un'interiorità più complessa, a cui vale la pena di accedere attraverso gli strumenti sottili e indugianti dell'introspezione, mentre il grosso della folla è per lo più osservato "dall'esterno" e gli individui che la compongono sono privati di una vera autonomia, di un destino e una storia personali che li emancipi dall'inestricabile polifonia comunitaria.

Sfuggono a questa fenomenologia Alfredo, Giuliano e Annunciata, personaggi ibridi socialmente, al confine tra il quarto e il terzo stato. Se infatti Alfredo è vagamente un artista, Giuliano e Annunciata (operaio intellettuale il primo, lavandaia laboriosa la seconda) hanno diritto ad ampie zone di soggettivazione perché artefici di una *Bildung* sociale e intellettuale. A questo patto, il filtraggio sentimentale e percettivo può diventare pervasivo, e il narratore può accordare a soggettività remote da quella dell'autore, ad anime umili e marginali, il privilegio di mediare al lettore i sensi del racconto.



scrittura/lettura/ascolto

L'occhio cieco dell'Occidente: la logica narrativa dell'autoinganno

ATTILIO SCUDERI

Università di Catania

attilio.scuderi@unict.it

Abstract. The narrative logic of deception requires transdisciplinary analysis tools, for a true science of lying actions, i.e. Pseudology. Within it, the sphere of self-deception, the ability to lie to oneself in order to lie to the world, is a central element of both the evolutionary and cultural dynamics of lying. Different knowledges contribute to this science: from social and anthropological sciences to ethology, from criminology to psychology and psychoanalysis. The study of the novel, the literary genre of mental and cultural modernity, becomes the litmus test of a debate that we continue to ignore; but that in times of heroism of self-deception is inevitable.

Keywords: lying, self-deception, transdisciplinary studies, novel, western culture, modernity.

Riassunto. La logica narrativa dell'inganno richiede strumenti di analisi transdisciplinari, per una vera e propria scienza delle azioni menzognere, la pseudologia. Al suo interno la sfera dell'autoinganno, della capacità di mentire a se stessi per mentire al mondo, è un elemento centrale tanto delle dinamiche evolutive quanto di quelle culturali della menzogna. A questa scienza concorrono saperi diversi, dalle scienze sociali e antropologiche all'etologia, dalla criminologia alla psicologia ed alla psicanalisi. Lo studio del romanzo, genere della modernità mentale e culturale, diventa la cartina di tornasole di un dibattito che continuiamo a ignorare ma che in tempi di eroismo dell'autoinganno è inevitabile.

Parole chiave: menzogna, autoinganno, studi transdisciplinari, romanzo, cultura occidentale, modernità.

L'occhio cieco dell'Occidente: la logica narrativa dell'autoinganno

Ci aggrappiamo alla menzogna della forza della verità, rifiutandoci di ammettere la verità del potere della menzogna.
(H. Broder)

Non riusciamo a consolarci di essere ingannati dai nemici e traditi dagli amici, ma spesso siamo soddisfatti di esserlo da noi stessi.

(F. de La Rochefoucauld)

Go, go, go, said the bird: human kind
cannot bear too much reality.

(T.S. Eliot)

Ma ora che la riverberazione
s'allenta e annotta
perché vacillare sotto lo studio penoso
delle piccole effimere, non è meglio
fingere che nulla sia stato?
Non guardate quei fuochi sulla montagna.
(F. Fortini)

I. Premessa

Nell'autobiografia di W.E.B. Du Bois, intellettuale e pensatore fondamentale nella cultura del Novecento, si racconta del linciaggio di Sam Hose, avvenuto ad Atlanta nel 1899; accusato dell'omicidio di una donna bianca e di altri reati, il lavoratore nero venne prelevato dalla prigione, linciato, smembrato e i pezzi del suo corpo vennero esposti in un emporio di Atlanta.¹ Mi è capitato di parlarne, accoratamente, con un collega e amico statunitense, bianco, liberal e progressista, ricevendone un effetto di diniego che ancora mi colpisce; come se non fosse possibile, dovevo aver letto male. Non è diverso da ciò che accade a noi italiani leggendo, solo per fare un esempio, *Oltremare* (2002) di Nicola Labanca, racconto storico dei genocidi italiani e fascisti in Africa. Ci sono cose che non riusciamo a vedere, pur vedendole. E infatti la sfera della menzogna, dell'inganno, della bugia, della finzione intesa come sotterfugio e del sotterfugio della finzione umana e vivente, della coscienza doppia,

¹ W.E.B. Du Bois, *The Autobiography of W.E.B. Du Bois: a soliloquy on viewing my life from the last decade of its first century*, New York, International Publishers, 1991, p. 222. Si veda anche Id., *Sulla linea del colore. Razza e democrazia negli Stati Uniti e nel mondo*, a cura di S. Mezzadra, Bologna, il Mulino, 2010, pp. 36 sgg.

tripla e molteplice, della mutevolezza proteiforme, della sua pretesa di potere e delle sue strategie comunicative, è un nemico che fronteggiamo tutte e tutti (con alterne fortune, di certo con più sconfitte che vittorie) e che ha una rilevanza centrale, come si cercherà di dimostrare, nel nostro tempo.

Questa ricognizione – di un tema ampio e che necessariamente è sintetizzato – si dividerà in tre parti: una prima più teorica, nella quale proverò a tracciare alcune delle linee di tensione e degli assunti degli studi (alluvionali, affascinanti e multidisciplinari) sull'inganno e sull'autoinganno; una seconda in cui proproò una tassonomia possibile e aperta di sindromi tipologiche della rappresentazione narrativa dell'autoinganno; e una terza, breve e finale, in cui tirerò alcune somme del percorso.

II. Per una Pseudomatica, ovvero Ingannologia, detta anche scienza dell'inganno

Se vogliamo inaugurare, come qualcuno ha suggerito, una scienza dell'inganno (Pseudomatica o Ingannologia che la si voglia definire), è necessario mappare le principali province della cultura scientifica che nel corso dell'ultimo secolo hanno ampliato questo spazio di riflessione, complesso come pochi e che sottopone le scienze umane ad una tensione estrema, tracimando inevitabilmente nello sconfinamento disciplinare. Procederò di seguito individuando le province scientifiche che mi paiono più utili nell'analisi del tema e costruirò parallelamente degli assunti teorici che guideranno il percorso, come "pietre miliari" di una strada che si inizi a percorrere.

Dunque, partirei da un primo assunto: la riflessione sulla menzogna è multidisciplinare o difficilmente è (anzi, non è). A questo primo assunto ne aggiungerei un secondo (che motiverò costantemente, al di là del suo apparente truismo): inganno e autoinganno, mentire a se stessi e mentire al mondo, sono parti inscindibili e complementari di un unico processo psico-bio-culturale.

Ci fornisce conferma di questi primi assunti un testo chiave negli studi sulle forme di simulazione, o finzione, e dissimulazione, od occultamento: il saggio del sociologo americano Erving Goffman dal titolo *The Presentation of Self in Everyday Life* del 1959 (tradotto in italiano *La vita quotidiana come rappresentazione*). Come noto Goffman usa la dimensione performativa e attoriale quale metafora euristica della costruzione moderna del Sé. Egli articola a più riprese un concetto base della sua teoria, anche negli sviluppi ulteriori: nello scambio sociale, fatto di "facciate", "lavori sporchi", "segregazioni dei pubblici" con cui interagiamo, "retroscena" e "cospirazioni", siamo tutti più abili a smaschera-

re chi finge piuttosto che a fingere di nostro. Eppure l'attore sociale ha uno strumento prezioso che gli consente di eludere quel meccanismo di controllo collettivo anti-bugia che salvaguarda il principio della comunicazione responsabile e dunque il buon andamento delle relazioni tra e nei gruppi (se tutti mentissimo sempre non ci sarebbe alcun gruppo, comunità, società). Questo strumento è l'autoinganno; l'interpretazione di un soggetto convince nella misura in cui essa è animata dall'autoinganno e l'attore viene catturato dalla sua recitazione al punto da convincersi, sia pure transitoriamente e in modo strumentale, che «l'impressione della realtà che egli sta suscitando sia [...] l'unica e sola realtà. In tali casi l'attore costituisce il proprio pubblico, diventando contemporaneamente attore e osservatore».² In tal modo il soggetto diviene interprete e spettatore dello stesso spettacolo e sa cose che non può ammettere neppure dinanzi a se stesso. Questa complicata (e vincente) strategia di dissociazione dell'autoinganno si compie (deve compiersi) per tutta la durata dell'azione. Goffman insiste sul carattere di «catarsi per l'ansietà» che i «consensi operativi» dell'interazione sociale e le procedure di inganno e autoinganno costituiscono, nella consapevolezza che nella nostra specie, a livello sociale, «l'arte di smascherare un individuo che finge di non fingere sembra più sviluppata della nostra capacità di fingere».

Perché l'autoinganno rafforza l'inganno? Goffman anticipa una parte della risposta: perché nella dinamica dell'autoinganno soggetto e oggetto, spettatore e attore si fondono e confondono; ma anche perché l'autoinganno funge da complesso ed efficace «schermo» della rappresentazione sociale, da antidoto ai meccanismi di detection e indagine che apprendiamo evolutivamente.

Prima di fare un altro passo e proporre un nuovo assunto sul tema dell'autoinganno, permettetemi di introdurre un secondo spazio del discorso scientifico, che ha prodotto alcuni interessanti frutti sul tema della bugia e della menzogna: quello della psico-linguistica cognitiva, e in particolare (dentro una bibliografia non povera) gli studi di Cristiano Castelfranchi e Isabella Poggi, tra tutti il loro saggio *Bugie, finzioni, sotterfugi* (1998). In questo testo i due studiosi ci invitano a riflettere su un tema che Goffman dà in fondo per scontato e solo parzialmente mette in luce: l'azione sociale è il luogo di una «guerra per le informazioni», nella nostra specie lo «scopo epistemico», l'ansia di conoscere è il teatro di una lotta per il potere.

Un sistema cognitivo come la mente umana ha come scopo «fisso» [...] quello di acquisire e conservare conoscenze sulle condizioni del mondo

² E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di M. Ciacci, Bologna, il Mulino, 1997, pp. 99 sgg.

[...]. La voglia di conoscere e il tratto della curiosità sono configurazioni di scopi epistemici che nell'umano si sono terminalizzati: lo scopo di avere conoscenze non è più solo strumentale al perseguitamento di specifici scopi, ma è uno scopo terminale; *la curiosità e il gusto della scoperta, così come il senso di potenza di chi è depositario di un segreto, sono emozioni che stanno ad indicare l'importanza degli scopi epistemici nella nostra vita.*³

È un passaggio cruciale; se la conoscenza è una funzione terminalizzata, ormai “adattata” (diremmo in gergo darwinista), la menzogna è lo strumento per possedere una verità che agli altri è preclusa. Chi mente possiede in modo esclusivo la verità; chi mente, a se stesso e al mondo, possiede il segreto dei segreti, ovvero la verità della menzogna. E così la menzogna svela la sua natura di atto sociale per eccellenza aggressivo, che viola il desiderio di condivisione “tutoria” (protettiva, reciproca, solidale) del sapere, spezza quell’altruismo reciproco delle conoscenze che dovrebbe conservare relazioni sociali pacifiche. Abbiamo dunque un terzo assunto da segnare: la menzogna come manipolazione epistemica è spesso un atto di potere e di guerra (non a caso nella guerra è lecito ogni inganno); un atto eccitante e perturbante come il sogno di una conquista o di un delitto, gratuito come un gioco, pervasivo come il pensiero magico che anima la frenesia umana del segreto, con cui è strettamente connessa.

Credo che questo concetto lo esprima bene, in una battuta, l’agente e cospiratore della CIA sotto copertura Win Everett, personaggio di uno dei romanzi più belli di Don DeLillo, *Libra* (1998), che narra la storia dell’omicidio Kennedy; la battuta è questa:

Quando mia figlia mi svela un segreto – disse Win – le sue mani diventano attivissime. Mi prende il braccio, mi afferra per il colletto della camicia e mi attira a sé, mi attira nella sua vita. Sa quanto sono intimi i segreti [...]. I segreti sono uno stato di esaltazione, quasi un sogno. Sono un modo di arrestare il movimento, di fermare il mondo per vedere noi stessi al suo interno. È per questo che siete qui; per il segreto.⁴

Il nesso tra inganno e segreto anima una terza provincia della riflessione sulla menzogna, quella giuridico-criminologica. In questo ambito sono meno che un neofita, ma i testi che ho letto mostrano un’interessante contaminazione di saperi e conoscenze. In particolare Luisella De

³ C. Castelfranchi, I. Poggi, *Bugie, finzioni, sotterfugi. Per una scienza dell’inganno*, Roma, Carocci, 1998, p. 30, corsivo mio.

⁴ D. DeLillo, *Libra*, trad. it. di M. Bocchiola, Torino, Einaudi, 2016, p. 26. Sul tema del segreto, in una bibliografia enorme, mi permetto di rimandare ad A. Scuderi, *L’arcipelago del vivente. Umanesimo e diversità in Elias Canetti*, Roma, Donzelli, 2016; pp. 71 sgg.

Cataldo Neuburger e Guglielmo Gulotta nel loro *Trattato della menzogna e dell'inganno* (1996) – testo che mostra una conoscenza di prima mano di tanta letteratura contemporanea, con sottili tipologie di menzogna tratte, ad esempio, dai diari di Anais Nin o da opere romanzesche – smontano una logica binaria e manichea che vuole verità e menzogna radicalmente separate, introducendo il tema (che mi pare di certa attualità) dell'autoinganno e del pregiudizio non solo di chi è giudicato ma anche di chi indaga e poi giudica (e spero davvero che da qualche parte chi è addestrato all'esercizio giudiziario si alimenti di questa letteratura, anche se talora temo che non accada). I due autori spiegano come il mentire a se stessi si presenta nella figura “criminale” come un vero e proprio «patto d'ignoranza», una «pseudologia esperienziale» venata sempre e in forme variabili di narcisismo (ovvero di un rapporto negato o conflittuale col mondo). Tale stato mentale può generare qualcosa di simile alla trance di un ipnotizzato.

L'autoinganno è in primo luogo uno stato nel quale si determina una divergenza tra ciò che il soggetto che mente sa, sia pure a livello inconsapevole, e ciò che egli riconosce [...]. Così – spiegano i due studiosi – l'ipnotizzato/criminale viene indotto a mentirsi per essere vero, stringendo col mondo circostante un patto d'ignoranza anch'esso misconosciuto.⁵

Ne ricaviamo un quarto assunto: l'esperienza della menzogna, che abbiamo visto attingere al pensiero magico, in particolare nell'atto del mentire a se stessi muove sfere inconsce, profonde, bi-logiche, direbbe Ignacio Matte Blanco, per le quali la semplice logica binaria vero/falso, verità/menzogna non ha piena validità e in cui la dimensione narcisistica è pressoché sempre presente.

Questo passaggio sulla sfera dell'inconscio ci avvicina certo alla psicologia e alla psicanalisi (ci arriveremo, tra non molto). Ma ci consente anche di aprire un passaggio in una quarta provincia dell'indagine pseudologica, quello nell'antropo-biologia e delle scienze etologiche, compresa l'etologia umana. Come etologi e biologi evoluzionisti spiegano da anni, ormai con una grande quantità e qualità di argomenti, la sfera dell'autoinganno negli animali, dalle forme più semplici a quelle dei primati antropoidi, è uno degli strumenti più potenti di regolazione delle relazioni di specie.

Nel suo *Elogio della menzogna. Per una storia naturale dell'inganno* (1992), l'etologo Volker Sommer spiega, in un viaggio affascinante anche per il non specialista, che il mondo animale pratica l'inganno come

⁵ L. De Cataldo Neuburger, G. Gulotta, *Trattato della menzogna e dell'inganno*, Milano, Giuffrè, 1996, pp. 90 e 107 (in particolare si veda il cap. 3, «Mentire a se stessi»).

tattica evolutiva costante: dalle livree mimetiche di farfalle e uccelli ai mimetismi predatori delle lucciole, fino alla elaborata e raffinata sfera dell'inganno tattico nelle scimmie (che meriterebbe da sola una trattazione “narrativa” per la sua assoluta familiarità con le tecniche umane di inganno), Sommer giunge alla dimensione dell’autoinganno, che indaga a cavallo tra filosofia ed etologia umana. Di particolare interesse la riflessione che lo studioso svolge sul tema dell’autoinganno nei primati come meccanismo di controllo delle emozioni. Ma facciamo parlare il testo:

Il presupposto fondamentale nell’evoluzione passo passo verso l’autoinganno può essere stato il controllo dei sentimenti [...]. Affinché le strategie di inganno possano avere successo, un animale deve controllare le sue intenzioni e le sue emozioni [...]. Gli scimpanzé, che in molte situazioni esibiscono in modo teatrale i loro sentimenti [...], nelle situazioni di inganno devono tenere efficacemente sotto controllo le loro emozioni.⁶

Sulla stessa linea Robert Trivers, forse il biologo che da più anni e con più successo indaga e scrive sul nesso tra inganno e autoinganno. Nel suo *The Folly of Fools. The Logic of Deceit and Self-Deception in Human Life* (2011), lo studioso ha condensato in un saggio enciclopedico e non poco ambizioso circa un quarantennio di riflessioni, alla ricerca della logica evoluzionistica dell’inganno e dell’autoinganno. Scrive infatti:

Nella nostra specie, l’inganno e l’autoinganno sono due facce della stessa medaglia. Se per inganno intendiamo soltanto l’inganno perpetrato in modo consciente – le menzogne belle e buone – perdiamo di vista la categoria molto più ampia dell’inganno inconscio, compreso l’autoinganno attivo. D’altro canto, se consideriamo l’autoinganno e non ne riconosciamo le radici nell’inganno degli altri, perdiamo di vista la sua funzione principale. Si può avere la tentazione di spiegare l’autoinganno come meccanismo difensivo mentre di solito è offensivo [...]. Il punto fondamentale per definire l’autoinganno è che le informazioni vere di preferenza vengono escluse dalla coscienza e se non vengono eliminate del tutto, sono conservate a un livello variabile di incoscienza [...]. Tutta questa organizzazione [...] esiste a beneficio di manipolare gli altri. Nascondiamo la realtà alla nostra mente cosciente per celarla meglio agli spettatori esterni e impedire agli altri di accedervi.⁷

⁶ Nel suo studio Sommer mostra con dovizia di esempi come i primati possono avvicinarsi ad un conspecifico senza dare nell’occhio, inibendo le reali emozioni e intenzioni, e nello stesso tempo avere una strategia – anche aggressiva – ben precisa. V. Sommer, *Elogio della menzogna. Per una storia naturale dell’inganno*, trad. it. di P. Budinich, Torino, Boringhieri, 1999, pp. 158 sgg. e in particolare il cap. 7.

⁷ R. Trivers, *La follia degli stolti. La logica dell’inganno e dell’autoinganno nella vita umana*, trad. it. di S. Frediani, Torino, Einaudi, 2013, pp. 6 sgg.

La dimensione dell'autoinganno si alimenta, spiega Trivers, di una serie complessa di strategie: «Le caratteristiche dell'autoinganno al servizio dell'inganno sono il diniego dell'inganno, l'inconscia messa in atto di manovre egoiste e ingannevoli, la creazione di un personaggio pubblico che è un individuo altruista, la creazione di teorie sociali egocentriche, di false narrazioni storiche che nascondono le vere intenzioni e causalità».⁸ Di particolare interesse la ricerca della neurofisiologia nella repressione dei pensieri. Le ricerche condotte dai neurofisiologi su un tipo particolare di autoinganno mostrano che diverse regioni del cervello sembrano essere state cooptate nel corso dell'evoluzione per inibire l'attività di altre aree al fine specifico di ingannare “liberamente” se stessi.⁹

Mi fermo qui: ma ci sarebbe tanto da citare e riflettere sul testo di Trivers; un testo che si occupa dell'autoinganno nella sfera animale ma molto anche in quella umana, dalla dimensione affettiva e familiare a quella pubblica e politica (con riflessioni, oggi profetiche, sulla cultura nordamericana e i suoi angoli ciechi strategici che sono state ampiamente censurate da buona parte del dibattito culturale), fino a quella accademica e scientifica, non poco affetta da fenomeni di inganni e autoinganni di potere, con perturbanti effetti di smascheramento, non sempre digeribili dal nostro stomaco non poco fragile, in tempi scarsa auto riflessività e galoppante narcisismo mediopatico. Un inciso, prima di trarre alcune conclusioni su queste province del sapere; la riflessione sulle dinamiche eto-biologiche dell'autoinganno di Sommer e Trivers ha non poche consonanze con una delle parole chiave del pensiero filosofico nietzschiano, la categoria del *Ressentiment*, inteso come «paradigma morale negativo e disfunzionale» che si attiva volgendo in passività il proprio risentimento aggressivo. Come ricorda il filosofo di Basilea in *Umano, troppo umano*

Non pochi sono abili in quella sconcia arte di raggirare se stessi, consistente nello spacciare ogni torto proprio per uno altrui ad essi arrecato e di riservarsi, a scusante di ciò che essi stessi hanno fatto, il diritto eccezionale della legittima difesa: per portare in questo modo molto più facilmente il loro peso.¹⁰

⁸ *Ivi*, p. 30.

⁹ *Ivi*, pp. 59 sgg.

¹⁰ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, a cura di M. Montinari, trad. di S. Giometta, Milano, Adelphi, 1981, vol. 2, § 52, p. 29. Sul tema nietzschiano del *Ressentiment* si veda Y.O. Celso, *Nietzsche “primo psicologo” e genealogista del ressentiment*, in «Atque», n.s. 19, 2016; ma più ampiamente su tale ideologema nella cultura occidentale si veda F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, in particolare il cap. 4, pp. 230 sgg. Sul rapporto tra bugia, inganno e sincerità nel pensiero filosofico, tra le opere di Andrea Tagliapietra, rimando almeno a *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella filosofia*

Traggo dunque, grazie alla riflessione di Sommer, Trivers (e Nietzsche) un'ulteriore conclusione o assunto, il quinto, che mi pare di particolare rilievo: come il mito ci insegna da alcuni millenni con alcuni straordinari racconti di vortici metamorfici e trasformazioni soprannaturali – si pensi al mito greco del dio Proteo, all'antichissima Métis, e altri ancora – condividiamo con biosfera (natura) e teriosfera (animali) un destino adattivo in cui l'autoinganno come tecnica di dominio e difesa si è perfezionata nell'uomo fino all'inibizione selettiva di pensieri, emozioni, realtà di fatto.

Vedremo quanto e come questo assunto verrà “mobilitato” nella lettura dei testi che a breve inizieremo. Ci restano da trattare gli ultimi due territori, quelli delle scienze psicologiche e psicanalitiche, tramite due autori molto diversi.

Il primo, Daniel Goleman, è uno psicologo molto noto che dialoga in modo eclettico con le scienze cognitive e che ha scritto alla fine del Novecento un testo, meno letto purtroppo di altri suoi, e che è fondamentale su questo tema: *Vital Lies, Simple Truths* (1995; tradotto didascalicamente in italiano con *Menzogna, autoinganno, illusione*). Operando una generalizzazione, va detto che sul versante della psicologia come della psicanalisi tende a prevalere la lettura “difensiva” dell'autoinganno, quale strumento di protezione psichica del soggetto o freudianamente come *meccanismo di difesa*. Nel processo di autoinganno infatti, spiega Goleman, si produce un «baratto vitale» tra ansia e attenzione.

Nella nostra esperienza vitale l'ansia incombente viene spesso placata da una distorsione dell'attenzione. L'attenzione è la raccolta di informazioni necessarie per l'esistenza. L'ansia è la risposta quando l'informazione viene registrata come una minaccia. L'aspetto interessante della loro relazione è chiaro: possiamo usare l'attenzione per negare una minaccia [...]. L'autoinganno è causato dal baratto tra ansia e consapevolezza.¹¹

Navigando tra teorie biochimiche dell'attività cerebrale e descrizioni dei processi ormonali dell'ansia (ansia che è uno snodo centrale di questa teoria dell'autoinganno ma anche di tanta parte della letteratura cognitivista e neuroscientifica degli ultimi anni), Goleman ci spiega che il prezzo di questo baratto è la piena funzionalità emotiva e cognitiva, la pienezza vitale in cambio di una vita purchessia: gli angoli ciechi che usiamo per “mettere in stand-by” l'ansia si propagano e si vendicano, danneggiando la nostra immagine del mondo. Un baratto, dunque, non poco costoso, che mostra come la nostra mente, a dispetto di forme

occidentale, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

¹¹ D. Goleman, *Menzogna, autoinganno, illusione*, trad. it. di L. Sgorbati Buosi, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 6 e sgg.

ego-antropocentriche di celebrazione cartesiana del *cogito*, sia piuttosto il luogo in cui strutture di precognizione e di scelta preconsca dirigono per gran parte la dimensione consapevole. Il pensiero cosciente, spesso se non quasi sempre in minoranza in questo modello di funzionamento psichico, si apre così a sfere caotiche e raggelanti, quali la presenza di un “osservatore nascosto” come strumento di una dissociazione in parte gestita dalle funzioni preconse stesse; o ancora l’esperienza del Non-io (famoso concetto dello psichiatra H.S. Sullivan), quell’annichilimento da ansia e terrore primordiali, quel contatto con le “emozioni misteriose” dell’esistenza alle quali l’autoinganno offre rare ma necessarie pause di tregua emotiva. Per Goleman dunque – usando una celebre battuta dell’*Anatra selvatica* di Ibsen – ci sono menzogne vitali con le quali fare i conti; e verità ineludibili, personali e collettive, che evitate e ignorate producono processi “estintivi” (si veda la rimozione delle minacce ambientali, nucleari, politiche e sociali dei nostri giorni). L’assunto, numero sei, che traiamo dalla riflessione di Goleman è secco: l’autoinganno è uno strumento evolutivo legato al baratto tra ansia, anche nelle sue forme più devastanti, da una parte, e consapevolezza ed attenzione dall’altra. Esso costruisce così un “angolo cieco di mondo” che salva e insieme condanna o quanto meno condiziona in modo determinante il soggetto o il gruppo che pratica l’autoinganno stesso.

Nella sua riflessione Goleman rivaluta il modello freudiano di psiche, ritenendolo, sia pur in forma rivista e aggiornata, uno strumento imprescindibile di comprensione dell’esperienza umana. Proviamo allora, con un calibro un po’ più specifico di quello di Goleman su questo aspetto, anche se in modo estremamente sintetico, a vedere come in Freud la sfera della menzogna e dell’autoinganno entri in gioco e diventi il meccanismo che consente di descrivere la vita psicologica dell’individuo a ogni suo livello.

Come noto in Freud è centrale il concetto di rimozione (egli ribadisce più volte nel corso della sua opera e in vari momenti del suo sviluppo che è questa forse la sua vera e fondamentale “scoperta”). Riferendoci al cap. 8 del *Compendio di psicanalisi* del 1938, che è di certo il suo testamento scientifico, Freud distingue tra tre livelli di rimozione, tra loro distinti eppure in costante interazione (elemento questo di centrale importanza).¹²

Il primo, di base, è la *Verdrägung*, quella che possiamo chiamare la “rimozione propriamente detta” o rimozione primordiale, tramite sop-

¹² S. Freud, *Compendio di psicanalisi* [1938], in Id., *Opere complete*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 2013, pp. 5624 sgg. Sul tema dei meccanismi di difesa nel modello freudiano e del ruolo di rimozione, diniego e negazione rimando anche a N. McWilliams, *La diagnosi psicoanalitica*, a cura di V. Caretti e A. Schimmenti, Roma, Astrolabio, 2012, pp. 126 sgg.

pressione o spostamento del contenuto psichico. Essa interviene per inibire le forze pulsionali dell'inconscio e si colloca ai livelli di funzionamento dell'Es, quello che al di fuori di qualsiasi idealizzazione romantica Freud definisce «la voce della natura nell'animo dell'uomo». Il secondo è la *Verleugnung*, il rinnegamento o denegazione. Esso interviene nella sfera del preconscio sotto la spinta di eventi reali, esterni, pressanti e spesso perturbanti ed è proprio per questa sua natura intermedia particolarmente sfuggente, pervasivo ed «efficace». L'ultimo livello è la *Verneinung*, o negazione, che opera nella sfera articolata del giudizio e del linguaggio con l'obiettivo di razionalizzare e *ridefinire*, diremmo in retorica, un contenuto con cui è impossibile non fare i conti. Per Freud l'individuo mente a tutti questi livelli, dalla menzogna e dall'autoinganno del tutto inconsapevoli della *rimozione* alla «formazione di compromesso» della denegazione, dalla negazione ai meccanismi di malafede psicologica e duplicità dell'io.

Ultimo assunto, dunque, prima di iniziare ad analizzare i testi; la psicanalisi ci consegna un dato che la ricerca in più campi conferma e che dunque pare euristica validamente: la dimensione dell'inganno e dell'autoinganno opera a tutti i livelli di funzionamento della vita psichica della persona, strutturando e indirizzando in modo determinante la sua risposta ai conflitti col mondo.

Se ripercorriamo insieme tutti e sette gli assunti che abbiamo tratto da questa prima parte del viaggio nelle teorie della menzogna, vediamo come, andando a ritroso, abbiamo recuperato, arricchendo non poco lo schema di analisi, quella ossatura della teoria della menzogna della psicanalisi freudiana che ci pare possa ancora «ispirare», arricchita e precisata, un modello di lettura dei testi. Siamo, dunque e finalmente, a misurare sui testi la «logica narrativa dell'autoinganno» che l'ingannologia o pseudomatica ci mette a disposizione.

III. Sindromi di autoinganno: per una tipologia narrativa

L'autoinganno, nel romanzo. Una scelta che forse non va nemmeno particolarmente motivata, ma su cui è utile segnalare almeno due concetti generali: il romanzo è (senza nulla togliere alle esperienze teatrali o ad altre forme di narrazione) il luogo naturale della riflessione su inganno e auto-inganno come genere del soggetto moderno, in quanto protagonista di quel processo di auto-definizione dell'io che trova nell'esperienza moderna e nei nuovi media della stampa un acceleratore determinante; il romanzo inoltre, è l'esperienza culturale e comunicativa in cui si esce dalle «culture del segreto» primomoderne, come le ha definite J. Snyder, e si entra nell'era scivolosa dell'autenticità del Soggetto, dei suoi paradossi e delle sue contraddizioni (nei quali

siamo ancora “intrappolati”).¹³ Nelle scelte di lettura di testi ben noti, proverò a formulare una proposta non rigida ma aperta di tassonomia possibile (di tipologie che si intrecciano e sovrappongono e di cui esalta l’elemento che è di volta in volta dominante). Sindromi, così vengono definite queste tipologie: ovvero un complesso di sintomi che si aggregano e manifestano come fenomeno umano, narrativo, psicologico.

III.1. Sindrome uno: pseudologia come rimozione in *Don Chisciotte*

Per capire la trama di auto-inganni in cui è imbrigliato il personaggio di Don Chisciotte, alias Alonso Quijano, è utile rileggere i due momenti chiave, iniziale e finale, in cui la sua sindrome di sdoppiamento si manifesta e poi si estingue; direi quasi l’*On* e l’*Off* della sua caratterizzazione.

È pertanto da sapere che il suddetto nobiluomo, nei momenti d’ozio (che erano la maggior parte dell’anno) si dava a leggere libri di cavalleria con tanta passione o diletto da dimenticare del tutto [...] l’amministrazione del suo patrimonio [...]. Insomma, tanto s’impigliò nella cara sua lettura che gli passavano le notti dalle ultime alle prime luci e i giorni dall’albeggiare alla sera, a leggere. Cosicché per il poco dormire e il molto leggere gli si prosciugò il cervello, in modo che venne a perdere il giudizio. La fantasia gli si riempì di tutto quello che leggeva nei libri [...] e gli si fissò nell’immaginazione che tutto quell’edifizio di celebrate, fantastiche invenzioni che leggeva fosse verità, che per lui non c’era al mondo altra storia più certa.¹⁴

E poi il suo “risveglio”, nell’ultimo capitolo, dopo la sconfitta per mano del Cavaliere della Bianca Luna (alias Sanson Carrasco) e il ritorno mesto al villaggio:

Gli amici chiamarono il medico, il quale, tastatogli il polso e non essendone punto soddisfatto, disse che per ogni evenienza si avesse cura della salute dell’anima, poiché quella del corpo era in pericolo [...]. Don Chisciotte pregò di essere lasciato solo per dormire un po’ [...]. In capo a sei ore si svegliò e gridando forte disse: “Benedetto l’onnipotente Iddio [...]. Io sono in senno ora, senno libero e chiaro, non velato dalle fosche ombre dell’ignoranza”.¹⁵

¹³ Sul tema del rapporto tra romanzo, vita interiore, privacy e società industriale, oltre al classico studio di Ian Watt, si vedano almeno: R. Loretelli, *L’invenzione del romanzo. Dall’orale alla lettura silenziosa*, Roma-Bari, Laterza, 2010; P. Brooks, *Lo sguardo realista*, trad. it. di F. Casari, Roma, Carocci, 2017; da ultimo, ora tradotto in Italia ma da anni un classico degli studi sul romanzo, D. Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, trad. it. di G. Scarfone, Roma, Carocci, 2025.

¹⁴ M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. di A. Giannini, Milano, Mondadori, 1994, vol. 1, cap. I, corsivo mio.

¹⁵ *Ivi*, vol. 2, cap. LXXIV.

L'intera vicenda del personaggio si sviluppa tra le ombre della rimozione/*Verdrägung*, nello spostamento di realtà totalmente inconscio e inconsapevole. Per l'intera durata delle peripezie del personaggio, delegata alla figura di Sancio la dimensione del principio di realtà, Alonso Quijano è "altro da sé". Tra veglia e sogno, per così dire, non c'è via di mezzo; l'intera vicenda è il percorso di un lungo ed enorme angolo cieco. Il risveglio genera la guarigione, come nel ridestarsi da uno stato ipnotico, da un "patto d'ignoranza" che è stretto non a caso tra due duelli o sfide visti come eventi traumatici: nella prima parte, pubblicata nel 1605, la vittoria contro il Cavaliere del Bosco o degli Specchi (sempre il baccelliere Sanson Carrasco, nel cap. XII), elemento scatenante delle vicende del personaggio; e nella seconda parte la sconfitta per opera del Cavaliere della Bianca Luna (nel cap. LXIV). Don Chisciotte è dunque il simbolo della forma più radicale di auto-inganno, quella della pseudologia o rimozione assoluta della realtà.

III.2. Sindrome due (o di Amasa Delano): la strategia vincente del diniego-Verleugnung in *Benito Cereno* di Melville

Benito Cereno (1855-56) di Herman Melville è uno dei racconti più potenti e riusciti dell'autore americano, scritto nel periodo immediatamente precedente la Guerra di Secessione e dunque in pieno e acceso dibattito sui temi dello schiavismo, oltre che a pochi anni dal paternalismo antischiavista della *Capanna dello zio Tom* (1852) della Beecher Stowe. Esso è il racconto inquietante di un feroce ammutinamento su una nave spagnola, proveniente dall'Argentina, che pratica il commercio di schiavi africani e del lento processo di disvelamento di tale rivolta antischiavista da parte del punto di vista interno della narrazione (verrebbe da definirlo "punto di vista inattendibile"), il capitano yankee Amasa Delano. Il racconto di Melville è dunque un'inchiesta, basata su fatti di cronaca, sull'ambigua argomentazione con cui il bianco dominante giustifica la sopraffazione sul nero che è per tabù diverso, altro e inferiore (dunque "naturalmente" incapace di ribellione). I «buoni sentimenti repubblicani» di Delano sono la cortina fumogena di uno schiavismo e di un colonialismo abili a eliminare ogni traccia cognitiva di sé. Particolarmente significativo, per necessario prelievo, in questo processo di negazione strumentale e strategica da parte del borghese, occidentale e dominatore (di razza ma anche di genere), sono due brani (tra i molti e raffinatissimi). Nel primo Delano, dopo la visione di evidenti soprusi contro il comandante Cereno e l'equipaggio spagnolo, giunge a un esplicito compromesso con se stesso e con la verità; quella che porta dentro di sé (la violenza schiavista e colonialista) e quella che è fuori di sé (l'ammutinamento come «sfida costante ai suoi occhi»). In

attesa della scialuppa che dovrebbe riportarlo sulla sua nave, al centro di una rivolta che riesce a non vedere, Delano elabora questi pensieri “tranquillizzanti”, restituiti magistralmente, nella narrazione, a cavallo tra monologo interiore e indiretto libero:

Sì, è una strana nave; e anche la sua storia è strana, e strana è la gente a bordo. Ma... niente di più. *Per impedire al suo spirito di combinare dei guai* prima che la scialuppa arrivasse, cercò di tenerlo occupato riandando, in modo perfettamente astratto, ad alcune stranezze di secondaria importanza del capitano e dell'equipaggio [...]. Primo, la faccenda del ragazzo spagnolo aggredito con tanto di coltello, atto al quale don Benito non aveva dato peso [...] poi il marinaio buttato a terra dai due negri, atto d'insolenza passato senza il minimo rabbuffo [...]. E allora, pensava capitán Delano guardando la scialuppa avvicinarsi, e allora?¹⁶

Quasi una sfida spavalda della capacità inibitoria di autoinganno alle potenzialità cognitive; questo è quel «E allora?» (*What then?*). Delano è il campione dell'auto-inganno da *Verleugnung*/denegazione. In questa tipologia della *Self-Deception*, alla quale potremmo ascrivere non pochi testi della tradizione di secondo Ottocento (da alcune delle eroine di George Eliot ai personaggi di Conrad, fino ai «personaggi focali» di H. James, giusto per citare i più evidenti), la realtà è vista per essere subito denegata attraverso «l'inibizione selettiva dei pensieri», per dirla con Trivers; assistiamo, in diretta, alla censura e a quel baratto tra ansia e attenzione sui quali Goleman giustamente ci invita a riflettere. Amasa Delano, “uomo immaginario” e novello Madame Bovary perduto tra fantasticerie e sogni apparentemente illogici, ha costantemente vicino a sé (dentro di sé) un “osservatore nascosto” che vede, seleziona ed elimina quello che turba i suoi granitici tabù razzisti (che emergono in modo eccezionale in alcuni monologhi interiori del personaggio). Quando il caos devastante del Non-*Io* – per dirla con Sullivan – si presenta, quando la realtà della superiorità del nero sul bianco si manifesta chiaramente, essa viene metodicamente ricondotta e messa a bada dentro le griglie di un pensiero accomodante. La strategia della *Verleugnung*/denegazione, la costruzione ripetuta di uno strategico angolo cieco cognitivo

¹⁶ H. Melville, *Benito Cereno*, trad. it. di B. Tasso, Milano, Rizzoli, 2011, p. 99, corsivo mio. Su questo straordinario racconto rimando almeno alle bellissime pagine di B. Placido in *Le due schiavitù: per un'analisi dell'immaginazione americana*, Torino, Einaudi, 1975; si veda anche A. Scuderi, *Vero e insieme falso: l'enantiōsema borghese in letteratura*, in «Between», IX, 18, 2019. Sul tema del rapporto tra borghesia occidentale e *zona grigia* della rimozione rimando a F. Moretti, *Il borghese*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 139 sgg.; ma anche alle pagine acute di P. Ortoleva in *Sulla viltà. Anatomia e storia di un male comune*, Torino, Einaudi, 2021, in particolare il cap. V, sul doppio sistema di valori del mondo moderno, sospeso tra cittadinanza democratica e interesse borghese.

diventa, nella rappresentazione di Melville, la tattica di auto-inganno tipica e vincente del personaggio borghese, di ieri ma anche (non poco) di oggi. Come ci ricorda Melville, tramite le strategie dell'auto-inganno non si costruiscono solamente angoli ciechi soggettivi ma anche, se non soprattutto, di gruppo; quei *bias* collettivi che alimentano i sé collettivi, dai più piccoli (la famiglia) ai più grandi (la nazione, la cultura, la setta o la religione di appartenenza). Quei pregiudizi che ci evitano di vedere e sapere e che, finché riprodotti in contesti "vincenti", ci sollevano da una vera conoscenza del mondo. Si veda il secondo brano, tombale, per certi versi agghiacciante, dalla conversazione finale tra Delano e Cerenno, dopo che buon ultimo il comandante ha aperto finalmente gli occhi, la rivolta è stata militarmente sedata nel sangue (quello necessario) e la "merce" umana è stata riassicurata alle serafiche ragioni dell'economia di profitto.

Tutto ci viene dalla Provvidenza [...] ma la mattina del nostro incontro lo stato del mio animo era più del solito amabile, mentre la vista di tante sofferenze, più apparenti che reali, si aggiunse al buon cuore, alla compassione e alla carità, fondendole felicemente assieme. Se fosse stato altrimenti [...] qualcuno dei miei interventi sarebbe potuto finire male. I sentimenti di cui vi parlo mi aiutarono [...] *in frangenti in cui l'acutezza avrebbe potuto condannarci.*¹⁷

Ritornano in mente le parole di Trivers, quasi fossero scritte per il personaggio di Melville:

Il punto fondamentale per definire l'autoinganno è che le informazioni vere di preferenza vengono escluse dalla coscienza e se non vengono eliminate del tutto, sono conservate a un livello variabile di incoscienza [...]. Tutta questa organizzazione [...] esiste a beneficio di manipolare gli altri. Nascondiamo la realtà alla nostra mente cosciente per celarla meglio agli spettatori esterni e impedire agli altri di accedervi.¹⁸

Eccola qui, nel suo splendore, la sindrome di *Verleugnung/denegazione*, o, se volete, dello scellerato trionfo del benessere borghese. Ma mi sia consentito, al chiudersi di questa tipologia, un piccolo (troppo piccolo) accenno a una grande (smisurata) questione. L'impalpabile tecnica di autoinganno del personaggio di Melville ci fa infatti entrare, e da una porta principale, dentro l'universo del personaggio ottocentesco, in quella forma di *homo fictus* in cui il divorzio tra pensieri e azioni, tra volere, sapere e potere, è crescente, fino allo sfibrarsi della

¹⁷ *Ivi*, p. 199, corsivo mio.

¹⁸ R. Trivers, *La follia degli stolti* cit., p. 11.

personalità, ed al tramonto, dostoevskiano, del carattere, nei labirinti dell'*uomo del sottosuolo*.¹⁹

III.3. Sindrome tre (o di Stevens): l'autoinganno indotto ed eteronomico, ovvero “l'inferno in terra”

Uno dei più bei romanzi degli ultimi decenni è senz'altro *Quel che resta del giorno* (1989) di Kazuo Ishiguro. Esempio magistrale di romanzo raccontato dalla voce in prima persona di un “narratore inattendibile”, il maggiordomo Stevens, narra la storia, come dichiarato dall'autore, di un «mostro». Equivocato per virtù della trasposizione cinematografica, che nella strabiliante interpretazione di Anthony Hopkins restituisce al personaggio uno spessore romantico e un'empatia che il testo letterario non giustifica, il romanzo di Ishiguro è infatti la storia di un personaggio chiuso in una forma di ipercontrollo disadattivo, nei decenni che precedono e preparano la Seconda Guerra mondiale. L'ambientazione è quella della cerchia dell'aristocrazia britannica e imperiale che – fino alla casa reale – ha non poco flirtato equivocamente con gli autoritarismi (la storiografia ha su questo ampiamente lavorato) e in particolare ha ammirato e vezeggiato il Reich nazista (potremmo parlare, in fondo, con buona pace della dinastia inglese di ieri e oggi, di un ipercontrollo disadattivo dentro l'altro). Stevens vede negare diritti elementari e obbedisce; vede allontanare cameriere perché ebree e obbedisce; vede preparare patti segreti tra nazisti e Regno Unito, e obbedisce, anzi si fa strumento docile di ogni volere del suo “padrone”, Lord Darlington, fino all'inevitabile scandalo, alla decadenza e alla vendita della dimora signorile a un ricco americano, nel secondo dopoguerra. Stevens vede naufragare l'unico affetto che incoscientemente ha, quello per la governante Miss Kenton, e obbedisce; e per questo, ci dice Ishiguro, per quanto penoso sia egli è un mostro, come Eichmann, come gli esecutori di ordini e soluzioni finali. Ecco un brano significativo, relativo proprio al licenziamento delle cameriere ebree compiuto per compiacere le cerchie filo-naziste che attorniano Lord Darlington nel suo progetto di alleanza tra Commonwealth e Reich; un brano in cui l'inibizione selettiva di pensieri ed emozioni – che abbiamo visto all'opera in Amasa Delano – si mescola a una nuova dimensione dell'autoinganno:

¹⁹ Si veda in tal senso, tra molte, dentro le varie teorie del personaggio, da Lukács a Jouve almeno, la riflessione di A. Stara, in *L'avventura del personaggio*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 177: «Superata la metà dell'Ottocento [...], a partire dall'età di Flaubert e Dostoevskij anche il principio della coerenza diventa ritrattabile, e fra vita interiore ed esteriore del personaggio risulterà impossibile stabilire un legame di causalità diretta o indiretta, o peggio anche il più semplice rapporto di motivazione».

Voi comprenderete – il personaggio parla al lettore ideale, in una finzione pseudo-epistolare ambientata negli anni del secondo dopoguerra – come non fossi esente da turbamento all'idea di comunicare a Miss Kenton che ero in procinto di licenziare due delle cameriere che lavoravano con lei. Le quali cameriere, in verità, si erano dimostrate dipendenti dal rendimento del tutto soddisfacente, e inoltre, ed è una cosa che vorrei sottolineare, dal momento che il problema degli ebrei si è fatto di recente così delicato, *personalmente ero del tutto contrario all'idea del licenziamento. Ciò nondimeno il mio dovere in quel caso era abbastanza chiaro, e dal mio punto di vista non vi sarebbe stato assolutamente nulla da guadagnare nel fare irresponsabilmente mostra di dubbi personali. Si trattava di un compito difficile, ma proprio perché tale era un compito da adempiersi con dignità.*²⁰

Siamo in presenza di qualcosa di più della semplice «banalità del male», quanto meno di una “complessa e ambigua banalità del male”. Non c'è qui una rimozione, la menzogna è assunta consapevolmente (con «dignità»), le due cameriere vengono licenziate perché ebree. Si dichiara il disaccordo assoluto con la scelta, e si colloca l'auto-inganno – con uno stile di raggelante efficacia – sotto la dimensione dell'obbedienza eteronomica, a cavallo tra denegazione di realtà e negazione di un contenuto cosciente, dentro la sfera di quella condotta di *sospensione del sé per compiacere il potere* che lo psicologo Stanley Milgram, dopo alcuni celebri esperimenti comportamentali, definì negli anni sessanta, lo stato eteronomico o *agentic state*:

Dal punto di vista soggettivo, una persona è in uno stato di eteronomia (*agentic state*) quando in una situazione sociale è disposta a regolare il suo comportamento secondo le direttive che provengono da una persona di status superiore. In questa condizione l'individuo non si considera più responsabile delle sue azioni, ma si definisce come uno strumento per eseguire gli ordini altrui.²¹

Ecco perché Stevens, ci ricorda Ishiguro ripetutamente e per certi aspetti inutilmente (le vie dell'empatia col male sono infinite), a dispetto della nostra immedesimazione col personaggio filmico-letterario, è un mostro. Perché nello stato eteronomico – definito da Trivers, non a caso, *autoinganno indotto* – la pseudospeciazione ovvero il disconoscimento di una comune umanità, la negazione di emotività, il controllo cronico dei sentimenti e l'abrasione della realtà prevalgono e dilagano; e l'uomo – Stevens, come Eichmann, come troppi ancora –

²⁰ K. Ishiguro, *Quel che resta del giorno*, trad. it. di M.A. Saracino, Torino, Einaudi, 2016, p. 164, corsivo mio.

²¹ S. Milgram, *Obbedienza all'autorità: uno sguardo sperimentale*, Torino, Einaudi, 2003, p. 125; sul tema si veda A. Scuderi, *L'arcipelago del vivente* cit.

diventa freddo carnefice, degli altri esseri umani come dei suoi stessi sentimenti.

III.4. Sindrome quattro o da *Verneinung/negazione*: la ridefinizione retorica della paura di Jack Gladney

Restiamo in tema (tema scomodo), almeno in parte. Jack Gladney, personaggio e voce narrante di *Rumore bianco* (1985) di Don DeLillo, è preside del dipartimento di Studi Hitleriani presso il College-on-the-Hill, nell'immaginaria, ma molto verosimile, cittadina americana di provincia di Blacksmith. La quiete, apparente, della vita della comunità di Blacksmith è turbata però da un incidente ferroviario che sprigiona una densa nube altamente tossica. Ecco di seguito il dialogo su questo «evento tossico aereo», che avrà un riflesso fondamentale sulla trama, tra Jack e la moglie Babette:

– Forse dovremmo preoccuparci di più per questa nube grassa – disse Babette. È per i ragazzi che continuiamo a dire che non succederà niente. Non è il caso di spaventarli.

– Non succederà *assolutamente* niente.

– Lo so, e lo sai anche tu. Ma un po' dovremmo pensarci, non si sa mai.

– Sono cose che succedono alla povera gente che vive nelle zone esposte a rischio. La società è strutturata in maniera tale che sono le persone povere e prive di istruzione a soffrire gli impatti più gravi dei disastri naturali, nonché di quelli prodotti dall'uomo. Chi vive nei bassopiani subisce le alluvioni, chi vive nelle baracche subisce gli effetti di uragani e tornadi. Io sono un professore di college. Ne hai mai visto uno solo, in una di quelle inondazioni che si vedono alla TV, remare in barchetta nella strada di casa? Noi viviamo in una città linda e piacevole, vicino a un college dal nome pittoresco. Sono cose che in posti come Blacksmith non succedono.²²

Il brano presenta qualcosa di simile e insieme diverso, dal punto di vista narrativo ma anche linguistico e psicologicamente, rispetto alla *Verleugnung* di Amasa Delano. Ribadisco che queste “categorie” sono mobili, si sovrappongono e intrecciano, anche negli stessi testi, come i livelli psichici e psicologici nei quali si dispiega l’azione auto-ingannatoria. Ma la differenza è palpabile. Amasa Delano si aggira dentro una rivolta sanguinosa di schiavi contro i padroni (quante nella storia americana!) come il Mr. Magoo dei cartoni animati, l’orbo yankee fortunato e vincente che scampa a mille pericoli “a sua insaputa”, godendo della strategia della cecità (direi un vero simbolo della cultura

²² D. DeLillo, *Rumore bianco* [1985], trad. it. di M. Biondi, Roma, Repubblica-Einaudi 2003, p. 128.

nordamericana). Qui siamo in presenza invece di una razionalizzazione dell'auto-inganno (che agisce, lo dico solo *en passant*, nel sistema-coppia, a livello dei "vecchi" contrapposti ai "giovani", dunque come tipica forma di inganno intra-inter-generazionale e di contenimento paternalistico della paura). Jack Gladney fa una lezione (è professore), cita fonti (mediatiche, statistiche), costruisce una teoria della società (in parte vera) sul tema delle catastrofi, si impegna in una tirata argomentativo-retorica. La sua è una vera e propria "ridefinizione" retorica; davanti alla minaccia, all'evidenza del pericolo, all'evento che scardina il nostro mondo, basta alterare lo scenario, contrapporre una narrazione antagonista ed erosiva, per ottenere, con apparente razionalità, il baratto tra ansia e attenzione. La negazione di Jack somiglia – parallelo inevitabile – alle strategie di negazione che accompagnano disastri e pandemie, fino all'ultima e ancora viva nella nostra mente. Quanti dicevano, "sono problemi delle società meno sviluppate", "accade in Cina, mica qui", "è un problema, ma non è il *nostro* problema". Eppure, nonostante la più raffinata delle ridefinizioni, alla fine, l'evento, il contagio, lo straniero, la pandemia, l'Altro, l'ospite sgradito, sono arrivati.

III.5. Sindrome cinque, dell'uomo massa: la psicosi da autoinganno o dell'impostore mediopatico

Ovvero la sindrome di Enric Marco, il personaggio del *non-fiction novel* di Javier Cercas dal titolo *L'impostore* (2014), un testo a cui Giancarlo Alfano ha dedicato delle acute pagine nel suo recente saggio di grande interesse dal titolo *Fenomenologia dell'impostore* (2021). In questo testo Cercas attraversa le patologie quotidiane di una società ipertecnologica, borghese e mediatica – quella spagnola – narrando la storia emblematica di un impostore assurto pochi anni or sono ai disonorì delle cronache; parliamo appunto di Enric Marco, attivista politico della Spagna repubblicana che riuscì a farsi passare per testimone, vittima e reduce dei campi di concentramento, diventando l'acclamato leader della *Amical de Mauthausen*, con tanto di croci all'onore, discorsi in Parlamento e interviste nei giornali e nelle televisioni nazionali, il tutto prima di essere "smascherato" dallo storico Bermejo nel 2005. (Una nota: Cercas paragona Marco, in pagine molto interessanti, al povero Alonso Quijano, legando così la prima e l'ultima delle nostre sindromi da auto-inganno). Marco, ci spiega Cercas alla fine di un'indagine che mette in parallelo biografia del personaggio e della nazione, un'indagine che diventa un'appassionante quanto impietosa auto-analisi, ha fatto sempre quello che le masse facevano; Marco è l'uomo comune, l'uomo-massa. Repubblicano quando i più lo erano, franchista quando è stato necessario, silente nella dittatura e impegnato far perdere le

tracce delle sue vite precedenti nel tempo della nuova e insperata libertà. Il suo è un auto-inganno che funziona come strumento per “agire in conformità col mondo”, direbbe Walter Benjamin. E davvero la figura di Marco, non priva anche di una sua pietosa umanità, è inquietante e vertiginosa come testimonianza non certo del dolore della Shoah, ma della spasmodica ricerca mediopatica di un ruolo, di un passaggio televisivo, di una qualche miserabile “notorietà”; la notorietà della mediocrità, il vittimismo ricattatorio della testimonianza (anche della falsa testimonianza), quelli che l’era berlusconiana ha cementato in Italia (giusto per non andare troppo lontani). Ciò nonostante, spiega Cercas, l’effetto che dà questo personaggio è vertiginoso:

Enric non si toglie mai la maschera. Recita sempre, fa sempre il discorso che in quel momento gli interessa. Con noi ha costruito il discorso della vittima. Con te sembra che stia costruendo il discorso del pentimento e del perdono. Però Enric non si pente di nulla, e non chiede mai perdono [...]. Con Enric non si può mai smettere di pensare. Se smetti di pensare ti frega. Se arrivi a una conclusione su di lui, ti frega. Se pensi che ormai l’hai capito e si è tolto la maschera, ti frega [...]. È un enigma, strano, un enigma infinito.²³

Alcuni anni fa ho proposto, per le sindromi da ambiguità coattiva come quella di Enric Marco, in uno studio sulla figura mitologica di Proteo, la categoria di Sindrome di Zelig – dal personaggio dello stupendo film di Woody Allen che è simbolo della corrosione del carattere del nostro tempo – per indicare quelle “personalità senza inconscio” in cui l’adattamento metamorfico diventa lo strumento per mantenere in vita sogni, pratiche e deliri di onnipotenza arcaica.²⁴ La psicanalista Simona Argentieri ha definito utilmente in un suo studio sull’ambiguità queste personalità senza personalità:

Se le nevrosi classiche poggiavano su un conflitto tra Io e forze istintuali potenti come l’Es, la “zona grigia” del nucleo ambiguo deriva da un conflitto d’interessi tra Super Io e Io [...] la regressione all’ambiguità spiega così sia un tendenziale adattamento delle vittime all’ambiente che le ferisce quanto l’acquiescenza della collettività a situazioni di immoralità sociale diffusa e ripetuta [...]. Nella zona grigia dell’ambiguità, in un gioco di proiezioni e collusioni, ciascuno diviene il depositario delle false e ingannevoli aspettative dell’altro di ottenere copertura, approvazione, protezione.²⁵

²³ J. Cercas, *L’impostore*, trad. it. di B. Arpaia, Milano, Guanda, 2015, pp. 390-391.

²⁴ A. Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al subumano*, Carocci, Roma, 2013.

²⁵ S. Argentieri, *L’ambiguità*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 17-20.

IV. L'eroismo dell'autoinganno

È forse possibile, in conclusione, fare un passo in avanti, che per certi aspetti è un salto nel vuoto. Si pensi a un politico come Trump – che ha enormemente “figliato” in questi anni, anche da noi – fino all'istrionico autocrate argentino Milei (per restare solo alle figure della politica). Una parte crescente del mondo in cui viviamo si identifica in queste psicologie in cui la menzogna dell'autoinganno è strutturale, in queste forme di non-identità proteiforme per le quali è possibile dire e negare in pochi minuti se non nello stesso momento e sullo stesso argomento, con un narcisismo aggressivo che genera un epidemico *eroismo dell'ambiguità*.

Chiamiamolo, ancor meglio, *eroismo dell'autoinganno* dell'uomo-massa, del mediopatico narcisista e compulsivo. E non sono pochi i riferimenti culturali che si potrebbero ampliare: dalla riflessione di Recalcati sull'uomo senza inconscio, a quelle sul *double bind* e sulla schizofrenia costitutiva di un capitalismo che impone l'autoinganno come pratica vincente, dentro una “dittatura della libertà”, che è solo un nuovo modo di praticare la primitiva legge del più forte.

E mi pare che in quest'ultima forma di eroismo triste, presente dentro e fuori dalla letteratura, si sommino alcuni dei principali aspetti delle cinque sindromi e dei sette assunti di una scienza dell'inganno; una “scienza”, o una forma di conoscenza, che potrebbe essere ormai, chissà, anche una pratica non dico di sopravvivenza ma quanto meno di resistenza ed attiva risposta culturale, di cui mi pare ci sia estremo bisogno.



scrittura/lettura/ascolto

Riemersioni vittoriniane su una «rivista impossibile-possibile»

ISABEL ZAMBONI

Scuola Normale Superiore

isabel.zamboni@sns.it

Abstract. Thanks to the discovery of a letter from Elio Vittorini to Francesco Leonetti, this essay aims to reconstruct the role played by the two writers in conceiving the international journal «Il Gulliver». Particular attention is devoted to their relationship with Einaudi, identified as the editorial referent in Italy, and to the preparation of the seventh issue of «Il Menabò», in which the preparatory materials of the international journal were published.

Keywords: Vittorini, Leonetti, Einaudi, il Gulliver.

Riassunto. A partire dal ritrovamento di una lettera di Elio Vittorini a Francesco Leonetti, il saggio ricostruisce il ruolo dei due scrittori nella progettazione della rivista internazionale «Il Gulliver». Particolare attenzione è riservata ai loro rapporti con la casa editrice Einaudi, individuata quale referente in Italia, e all'elaborazione del settimo numero del «Menabò», in cui sono confluiti i materiali preparatori della rivista internazionale destinata a rimanere incompiuta.

Parole chiave: Vittorini, Leonetti, Einaudi, il Gulliver.

Riemersioni vittoriniane su una «rivista impossibile-possibile»

Riemersa dal fondo Bollati recentemente acquisito dal Centro studi di Franco Fortini,¹ una lettera inedita di mano di Vittorini – di cui si fornisce in appendice la trascrizione completa – riporta a un delicato momento di svolta nella progettazione di quella che voleva configurarsi come una prima e pionieristica rivista internazionale, ideata e realizzata in sinergia da diverse redazioni nazionali: il «Gulliver».² Questo fu il titolo scelto³ – dopo un lungo vagliare di alternative – per la rivista che non riuscì mai a vedere la luce: a causa di problemi pratici e ideologici, infatti, il progetto internazionale si infranse e di esso rimane oggi – oltre ad alcuni documenti archivistici – solamente un «numero zero», composto con i materiali preparatori e uscito sul settimo numero del «Menabò».

L'intento era realizzare un nuovo strumento teorico-critico – nato non da una semplice giustapposizione di testi di provenienza diversa, ma da un processo di informazione e discussione interna e collettiva – che ripensasse il rapporto tra responsabilità letteraria, sociale e politica, in risposta a un realismo semplicistico e un certo tipo di *engagement* (in particolare sartriano) e che contrastasse isolamenti e particolarismi nazionali, ridisegnando una nuova geografia letteraria europea. Sin dal primo progetto redatto da Dionys Mascolo si insiste sulla necessità di una «scrittura collettiva» condotta da una «comunità genetica»⁴ di scrittori (si badi: non giornalisti, accademici o specialisti, ma letterati con esigenza di verità, giustizia e linguaggio) che si esplicitasse soprattutto nella rubrica centrale: il *Cours des choses*. Questa doveva rappresentare

¹ Il Fondo è attualmente depositato presso l'archivio della Biblioteca umanistica dell'Università di Siena (BAUMS).

² Fu lo stesso Leonetti a donare nel 1989 al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia la documentazione relativa alla rivista (lettere, documenti, relazioni). Sulla gestazione del periodico e i suoi esiti si vedano almeno i seguenti contributi: M. Depaoli, *Il viaggio del Gulliver: appunti sulla genesi di una rivista internazionale*, in «Autografo», 22, febbraio 1991, pp. 45-60; «Gulliver: carte Vittorini e Leonetti in Europa nel Sessanta», a cura di M. Temperini, Monza-Lecce, Lupetti-Manni, 2000; «Gulliver. Progetto di una rivista internazionale», a cura di A. Panicali, Milano, Marcos y Marcos, 2003. Si vedano inoltre le lettere relative all'impresa contenute in *Dossier de la revue internationale*, in «Lignes», 11, settembre 1990, pp. 161-301; E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò. Lettere 1956-1965*, a cura di E. Esposito e C. Minoia, Milano, Scalpendi, 2021 e *Il «Menabò» di Elio Vittorini*, a cura di S. Cavalli, Torino, Aragno, 2016.

³ Il titolo fu proposto nel 1963 da Günter Grass. Secondo Leonetti, esso è «indicativo di una sproporzione fra il lavoro intellettuale e la realtà del potere borghese (o indicativo di una fiducia nella «ragione fra i mostri» e anche forse d'un intento di polemica più complessa che quella «engagée» a cui ci si era ridotti negli anni anteriori)», in F. Leonetti, «Gulliver», una rivista internazionale non compiuta nell'inizio degli anni '60, in «Che fare», 8-9, primavera 1971, pp. 327-329: p. 327.

⁴ La definizione è del polacco Leszek Kolakowski (nello scritto *Sul carattere internazionale della rivista*); viene ripresa e assunta dal gruppo francese a partire dal *Progetto 1* di Dionys Mascolo (ora in «Gulliver». *Progetto di una rivista internazionale* cit., pp. 95-99).

la sezione di maggior originalità e importanza, ideata – e sempre difesa dai francesi – come una cronaca che rivendicasse «ogni avvenimento di qualunque tipo sia (filosofico, poetico, sociologico, scientifico, politico)»⁵ mediante testi brevi (o frammenti) che affrontassero questioni di attualità non immediata ma «riflessa»,⁶ selezionati collegialmente grazie a una discussione comune. Sarà poi proprio sulle caratteristiche di questa rubrica – e in particolare sulla scelta della forma breve, poco amata e praticata in Italia e in Germania – che emergeranno i maggiori dissidi interni.

Le non trascurabili differenze nazionali relative al nesso letteratura-politica prenderanno dunque il sopravvento, pregiudicando la realizzazione di una rivista il cui intento era, al contrario, proprio la messa in comune di problemi letterari, critici, politici, sociali per cogliere come ogni singolarità riguardasse la questione generale d'insieme. Se nell'Italia in cui si stavano fronteggiando il neosperimentalismo e la neoavanguardia era imprescindibile il confronto con marxismo e storicismo, questi non avevano un eguale peso in Francia. Proprio perché lì il legame tra letteratura e condizione socio-politica era meno stretto, Leonetti definirà «astratta»⁷ la letteratura francese, con termine lukacsiano, recuperando una delle critiche mosse dal gruppo tedesco. Quest'ultimo esigeva invece una presa di posizione urgente: in una Germania divisa in due dal muro di Berlino e ancora priva di una rivista nazionale che facesse i conti con nazismo e dopoguerra, si avvertiva come una priorità impellente la creazione di un organo unitario di discussione e di azione politica. Si comprendono dunque la riluttanza tedesca a un lavoro interamente unitario e collettivo, le scadenze rigide imposte alle altre due redazioni e la decisione finale di svincolarsi dal progetto internazionale – troppo incerto e tortuoso – per seguire il proprio progetto di rivista nazionale (che esiterà nel «*Kursbuch*» di Enzensberger).

L'idea di fondare una rivista internazionale «di pensiero fatta da scrittori»,⁸ «di critica totale»,⁹ nasce in Francia sull'onda delle proteste per il diritto all'insubordinazione nella guerra d'Algeria, sfociate nel *Ma-*

⁵ «*Progetto 1*» di Dionys Mascolo, in «*Gulliver*». *Progetto di una rivista internazionale* cit., p. 98.

⁶ *Ibidem*.

⁷ F. Leonetti, *Una rivista internazionale*, in «Il Menabò», 7, 1964, p. XIII. Leonetti stesso sottolinea le differenti situazioni letterarie presenti nei tre Paesi negli anni del progetto comune: «Per riferire qui con rigore complessivo la storia di questa iniziativa, va tenuto conto anzitutto che negli anni intorno al 1960 in Italia si svolgono in sede teorica le correnti di "(neo)sperimentalismo" e poi di "(neo)avanguardia" con tensioni (o piuttosto malintesi) fra loro; e così in Francia il "nouveau roman" e in Germania già il Gruppo 47 e i suoi sviluppi», in F. Leonetti, *La voce del corvo. Una vita (1940-2001). Storie corte con «garbugli» per mano di Veronica Piraccini*, Roma, DeriveApprodi, 2001, p. 59.

⁸ Lettera di Maurice Blanchot a Richard Seaver del 23 febbraio 1961, in «*Gulliver*». *Progetto di una rivista internazionale* cit., p. 63.

⁹ *Ibidem*.

nifesto dei 121, che pongono in primo piano l'esigenza di creare un nuovo spazio dove la «parola critica» trovi un senso «globale»¹⁰ e la consapevolezza che ormai «non è vero che esistono affari italiani che riguardano solo gli italiani, affari francesi che riguardano solo i francesi, ecc.».¹¹ Nell'inverno del 1961 iniziano gli scambi epistolari del portavoce del gruppo francese Dionys Mascolo con i possibili collaboratori connazionali e internazionali. In Germania viene coinvolto Enzensberger, che si impegna nella formazione di un'equipe tedesca (e che poi lascerà il ruolo di redattore a Uwe Johnson), mentre in Italia il comitato in formazione annovera «Elio Vittorini, Italo Calvino, e, forse, P.P. Pasolini, A. Moravia... L'editore: Einaudi».¹² A questa iniziale lista di collaboratori – che negli anni si modificherà con aggiunte e successivi dinieghi, come nel caso di Franco Fortini – manca ancora il nome del maggiore animatore sul fronte italiano: Francesco Leonetti. Coinvolto nel giugno 1961 su richiesta di Vittorini,¹³ sarà infatti lui ad assumere l'incarico di segretario di redazione, a gestire in sinergia con l'amico siciliano le comunicazioni e le discussioni interne ai vari gruppi coinvolti, a mediare con i redattori esteri, a insistere per l'apertura alla semiologia e a Roland Barthes, e, in definitiva, a impegnarsi con grande dedizione affinché la rivista veda la luce. Le sorti del «Gulliver» risultano dunque strettamente legate alle figure di intellettuali e organizzatori culturali di Vittorini e Leonetti, i quali tentano, anche tramite tale progetto, di elaborare una nuova letteratura e cultura critica nei bifronti anni Sessanta, tra la fine dell'impegno e l'inizio delle lotte sociali del Sessantotto.¹⁴

I due erano già entrati in contatto «al tempo dei primi numeri di "Officina"», a cui Vittorini si rifiuta di collaborare, dandone una netta definizione di «culturismo»,¹⁵ e con il lavoro di editing svolto sul romanzo d'esordio di Leonetti *Fumo, fuoco e dispetto*, pubblicato nel 1956 nella collana «I gettoni».¹⁶ Il loro rapporto si fa poi più stretto e negli

¹⁰ Lettera di Maurice Blanchot a Sartre del 2 dicembre 1960, in *ivi*, p. 61.

¹¹ Lettera di Maurice Blanchot a Richard Seaver del 23 febbraio 1961, in *ivi*, p. 63.

¹² *Ibidem*.

¹³ Lettera di Dionys Mascolo a Leonetti del 23 giugno 1961: «a seguito della richiesta di Elio Vittorini, vi invio una lettera che è circolata finora tra gli amici stranieri e francesi, a proposito del progetto di rivista», in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 23. A questa missiva Mascolo allega i testi preliminari fino ad allora circolati.

¹⁴ Tale aspetto è stato ben messo in luce dalla recensione al libro di Anna Panicali uscita su «doppiozero» il 21 maggio 2012.

¹⁵ F. Leonetti, *La vita e gli amici (in pezzi)*, Lecce, Manni, 1992, p. 17.

¹⁶ Per una panoramica completa sull'opera e sulla figura intellettuale di Leonetti si veda M. Rustioni, *Il caso Leonetti. Utopia e arte della deformazione*, Pisa, Pacini, 2010. Già dall'inizio del 1954 Vittorini fornisce una consulenza letteraria per il primo libro di Leonetti (sul processo di pubblicazione cfr. *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, a cura di V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso, Torino, Aragno, 2007, vol. III, pp. 1255-1307); l'eccellente lavoro di editing viene ricordato da Leonetti stesso nella sua autobiografia *La vita e gli amici* cit., p. 17.

anni Sessanta l'amico bolognese acquisisce un ruolo sempre maggiore come interlocutore per il «Menabò»,¹⁷ non senza attirarsi i malcontenti del resto della redazione (si vedano per esempio i commenti al saggio di Umberto Eco *Del modo di formare come impegno sulla realtà* che si intrecciano con le discussioni dedicate alla rivista).¹⁸ Leonetti appare sin da subito entusiasta del progetto internazionale («l'idea di fondo mi è parsa perfetta e corrispondente al mio cuore»),¹⁹ anche se esplicita qualche dubbio sulla sua fattibilità²⁰ e sulle poche garanzie assicurate dall'editore Einaudi, designato in Italia a stampare la rivista, che sembra tuttavia tentennare («unico punto nero sull'ipotesi della rivista è solo che Einaudi continua a non dire né si né no e quindi ci rimane da sapere se abbiamo già o non ancora l'editore italiano»).²¹ Si fa attendere anche la conferma ufficiale della sua assunzione come redattore, il cui ritardo Vittorini attribuisce alla «disorganizzazione che d'estate subentra sempre nella casa editrice».²² Egli precisa inoltre che Giulio Einaudi si attende da Leonetti lo svolgimento di alcuni lavori redazionali, «come quello ad es. [...] per Blanchot»,²³ nel periodo di tempo precedente all'avvio concreto dei lavori per la rivista. Leonetti inizia dunque a impegnarsi fattivamente nel lavoro di selezione e studio dei testi per il «più grosso e il più nuovo strumento di cultura democratica collegata all'attività letteraria»,²⁴ partecipa al primo congresso internazionale svoltosi a Parigi tra il 30 ottobre e il 3 novembre 1961, redige e spedisce a Torino una *Relazione sul progetto di rivista internazionale*, scaturita dall'incontro, in cui vengono anche precisati i termini del suo impiego e il compenso richiesto («L. 70-80.000 men-

¹⁷ Sul crescente ruolo di Leonetti e sul progressivo disinteresse del cofondatore Calvino per la rivista si vedano almeno *Il «Menabò» di Elio Vittorini* cit., pp. VII-XIX; 553-560 e il capitolo «Il Menabò», in G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Einaudi, Torino, 1992, pp. 285-296.

¹⁸ Pubblicato sul numero quinto del «Menabò».

¹⁹ Lettera di Leonetti a Vittorini del 28 agosto 1961, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 37.

²⁰ Si veda la lunga lettera di Leonetti contenente le *Impressioni sul progetto di rivista internazionale* del 28 luglio 1961, in *ivi*, pp. 30-36.

²¹ Lettera di Vittorini a Leonetti del 2 settembre 1961, in *ivi*, p. 37 (ora anche in E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò* cit., p. 476).

²² Lettera di Vittorini a Leonetti del 3 ottobre 1961, in *ivi*, p. 41 (ora anche in E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò* cit., p. 482).

²³ Significativo che il saggio di Leonetti dedicato a Blanchot, *La negazione in letteratura*, pubblicato sul sesto numero del «Menabò» (quasi fosse un ponte per il settimo numero internazionale) sia stato a lungo l'unica riflessione critica sull'opera dello scrittore francese, se si eccettua una breve nota di Adelia Noferi. Gli scritti di Blanchot sono poi entrati in circolazione in Italia sul finire degli anni Sessanta con le due traduzioni einaudiane *Lo Spazio Letterario* e *Il Libro a venire*, cfr. S. Zampieri, *Blanchot in Italia*, in «Bollettino '900», 1-2, giugno-dicembre 2004, e *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003: indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle collane, indici per argomenti e per titoli*, Torino, Einaudi, 2003.

²⁴ *Relazione sul progetto di rivista internazionale* inviata da Leonetti a Giulio Einaudi, datata 10-11 novembre 1961, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 44.

sili»).²⁵ Tuttavia, se, dopo qualche esitazione,²⁶ il 17 aprile 1962 giunge la conferma dell'incarico per la casa editrice,²⁷ ribadito anche da Vittorini,²⁸ l'ufficiale regolarizzazione del contratto è ancora lontana.

«Ho appreso che Leonetti è stato ancora lasciato fuori dalla porta dei pagamenti e Leonetti è me per me anzitutto un amico» scrive infatti Vittorini nella lettera inedita indirizzata a Giulio Bollati che si sta pubblicando. Il suo contenuto si riferisce dunque al travagliato percorso di contrattualizzazione del rapporto di collaborazione tra Leonetti e la casa editrice, per cui Vittorini si assume l'incarico di intermediario, *in primis* in nome della profonda amicizia che li lega.

La lunga lettera – verosimilmente scritta di getto e immediatamente spedita, stando alle molte correzioni presenti – è datata 12 agosto. Grazie a dei puntuali riscontri con le restanti missive riguardanti il progetto internazionale si può ascrivere senza margini di dubbio all'anno 1962. Già nella missiva dell'11 luglio, infatti, Vittorini cercava di rassicurare un preoccupatissimo Leonetti:

fin dove la mia parola può rassicurarti, credo che tutti all'Einaudi contino su di te nel senso più esteso. Se il Bollati non ti ha ancora mandato la lettera impegnatrice è solo indolenza propria del Bollati e della burocrazia einaudiana in generale. Ciò non impedirà di farti avere l'assegno a fine mese o poco più tardi [...]. Ti dirò di più: il lavoro che hai fatto per il «Menabò» so da Calvino che ti verrà calcolato per centomila lire da segnare a tuo credito nella partita doppia di lavoro tuo e di anticipi loro. E non c'è titubanza, né tensione qualunque, né riserva, né tendenza a deprezzarti: lo so da discorsi loro. Così è bene che tu non ne abbia a rovescio, se ancora il rapporto, come tu stesso lo impostasti, ti si prospetta persuasivo.²⁹

Segue, a distanza di due giorni, un telegramma in cui Vittorini dà tempestiva notizia della defezione dell'editore francese preposto (Galimard), la quale rende nuovamente incerto il progetto di rivista e, con

²⁵ *Ivi*, p. 49. «Il mio lavoro comprenderebbe perciò due linee convergenti, ora: 1) corrispondenza preparativa e conversazioni con molti, più o meno intere [...] 2) studio di argomenti italiani e di testi possibili o prevedibili e di altri spunti».

²⁶ Si vedano per esempio la lettera di Leonetti a Vittorini del 23 novembre 1961 e la lettera di Leonetti a Pasolini dell'11 aprile 1962 in *ivi*, pp. 53-54; p. 61.

²⁷ Lettera di Giulio Einaudi Editore a Leonetti del 17 aprile 1962, in *ivi*, pp. 65-66. Queste le mansioni: «*incarico di studio, organizzazione e preparazione di una rivista internazionale*, di letteratura e di problemi culturali, in contatto con Elio Vittorini».

²⁸ Lettera di Vittorini a Leonetti del 20 aprile 1962, in *ivi*, p. 66 (ora anche in E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò* cit., p. 517): «per te stipendio intero (da tre mesi prima del primo numero), in lire 175 mila e residenza a Milano con locale proprio della rivista più una segretaria a mezzo servizio che sappia lingue straniere e possa tradurre lettere in esse, almeno tedesco».

²⁹ Lettera di Vittorini a Leonetti dell'11 luglio 1962, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., pp. 82-83 (ora anche in E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò* cit., p. 544).

esso, il lavoro redazionale di Leonetti.³⁰ A complicare la realizzazione del periodico, infatti, oltre ai dissensi interni alle redazioni su nodi concettuali teorici e ideologici, si aggiungono anche le difficoltà con i rispettivi editori nazionali, che forniscono ai comitati scarse garanzie. I ripensamenti editoriali sembrano compromettere in più momenti la realizzazione del progetto: nell'estate del 1962 il gruppo tedesco appena costituitosi riesce a ottenere da parte della casa editrice Suhrkamp l'impegno a sostenere le spese dell'edizione tedesca; vacilla invece la certezza sull'editore francese, che infatti sarà poi sostituito con Julliard nel novembre-dicembre dello stesso anno.

Dell'impasse estivo nella lettera a Bollati si trova un riferimento puntuale in una frase poi cassata e riformulata: se nella redazione finale Vittorini menziona delle generiche «nuove difficoltà sorte nella programmazione della rivista internazionale», di cui Calvino lo rende edotto a metà luglio durante una telefonata, sotto cassatura si trova invece il riferimento specifico «alle difficoltà francesi della rivista». Ulteriore indizio per una corretta datazione è il rimando alla situazione lavorativa di Leonetti, il quale si trovava in quei mesi nel delicato «passaggio dal rapporto finanziario [...] con la Biblioteca di Cesena a uno [...] con la Casa editrice». Lo scrittore, che aveva iniziato la sua carriera bibliotecaria all'Archiginnasio di Bologna ed era dal gennaio 1960 Direttore reggente presso la Biblioteca Malatestiana,³¹ nell'estate del 1962 si dimette infatti dall'incarico cesenate, «asilo depreso ed eletto di un ex-sordo».³²

Vanno inquadrati proprio nel grave vuoto economico in cui Leonetti versava l'«intrusione impertinente» durante le vacanze estive e il tono perentorio della lettera vittoriniana. Egli decide di rivolgersi per «parole di rassicurazione» e un intervento tempestivo e risolutivo «secondo verità e giustizia» non al fondatore della casa editrice, bensì al dirigente Giulio Bollati, che negli anni Sessanta rappresentava un fondamentale punto di riferimento per molti collaboratori e svolgeva con grande abilità numerose mansioni per Einaudi.³³ Bollati è d'altronde coinvolto in prima persona nella progettazione della rivista internazionale e figura, infatti, tra i presenti all'incontro di Zurigo del gennaio 1963, in compagnia di Calvino, Leonetti, Vittorini, Giulio e Renata Einaudi.³⁴

³⁰ Telegramma di Vittorini a Leonetti del 13 luglio 1962, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 83.

³¹ Per ulteriori dettagli sulle innovazioni che Leonetti apportò alla biblioteca Malatestiana si veda L. Righetti, *Il chiostro, la piazza e la biblioteca: spigolature malatestiane*, Cesena, Istituzione Biblioteca Malatestiana, 2012, pp. 167-169.

³² Lettera di Leonetti a Calvino del 6 giugno 1962, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 80.

³³ G. Bollati, *Lettere e scritti editoriali*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2024.

³⁴ *Rivista internazionale. Ai redattori italiani: notizia sul convegno di Zurigo, 19-20 gennaio 1963*, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., pp. 142-145.

Vittorini, dunque, rientrato anticipatamente dalle vacanze a Saint-Tropez a causa di un «avvenimento sgradevole» che aveva coinvolto la nipote della compagna Ginetta,³⁵ si spende per l'amico Leonetti, verso il quale si sente fortemente «corresponsabile» per le molte ragioni elencate nella lettera con l'insistente anafora di un laico *mea culpa* «sono stato io»; era stato Vittorini, in effetti, a proporre Leonetti come redattore italiano della rivista internazionale e a convincerlo a lasciare l'insoddisfacente incarico alla biblioteca Malatestiana, affidandosi alla casa editrice Einaudi. Per tale motivo lo scrittore vuole ricordare la «concatenazione esatta delle responsabilità» e le tappe che hanno condotto all'imbarazzante situazione: Leonetti aveva lasciato l'incarico di Cesena poiché nell'incontro con Einaudi di «metà giugno» gli era stato assicurato per fine luglio un «assegno mensile di 150.000 lire da Torino».

Non è solo la situazione economica dell'amico a preoccupare Vittorini. Egli teme delle ripercussioni psicologiche in un «tipo apprensivo» e dal «carattere leopardiano» come Leonetti,³⁶ che potrebbero indurlo ad abbandonare il lavoro. Egli crede invece profondamente nel potenziale e nel contributo che l'amico bolognese potrebbe apportare alla casa editrice, smuovendo «l'immobilità paleo-marxista della redazione Einaudi» grazie alla sua preparazione, competenza e spregiudicatezza. Ribadisce una possibile soluzione, già prospettata precedentemente, per il periodo antecedente all'inizio dei lavori: finché il progetto internazionale non si stabilizza, Leonetti può svolgere per Einaudi disparati compiti editoriali («consulenze, «revisioni», «ricerche», «cure varie, traduzioni comprese»), senza la necessità di un suo trasferimento da Bologna a Torino. Lo scrittore rimarrà infatti nella città felsinea fino al 1963, quando sceglierà di traslocare a Milano sia per ragioni pratiche (maggior vicinanza a Vittorini e alla casa editrice Garzanti), sia come conseguenza di una presa di posizione nel dibattito culturale italiano. Il trasferimento segna infatti l'allontanamento dal gruppo romano (Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante e Alberto Moravia) e da quello fiorentino costituito da Roberto Longhi e Anna Banti (con cui aveva collaborato per la rubrica di poesia di «Paragone») e sancisce il suo allineamento ideologico con le posizioni di Vittorini e la sua sempre più partecipata collaborazione al «Menabò» come autore e consulente.³⁷

³⁵ Si vedano le lettere di Vittorini a Enzensberger del 15 luglio 1962 e a Dionys Mascolo del 5 settembre 1962, in E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò* cit., p. 551, pp. 555-556.

³⁶ In termini simili è definito anche in altre lettere, cfr. lettera a Leonetti del 1 marzo 1960 e dell'11 luglio 1962, in *ivi*, p. 414, p. 544.

³⁷ Il valore ideologico del trasferimento a Milano è evidenziato da Leonetti nell'intervista a Nadia Cavalera del 1999. Nell'autobiografia di F. Leonetti, *La voce del corvo*, cit., p. 50, egli afferma di aver rinunciato nel 1960 a lavorare a Torino, a seguito di una proposta della casa

Nell'estate 1962 Leonetti si trova realmente con «l'acqua alla gola»³⁸ e medita per questo di fare una «disonesta proposta tutta giustamente estiva, alla Mondadori»,³⁹ che non avrà seguito grazie alla dissuasione di Calvino. La situazione viene alleviata da alcuni prestiti di Vittorini,⁴⁰ nonostante il « pieno assestamento della Einaudi » e la «stupenda prova di fiducia»⁴¹ di inizio ottobre, infatti, la regolarizzazione del contratto con la casa editrice arriverà tardivamente, proprio quando, per ironia della sorte, il progetto internazionale si stava arenando: « il mio rapporto di lavoro con la casa editrice Einaudi divenne regolare – giustamente e sfortunatamente – nel giorno stesso della riunione decisiva, in cui prevalsero inaspettatamente scelte degli scrittori tedeschi per una loro rivista in Germania ». ⁴²

Malgrado le difficoltà personali, il lavoro di Leonetti si intensifica: intraprende dialoghi e scambi epistolari con Moravia, Pasolini e Fortini, redige insieme a Vittorini e Calvino delle schede con proposte di argomenti da sviluppare nel *Corso delle cose*,⁴³ mantiene i rapporti con le redazioni straniere. La corrispondenza internazionale raggiunge nell'autunno-inverno del 1962 il suo picco, in vista del secondo congresso fissato a Zurigo per dicembre (e poi spostato a gennaio 1963). Poiché « la situazione politica esige urgentemente [...] la creazione di un organo di stampa adeguato », il gruppo tedesco vorrebbe che alla riunione ogni redazione portasse i testi da far confluire nel primo numero, dimostrandone nuovamente di non concepirli come frutto di un lavoro collegiale; l'esigenza è « iniziare in ogni caso entro giugno dell'anno prossimo una pubblicazione, internazionale o tedesca soltanto ». ⁴⁴ Imperversano così le polemiche sul senso della scrittura collettiva, sull'originalità e sui principi che regolano il *Cours des choses*, sulla possibilità di pubblicare un primo numero solo tedesco a cui far seguire un secondo numero internazionale. Tra le molte difficoltà pratiche e diffidenze teoriche – che

editrice Einaudi, proprio per poter mantenere vivo il contatto con Elio Vittorini a Milano.

³⁸ Lettera di Leonetti a Calvino del 6 giugno 1962, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 80.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Lettera di Vittorini a Leonetti del 18 agosto 1962, in *ivi*, p. 86 (ora anche in E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò* cit., p. 554) e del 14 settembre 1962, in *ivi*, p. 557: « non so nulla di come ti vanno le cose con Einaudi, ma nel dubbio che continuino ad andarti (non essendo Einaudi rientrato che ieri dalla Grecia) come durante le vacanze ultime, e nel timore che tu non mi dica nulla di una tua nuova necessità d'un piccolo prestito, ti unisco assegno di cinquanta-mila cui posso, senza disturbo alcuno, farne seguire altri se mi avverti ».

⁴¹ Lettera di Leonetti a Calvino del 5 ottobre 1962, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 89. Ma si vedano invece le rimostranze esterne a Vittorini a inizio novembre sul trattamento da parte della casa Editrice (4 novembre 1962, in *ivi*, p. 111).

⁴² F. Leonetti, *Appunti di lavoro di Vittorini nella preparazione redazionale della rivista «Gulliver»*, in «Il Ponte», XXIX, 7-8, luglio-agosto 1973, pp. 1172-1178: p. 1172.

⁴³ Pubblicate in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., pp. 200-211.

⁴⁴ Lettera di Johnson a des Forêts del 30 ottobre 1962, in «Gulliver». *Progetto di una rivista internazionale* cit., p. 36, p. 142.

toccano principalmente il problema della forma breve o frammento – si fissa la conferenza di Parigi nell'aprile del 1963. Qui risultano evidenti il carattere non organico dei materiali, la non comunanza di intenti teorici delle tre redazioni e l'insoddisfazione dei tedeschi, che di lì a poco si ritirano. Mancano dunque le premesse internazionali per poter portare alla luce il «Gulliver». L'équipe francese e quella italiana iniziano a pensare a delle soluzioni alternative per salvare la collaborazione e i materiali fin lì prodotti. Leonetti e Vittorini meditano la possibilità di pubblicare due numeri uguali, in Italia presso Einaudi e in Francia presso *Lettres Nouvelles*, creando in tal modo un «“caso” interessantissimo di rivista impossibile-possibile»,⁴⁵ il quale a sua volta non avrà seguito, ma esiterà nel solo numero italiano del «Menabò-Gulliver».⁴⁶ Unico segno del naufragio – che serve «come servono i rottami negli stretti come indicazioni agli altri navigatori»⁴⁷ – il settimo numero del «Menabò» viene curato da Leonetti e raccoglie i materiali preparatori pensati per la rivista internazionale ormai fallita; nella redazione compaiono i nomi di Barthes, Blanchot, Genet, Mascolo, Butor, des Forêts, Nadeau, Serreau, Antelme, Leiris per il gruppo francese, Enzensberger, Grass, Heissenbüttel, Johnson, Boehlich, Walser, Bachmann per quello tedesco e Vittorini, Leonetti, Calvino, Moravia, Pasolini per quello italiano.

Il numero è incorniciato da alcuni scritti dei due maggiori animatori del progetto, atti a ricostruire genesi, sviluppo e fallimento di quello che si è rivelato un sogno utopico di collaborazione internazionale, a chiarirne il sostrato teorico e ideologico e a esplicitare il significato di un numero esclusivamente italiano.⁴⁸ Grazie a questi scritti, che nell'introdurre l'esperienza al pubblico nazionale la risignificano, il numero «canguro» non assume i connotati di un rottame inerme, segno patente di un fallimento, ma acquisisce anche una valenza positiva. Esso indica una possibile strada futura, «unitariamente nuova», e suggerisce «se non altro in quale direzione, e in quale combinazione, si potrebbe oggi svolgere un lavoro comune fra scrittori di più paesi».⁴⁹

⁴⁵ Lettera di Leonetti a Calvino del 13 maggio 1963, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 163.

⁴⁶ Su cui si veda, oltre ai contributi dedicati al «Menabò» nominati precedentemente, anche l'indice ragionato D. Marchi in *Il Menabò: 1959-1967*, a cura di D. Marchi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1973. Paradossalmente la possibilità che la rivista non giungesse a termine e che i materiali si stampassero su un numero del «Menabò» era già stata ventilata nel 1961.

⁴⁷ Lettera di Enzensberger a Leonetti del 27 luglio 1963, in *Carte Vittorini e Leonetti* cit., p. 168.

⁴⁸ Vittorini firma il corsivo iniziale, mentre Leonetti scrive la *Notizia, Una rivista internazionale. Osservazioni di Francesco Leonetti, Questioni italiane* e redige un indice tematico.

⁴⁹ E. Vittorini, corsivo d'apertura, in «Menabò», 7, 1964. Vale anche per questo numero la linea di continuità individuata da molti critici tra l'esperienza dei Gettoni e quella del «Menabò»: la costruzione della rivista come insieme di diverse voci nazionali che si confrontano su uno stesso argomento di interesse generale – che si concretizza nelle schede tematiche proposte da Vittorini, Calvino e Leonetti – ricorda infatti da vicino le intenzioni sottese ai Gettoni stranieri degli anni Cinquanta, i cui titoli non italiani vengono presentati come una

Non si spegne inoltre in Vittorini e in Leonetti la speranza che questo numero serva a rilanciare il progetto internazionale.⁵⁰ Ormai, anzi, il primo si dichiara disinteressato a qualsiasi cosa che rimanga chiusa all'interno dei confini nazionali:

Dopo il numero di prova internazionale, non ho potuto preparare nessun altro numero di "Menabò". Non ho potuto neppure più intervenire nelle discussioni letterarie italiane. In realtà mi sembra quasi privo di senso ormai entrare in un discorso che non si inquadri nella ricerca internazionale. Ma Einaudi è diventato un po' troppo prudente. Si defila.⁵¹

Risulta evidente, dunque, come l'esperimento internazionale, nonostante il suo sostanziale fallimento, sia stato profondamente significativo per i due amici che vi si erano dedicati con fervore. Non a caso Leonetti negli anni successivi torna a riflettere sull'esperienza, tracciandone nuovi consuntivi.⁵² Certamente lo scacco dell'«unico strumento di cultura critica di sinistra capace forse di elaborare unitariamente in Europa occidentale i problemi di scelta politica e di atteggiamento intellettuale e di lavoro utile, nella ripresa della prassi rivoluzionaria nel mondo»⁵³ rimane cocente e testimonia per lui l'insufficienza della cultura di sinistra, incapace di organizzarsi senza intellettualismi e di superare i problemi nazionali in direzione più ampia. Il «grande sogno [...] ingiustamente perduto» fu «una grave mancanza per l'intelligenza in quegli anni di movimento nuovo»⁵⁴ ma contemporaneamente «un anticipo verso i temi intellettuali-politici di anni successivi».⁵⁵

La figura intellettuale di Vittorini – a cui Leonetti si sente «personalmente debitore»⁵⁶ – campeggia nei ricordi dell'impresa, giudicata come

«possibilità di paragone tra le tendenze o gli atteggiamenti che abbiano cominciato a prender piede o magari a radicarsi in altri paesi» (cfr. *Il «Menabò» di Elio Vittorini* cit., p. 558).

⁵⁰ I due prospettano l'ipotesi di creare una rivista italo-francese oppure pubblicare volumi unici internazionali; l'idea rimane viva fino al 31 gennaio 1966 quando – ormai scomparso Vittorini – Leonetti confessa a Barthes: «non ho abbandonato, naturalmente, l'intenzione di una nuova rivista francese e italiana, cioè di perfezionare il nostro accordo per cominciare e terminare la preparazione della rivista in questo anno» in *«Gulliver». Progetto di una rivista internazionale* cit., p. 233.

⁵¹ Lettera di Vittorini a Blanchot del novembre-dicembre 1964 in francese, traduzione di Crovi, pubblicata in R. Crovi, *Il lungo viaggio di Vittorini: una biografia critica*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 426-427 (ora anche in E. Vittorini, *Dai Gettoni al Menabò* cit., pp. 675-676).

⁵² Si vedano il capitolo «Una rivista internazionale con Vittorini a Parigi» in F. Leonetti, *La voce del corvo* cit., pp. 57-61; Id., *Lettera sul «Gulliver». Ricordo del principio*, in *«Gulliver». Progetto di una rivista internazionale* cit., pp. 303-306; Id., *La vita e gli amici* cit., *passim*; Id., *Appunti di lavoro* cit. e Id., *«Gulliver», una rivista internazionale* cit., pp. 327-329.

⁵³ F. Leonetti, *«Gulliver», una rivista internazionale* cit., p. 327.

⁵⁴ F. Leonetti, *La vita e gli amici* cit., p. 52.

⁵⁵ F. Leonetti, *Appunti di lavoro* cit., p. 1173.

⁵⁶ *Ibidem*.

il «lavoro migliore»⁵⁷ svolto in sinergia con l'amico siciliano. Vengono riconosciuti a Vittorini il ruolo di animatore culturale e di centro intellettuale di quegli anni e il merito e la lungimiranza di aver saputo intraprendere e scommettere su una strada così tortuosa come quella di una rivista realizzata da una comunità europea di scrittori: «è limpido internamente il fatto che una simile iniziativa è vittoriniana, è improntata dal dèmone dell'anticipazione che Vittorini aveva in proprio».⁵⁸

Lettera di Elio Vittorini a Giulio Bollati, 12 agosto [1962]

Si fornisce di seguito il testo della lettera manoscritta di Vittorini, trascritto con criteri rigidamente conservativi nel rispetto della *mise en page* e dell'*usus scribendi* dell'autore. Si è unicamente corretto l'errore patente «Ripetutamente» in «Ripetutamente». La missiva è datata 12 agosto, ma priva dell'indicazione dell'anno; questa è stata ricostruita sulla base di riscontri esterni e integrata a testo tra parentesi quadre. Il testo, redatto con una penna dall'inchiostro blu, si dispone sul recto e sul verso di due fogli bianchi (misura 28x22 cm). La scrittura è cursoria e presenta numerose cassature e correzioni, che testimoniano l'urgenza con cui la missiva è stata scritta e spedita al destinatario.

12 agosto [1962]

Caro Giulio (Bollati),

scusami se invado le tue vacanze con una questione di casa editrice, ma tornato a Milano ho appreso che Leonetti è stato ancora lasciato fuori dalla porta dei pagamenti e Leonetti è me per me anzitutto un amico. Inoltre io mi sento corresponsabile verso di lui di quello che gli succede. Sono stato io a proporre lui per il lavoro della rivista internazionale e quindi indirettamente per la sua utilizzazione nella casa editrice. Sono stato io a persuadere lui a consegnarsi fiduciosamente nelle mani della Casa editrice, e quindi a rompere con la fonte di lavoro di cui finora è vissuto. Ripetutamente io ho avvisato Giulio Einaudi e il Calvino di come stavano le cose tra Leonetti e la Biblioteca di Cesena. Ho insistito per l'incarico a Torino appunto perché la parola diretta tra Giulio (Einaudi) e Leonetti togliesse ogni possibilità di equivoco o incertezza e segnasse in modo autorevole il passaggio dal rapporto finanziario di Leonetti con la Biblioteca di Cesena a uno finanziario dello stesso con la Casa editrice. L'incontro avvenne a metà giugno, e fu detto allora a Leonetti ch'egli poteva rompere col suo impiego in quanto a fine luglio avrebbe avuto il suo primo assegno mensile di 150.000 lire da Torino. Leonetti ha lasciato dunque in giugno quel | suo lavoro cesenate, ha preso a fine giugno l'ultimo suo stipendio di Cesena ma non ha ricevuto a fine luglio il suo primo stipendio torinese. Che nel frattempo sia subentrata una nuova incertezza circa l'avvenire della rivista internazionale non toglie che Leonetti si è reso libero al momento stabilito e che si trova, dal primo luglio, a disposizione della Casa

⁵⁷ F. Leonetti, *La vita e gli amici* cit., p. 18.

⁵⁸ F. Leonetti, *Appunti di lavoro* cit., p. 1173.

editrice. Calvino mi telefonò è vero, a metà luglio, per dirmi che, con le nuove difficoltà sorte nella programmazione della rivista internazionale, l'assunzione di Leonetti da parte della Casa editrice diventava un problema. Ma io lo avvertii che non si faceva più in tempo a fermare le dimissioni di Leonetti da Cesena e lo pregai di voler comunicare direttamente a Leonetti quello che credeva di dovergli comunicare. Al che Calvino mi assicurò che comunque non avrebbero lasciato Leonetti senza lavoro. La cosa restò lì: io misi lo stesso il Leonetti al corrente di quanto succedeva, ma egli aveva già dato le dimissioni concertate, e io non potei allora preoccuparmi d'altro che di non scuotere la sua fiducia nella casa editrice e di indurlo a credere che, in qualunque caso, la casa editrice avrebbe mantenuto gli impegni assunti verbalmente. Invece ora gli succede quello che gli succede. Con la presente io non ti posso chiedere nulla di immediato, lo so. Ma ti scrivo subito lo stesso perché almeno al tuo ritorno possiate rimediare secondo l' verità e giustizia tenendo presente la concatenazione esatta delle responsabilità così come qui io te la ridescrivo. Ma quello che più mi preoccupa è che Leonetti è anche tipo apprensivo che puòrendersi vittima di un cattivo scherzo e disperare e non riuscire a lavorare nell'attesa. Perciò ti prego anche di volergli riscrivere subito per fare in modo che non si senta un disturbatore della quiete einaudiana. Nell'immobilità paleo-marxista della redazione Einaudi un tipo spregiudicato e insieme preparatissimo come Leonetti dovrebbe essere tutt'altro che un peso. Certo è preferibile (per il suo carattere leopardiano) ch'egli lavori a distanza (a consulenze, a revisioni, a ricerche, a cure varie, traduzioni comprese). A questo, del resto, lo si era impegnato per l'anno almeno di tempo che si prevedeva durasse da luglio all'inizio dei lavori di preparazione rivista. E il suo impiego localizzato a Torino comporterebbe per lui dei problemi logistici (trasferimento della famiglia, moglie che dovrebbe ottenere d'insegnare a Torino anziché a Bologna) per cui sarebbe necessario offrirgli uno stipendio più alto del compenso già pattuito. Ma il fatto che si pensi di utilizzarlo in modo diverso dal prestabilito non avrebbe dovuto comunque l mettere tra parentesi, sospendere, l'utilizzazione cui tutti ci si era impegnati in giugno di farne a partire dal primo luglio ultimo scorso. Leonetti non ha più Cesena a fornirlo di ossigeno. È da Torino ch'egli lo aspetta ormai. E la sua attesa è legittima. Chiaro?

Scusami, ripeto, per l'intrusione impertinente. Ma non si può differire a domani quello che si ha in mente oggi. Mandami due parole di rassicurazione e, soprattutto, scrivi a Leonetti. Io sono a Milano e ci resto. Prenderò ormai le vacanze un po' più tardi, magari in più tempi. St. Tropez è stata scena di qualcosa per me di sgradevole ed è molto difficile tornare su una scena pur dopo che l'avvenimento sgradevole è finito. Tanti affettuosi saluti a tua sorella e a tutti i tuoi.

Ti abbraccio

Elio



fortiniana

Fortini, la memoria e il sacro: appunti per un confronto con Kafka

MASSIMO PALMA

Università Suor Orsola Benincasa

massimo.palma@unisob.it

Abstract. This article aims to reconstruct the ongoing, albeit sporadic, relationship between Franco Fortini and Franz Kafka. It focuses on the question of symbolism as the theoretical and expressive horizon that Fortini identifies in the Czech author. Starting with Fortini's writings on Jonah in the immediate post-war period and analysing his contributions on Kafka, who began with the *Paragraphs on Kafka* in 1949, which emphasised the non-poetic nature of Kafka's storytelling and its relationship to the sacred, this article concludes that Kafka is, according to Fortini, both a model of the political unconscious in Jameson's sense and a paradigm of Fortini's personal relationship with Judaism, as fully developed in *Cani del Sinai*. This work eventually identifies a problematic utopian dimension in Kafka's approach to literature.

Keywords: Kafka, symbol, sacred, domination, unconscious, memory, dictatorship.

Riassunto. L'articolo si propone di ricostruire il rapporto continuativo, benché soviente carsico, tra Franco Fortini e Franz Kafka, ponendo al centro la questione del simbolo come orizzonte espressivo ma anche teorico che Fortini rinviene nell'autore praghese. Partendo dagli scritti su Giona nell'immediato dopoguerra, attraverso un'analisi dei contributi kafkiani di Fortini, a cominciare da quei *Capoversi su Kafka* del 1949 che insistono sulla non-poeticità della narrativa kafkiana e il suo rapporto col sacro, si giunge all'esito ermeneutico che riscontra in Kafka tanto un modello di inconscio politico, nel senso di Jameson, quanto il paradigma del rapporto personale con l'ebraismo che Fortini sviluppa appieno nei *Cani del Sinai*, individuando nell'approccio kafkiano alla letteratura una problematica dimensione utopica.

Parole chiave: Kafka, simbolo, sacro, dominio, inconscio, memoria, dittatura.

Fortini, la memoria e il sacro: appunti per un confronto con Kafka

I. L'antefatto di Giona: animali simbolici, animali ragionevoli

Nel “divertimento biblico” *Giona in Ninive*, cominciato da Fortini a Zurigo nell’aprile del 1945 e finito a Milano nel luglio dello stesso anno, a un certo punto della Scena Prima, sulla riva del mare Giona (che si presenta così, avatar dell’autore privato di memoria: «eccomi qui, io Giona, 28 anni, che non mi ricordo più di mio padre né di mia madre»),¹ vagheggia di andare in Grecia, «patria della poesia». A quel punto, dalle acque, si palesa un Tritone che lo canzona, giocando sulla sua indecisione tra l’essere profeta o il dirsi poeta: «Profeta o poeta? Profeta mancato o poeta mancato?». A Giona che non capisce, il Tritone chiede di rimando: «Lo sai che sono un animale simbolico, un tritone, un mostro mitologico, no? E vorresti che non dicesse se non cose chiare e limpide».²

È questo forse – la rivendicazione di un fondo di opacità che ha a che fare col simbolo – il primo emergere del tema che affaticherà Fortini negli anni del dopoguerra. Nel suo interlocutore Tritone Giona può infatti scorgere il suo doppio parresiaste che gli svela il rischio che corre – ovvero *fallire* nella duplice funzione di poeta e di profeta “politico” («compagni... Ninive sarà distrutta», dirà alla fine Giona).³ E glielo svela, molto più che come mostro mitologico, in quanto “animale simbolico”, una formula metaforica che potrebbe sciogliersi, provvisoriamente, come modo per dire un parlante capace di complicare la sintassi, e di tenere insieme i diversi e gli opposti proprio con l’uso artefatto della parola. Tra i tanti accessi possibili a Fortini, uno tra i più stratificati riguarda appunto il modo in cui Fortini attraverso il motivo del simbolo riesce a tematizzare il nesso tra poesia e politica. Più tracce rilevanti al riguardo vengono indicate dal rapporto che Fortini instaura con un autore come Kafka, che lo ha tenuto impegnato da subito, e che non lo ha abbandonato, anche se con lunghi, per non dire lunghissimi, intervalli di sopravvivenza solo carsica.

Nei suoi *Capoversi su Kafka* pubblicati sul «Politecnico» di Vittorini due anni dopo quel *Giona in Ninive*, nell’ottobre del 1947, Fortini accen-

¹ F. Fortini, *Giona in Ninive*, in Id., *Giona*, a cura di J.M. Romano, Matelica, Hacca, 2024, pp. 111-227; p. 128.

² *Ivi*, p. 129.

³ *Ivi*, p. 184. Naturalmente Ninive non verrà distrutta (Fortini riprende qui Gn 3-4). Siamo alle radici di un discorso su di sé e il proprio impegno che si troverà sviluppato nel ventennio successivo. Sulla profezia in Fortini, caratterizzata da «valore figurale» nel senso della lettura auerbachiana di Dante («da un lato [...] ha radici nel presente, nel “poter essere” di un progetto che è motivato dalle condizioni immanenti a una società; dall’altro si proietta in un futuro che promette l’adempimento di quel progetto»), cfr. N. Scaffai, *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Roma, Carocci, 2023, qui p. 122.

na agli animali kafkiani come «animali ragionevoli (parlanti)»: dice che «la loro razionalità esasperata e fragile è soltanto una difesa contro l'inconscio che filtra da ogni parte, che penetra [...] la trama del tessuto. [Contro l']Irrazionale che li avvolge, demoniaco e divino, come sempre è il Sacro, ambivalente», che li ammanta nel perpetuo sottinteso della paura.⁴ Gli animali kafkiani, ragionevolmente parlanti, sono pertanto – nella perspicua lettura fortiniana, che da subito ne inquadra la narrativa sotto l'etichetta efficacissima di «zoopsis onirica» – una diga contro la regione e l'influenza di un sacro che atterrisce e intima ingiunzioni, disperdendosi per rami e paurose serie gerarchiche che appaiono in una realtà che ha la consistenza allucinata del sogno. La loro razionalità farebbe da schermo, nella lettura fortiniana, a una minacciosa quanto pervasiva azione dell'inconscio.

Solo poco più tardi nel testo Fortini identificherà non solo Kafka direttamente con i suoi K. – abbreviandolo ripetutamente come K. («è la valutazione di K. come *scrittore* che resta ancora da fare»)⁵ –, ma gli attribuirà appunto gli stessi caratteri dei suoi animali (pensa in particolare alla *Tana*): «viveva nel suo ufficio, fra i suoi amori, fra gli uomini, con l'enorme sforzo di voler tenere in piedi la razionalità e la normalità di un cosmo che, sol che avesse cessato di sostenerlo, gli sarebbe crollato addosso sotto la pressione del sacro e dell'inconscio».⁶

Anche Walter Benjamin, nel suo articolo su Kafka di una dozzina d'anni precedente, aveva sostenuto che gli animali kafkiani stanno tutto il tempo a rimuginare, che a caratterizzarli propriamente è il pensiero.⁷ In Fortini che legge Kafka e poi legge sé stesso, in questo intreccio tra una razionalità precaria (in una nota significativamente, riferendola

⁴ F. Fortini, *Capoversi su Kafka*, in «Il Politecnico», 37, ottobre 1947, pp. 1-9; ora in Id., *Capoversi su Kafka*, Matelica, Hacca, 2017, pp. 29-45: p. 35.

⁵ *Ivi*, p. 38 e *passim*.

⁶ *Ivi*, p. 39. Si consideri anche la nota 4, *ibidem*: «Per il 'personaggio K.' possono valere le approssimazioni di una sociologia intelligente. Vedi *La poésie [moderne] et le sacré* di J. Monnerot» (Gallimard, Paris 1945, poi 19492). Jules Monnerot, amico di Georges Bataille, aveva elaborato, senza poi partecipare, il programma teorico del Collège de sociologie (1936-1939). La sua attenzione andava, anche nell'opera letta da Fortini, all'effervescenza affettiva delle masse rispetto alle epifanie del sacro. Cfr. per un quadro esaustivo, J.-M. Heimonet, *Le Collège et son double: Jules Monnerot et le Collège de Sociologie Interrompu*, in «The French Review», 60, 2, Dec. 1986, pp. 231-240, qui pp. 235-236, sullo scacco «trasformativo» della parola poetica che si trasforma in «surrazionalismo».

⁷ «Kafka non si stancò di apprendere il dimenticato ascoltando gli animali [...] E ne *La tana* o ne *La talpa gigante* non vediamo l'animale rimuginare (*grübeln*) allo stesso modo di come scava? E d'altronde, questo pensiero, di nuovo, è qualcosa di piuttosto volubile. Vira senza risolversi da una preoccupazione all'altra, sorseggia ogni ansia e ha la volatilità della disperazione» (W. Benjamin, *Franz Kafka. Zum zehnten Wiederkehr seines Todesstages* [1934], in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1972-1991, vol. II, 2, pp. 409-438: 430; trad. it. *Franz Kafka. A dieci anni dalla morte*, in Id., *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di L. Arigone e M. Palma, Castelvecchi, Roma 2024, pp. 45-82: 72.

all'ordito dei sogni, la chiama «memoria della ragione»⁸ e un irrazionale che filtra nella trama, si insinua il motivo della “memoria” come luogo di un conflitto innanzitutto con la paura, con il sacro, che serve a inquadrare alcune delle prime definizioni di poesia in Fortini. Come se gli animali che passano il tempo a rimuginare, a verbalizzare ciò che li preoccupa, cercassero di ricordarsi i modi in cui in passato hanno tenuto a bada le potenze del sacro, il regime di terrore – coordinato e ben organizzato in forme e procedure – che li ha oppressi.

II. Kafka e il simbolismo cosciente

Nella sezione sulle *Storie da calendario (Kalendergeschichten)* di Brecht (del 1958, poi ripubblicato in *Verifica dei poteri*), Fortini delinea il significato del “simbolismo cosciente” a partire da Hegel: è una forma espressiva che distingue tra la coscienza del significato e la rappresentazione, e che per questo produce parabole e apologhi – per insegnare e ammaestrare. E aggiunge che è una forma, questa del simbolo, che «ritroviamo in Kafka, questo fratello-nemico di Brecht»⁹ (una definizione curiosa, ma singolarmente pertinente). L'elemento del “parabolico” in Kafka è certamente stato al centro di molti studi, ma allora non molto era stato pubblicato.¹⁰ Fortini si segnala per una lettura da subito originale – tesa a individuare nel “simbolo” il cuore della scrittura kafkiana e nella forma narrativa dell'apologo la sua cornice espressiva.

Da subito infatti, dai *Capoversi su Kafka* pubblicati nel 1947, Fortini associa Kafka e il simbolico. Inizialmente, individua una delle tendenze della scrittura kafkiana nello scollamento tra tempo logico e tempo narrativo. Registra l'entrata in campo di sequenze oniriche che – dice – in qualche modo dissociano, “spezzano la rete” dell'intellegibile.¹¹ In Kafka insomma vi sarebbe una duplice temporalità che viaggia in parallelo, e che a un certo punto tuttavia paradossalmente si incontra in qualcosa che Fortini appunto chiama – in una nota al testo che prende spunto dall'*Essere e il nulla* di Sartre – “simbolo”: «Le cose (e gli eventi) sono, per K., simboli obiettivi dell'essere e quindi – contro l'esistenzia-

⁸ «Si sa che il meccanismo del racconto, nel sogno, è l'esatto grafico, appunto della risultante delle due forze antagoniste identificate dalla psicanalisi: ossia una razionalizzazione di elementi irrazionali, ma tutta affidata non tanto alla ragione quanto alla memoria della ragione, senza il soccorso della ragionevole coerenza delle cose diurne», F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., p. 34 nota 3.

⁹ F. Fortini, b) «Storie da calendario» (1958), in Id., *Brecht o il cavallo parlante*, in Id., *Verifica dei poteri. Saggi di critica e di istituzioni letterarie* [1965, 1969], Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 299-305: p. 299.

¹⁰ Si pensi naturalmente a Giuliano Baioni, *Kafka. Romanzo e parabola*, pubblicato nel 1962 (Feltrinelli, Milano).

¹¹ F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., pp. 34-35.

lismo ateo – *vestigia Dei*.¹² Per i personaggi di Kafka l'orizzonte degli eventi è dunque l'incontro, il coincidere e tenersi assieme di differenti temporalità, un incontro simbolico, appunto, che restituisce loro solo un aspetto figurativo, per così dire, di rimando a un piano teologico che pure resta inaccessibile.

È un articolo di poco successivo (del 1948/9, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose* – ancora il periodo della *Storia di Giona*)¹³ – a segnalare l'emergere di questa costante di lettura. Qui Fortini dichiara che l'opera di Kafka è l'unica «ad avere per oggetto il *symbolon*, la pietruzza segnata da una cifra convenzionale, di cui discorre l'Apocalisse», che si muove in un mondo in cui «ogni cosa e parola, ogni sentimento ed ogni ragione sono segno, sintomo e spia di altro»,¹⁴ il che autorizza a una «infinita glossa, una infinita serie di traduzioni», finendo per spingere Kafka «deliberatamente fuori dal linguaggio poetico».¹⁵ Kafka anti-poeta dunque? Apparentemente è così, ma Fortini dà del poetico in questa sede una definizione fin troppo stretta, tutta «allegorica», e non simbolica. Perché laddove il segno allegorico si arresta – dice e sta per altro –, il poeta «non può non voler conferire un significato assoluto, definitivo, alle sue parole».¹⁶

E invece Kafka no. Per Fortini Kafka ha una qualità magica, *scrive sull'acqua. Alles Vergängliches / ist nur ein Gleichnis* – tutto ciò che passa, che trascorre, è solo un simbolo/una figura. Kafka per Fortini esaspera all'infinito il Goethe della conclusione del *Faust*, che è ancora fiducioso del potersi arrestare al suo ultimo detto.¹⁷ Lo moltiplica, lo fa proliferare, non accettando che il simbolo (*Gleichnis*) cui Goethe allude stia davvero «per qualcosa», ma presentando ogni *Gleichnis* come commento possibile a una realtà ulteriore.

Eppure questo «non-poeta» – non viene altro che la litote – per Fortini reca proprio nella sua scrittura di rimandi infiniti una trama ulteriore. «Il libro di Kafka avrà il suo amaro odore d'assenzio sin quando dureranno fra gli uomini quelle serie simboliche», quelle catene di equivalenze per cui «un verme sarà creduto un uomo, un portinaio un tiranno potente, finché la costruzione di una vana muraglia richiederà sacrifici incommensurabili». La realtà condannerà la scrittura di Kafka

¹² *Ivi*, p. 40, nota 5.

¹³ La *Storia di Giona* (in F. Fortini, *Giona* cit., pp. 27-109) è databile, secondo J.M. Romano, dal 1946 al 1950 circa (cfr. *Nota ai testi*, *ivi*, p. 21).

¹⁴ F. Fortini, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, in «La rassegna d'Italia», 2 febbraio 1949, poi in Id. *Verifica dei poteri* cit., pp. 281-287, ora in Id., *Capoversi su Kafka* cit., pp. 47-59: p. 54.

¹⁵ *Ivi*, p. 53.

¹⁶ *Ivi*, p. 54.

¹⁷ Si tratta dei celebri versi quasi finali del *Faust* (vv. 12104-12105), che Fortini poi renderà «ogni cosa che passa / è solo una figura», in J.W. Goethe, *Faust*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Mondadori, 1999, p. 1057.

a questo codice e diletto dell'equivalenza, ma lo farà *solo* sino a quando cioè «l'uomo non sia schiavo dell'altro uomo e si liberi dai piaceri della schiavitù».¹⁸ E dunque questa scrittura potrà allora intervenire sulle *res gestae*, sugli eventi, sulle cose, per guardarle sotto una luce «inversa». Solo alla luce di questa proiezione utopica della convulsione simbolica – Benjamin avrebbe parlato di «redenzione», Deleuze e Guattari di fuga del desiderio sul piano di immanenza¹⁹ –, è possibile ipotizzare una comprensione piena e una critica altrettanto piena dell'opera di Kafka. Fortini chiude il suo saggio formulando una teoria temporale della vita compiuta che tocca esattamente come dirimente il punto della memoria redenta: «non può esistere vita umanamente compiuta se non dà un senso ed un luogo alla negazione, al male e alla morte; se non dà un significato positivo alla «comunione dei passati»».²⁰

È esattamente questo il *luogo*, secondo Fortini, per una lettura dialettica del simbolo kafkiano, *nonostante* la serie infinita di equivalenti semiotici che effettivamente ancora chi legge a un senso solo parabolico. Kafka rende possibile ovunque, anche suo malgrado, immaginare la negazione del male e della morte proprio quando questi *avvengono* senza senso apparente, mentre «l'uomo kafkiano, il contemporaneo del nazismo, perduto nel villaggio di neve ai piedi del castello, rampante come un verme in un appartamento d'affitto, tremante in fondo alla tana, scannato come un cane in un terreno vago, avrà diritto alla *pietas* vigilante dei presenti e dei venturi».²¹

III. Vergogna e dittatura della poesia

Nello stesso lasso di tempo in cui formula la sua teoria di Kafka scrittore «simbolico» – come ha notato Giuseppe Palazzolo²² –, in un saggio intitolato *Vergogna della poesia* e pubblicato nella «Fiera letteraria»²³ la stessa teoria viene ripetuta senza fare il nome di Kafka.

[...] la poesia non è volgarmente simbolica; ma è una pietra segnata, un *sūmbolon*, una pietruzza sulla quale è segnato un nome nuovo per il destinatario, «che nessuno conosce se non colui cui essa è data». La poesia

¹⁸ F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., p. 56.

¹⁹ Si pensi naturalmente a Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], trad. it. di A. Serra, Macerata, Quodlibet, 2010.

²⁰ F. Fortini, *Capoversi su Kafka* cit., p. 58. Valorizza questo passo come testimone della «dialettica fra ricordo e adempimento» A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro, o della critica come ultimatum*, in *Dieci inverni senza Fortini 1994-2004*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004-Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 149-166: p. 153.

²¹ *Ibidem*.

²² G. Palazzolo, *Il Giona di Fortini*, in F. Fortini, *Giona* cit., pp. 9-20: pp. 14-15.

²³ F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in «La Fiera letteraria», IV, 5, 30 gennaio 1949, poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1270-1279.

è, al tempo stesso, cosa in sé e cifra, oggetto e segno. Di che cosa? Di una verità, di una totalità od unità che essa raffigura *per speculum*. In questo senso è certa l'analogia della poesia con la religione in quanto e l'una e l'altra sono il *luogo della scissione* dell'uomo in più parti e insieme l'*intenzione* di un superamento della scissione.²⁴

La pietra segnata con il “nome” nuovo è quella che appare nell’Apocalisse, qui citata esplicitamente ma senza dirlo: «A chi vince io darò della manna nascosta e una pietruzza bianca, sulla quale è scritto un nome nuovo che nessuno conosce, se non colui che lo riceve» (Ap. 2, 17). Questa pietra-nome da segnarsi è una cosa ed è un segno che “riflette” un’unità proprio in quanto scissa. Dunque, se visto in questa chiave, anche il Kafka di Fortini sarebbe precisamente questo “riflesso” di simbolicità latente, la sua opera segnalerebbe, *per speculum*, una potenzialità di superamento della scissione. Sarebbe, è, la scrittura di un’utopia. Ma poi Fortini aggiunge ancora una chiosa, inquietante.

Per il fatto stesso di presentare ai non poeti l’ambigua natura di una «cosa» riducibile tanto alla pura gratuità della natura quanto alla pura strumentalità; per il fatto stesso di presentare, accanto alle interpretazioni del mondo che ogni uomo si fa ad ogni istante della propria vita, una interpretazione altrettanto legittima e totale, la poesia pretende *alla dittatura; chiede, con la forza della propria autorità, la propria incarnazione*.²⁵

La poesia è dunque pietra e cosa, e resta simbolo, e per questo è – dirà in conclusione – mai *engagée*, ma *engageante* – perché mira alla propria disgregazione in etica e politica.²⁶ È forma già corrotta perché intende passare all’azione, alla ricostituzione della totalità utopica – è di per sé, dunque, già la lotta, già il movimento parziale. Perché la poesia come la memoria *detta* l’intenzione. In perfetta analogia col ricordo, il poema *indirizza* in quanto si pone come “oggetto”. È singolare come l’elemento della pietra, che nell’ebraismo ha un preciso significato legato al lutto, venga qui riletto – usando l’*Apocalisse* – in chiave etico-politica ma al contempo *dittoriale*.

Il paradosso meta poetico del primo Fortini sta tutto in una chiave di “leninismo poetico”, per così dire.²⁷ Emergono due interpretazioni di

²⁴ *Ivi*, p. 1276.

²⁵ *Ivi*, p. 1278.

²⁶ *Ivi*, p. 1279.

²⁷ Una lettura acuta di questi stessi passaggi, assieme al testo “lontano” di *Per una ecologia della letteratura* (1984), nella chiave di un «immanentismo critico» e di un «atteggiamento desacralizzante» (per il “buon uso” delle istituzioni letterarie che rendono «carne» il «verbo letterario»), è in A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro* cit., pp. 158-159. Si veda *ivi*, p. 161, per una lettura del momento dittoriale come «pretesa di libertà».

simbolo dove alla tendenza dittoriale del poetico – autoritativamente imporre la propria interpretazione “totale” del segno” come chiave dell’impegno a venire –, si contrappone quella kafkiana del simbolo in quanto *speculum* potenzialmente infinito, segno che può smarirsi e di fatto si perde in altri segni, e quindi elemento katechontico, ritardante. E qui si staglia il rischio politico e poetico di Kafka di non porre i propri scritti come “cosa” che indirizzi il lettore e che decida il “nome nuovo”, come in fondo fanno la pietra e la memoria.

IV. Memoria di Kafka e inconscio politico

Questa tesi – di Kafka simbolico e non poetico, perché ha un problema di infinito rinvio simbolico, e *quindi politico* – è tornata più volte, con alcune variazioni, in Fortini. È tornata anche vent’anni dopo quei saggi dei tardi anni Quaranta, nei *Cani del Sinai*, il testo scritto “a muscoli tesi” – come ricorda Massimo Raffaeli in un suo testo del 2017, menzionando l’espressione che troviamo nella *Nota per Jean-Marie Straub*.²⁸ E c’è davvero un’immagine di *Fortini/Cani* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, in cui Fortini – che legge nove anni dopo il testo scritto e pubblicato nel 1967 – tende i muscoli, serra fortissimamente il pugno.²⁹ Accade durante la lettura del brano 21.³⁰

Fin tanto che la guerra di giugno non era combattuta e vinta, ai lontani poteva rimanere incerto il grado di impegno classista, di fedeltà al servizio imperialistico, delle dirigenze politiche israeliane. Dico a chi avesse dimenticato la guerra del 1956 e poi la violenza delle rappresaglie che in media hanno ucciso, per ogni israeliano, quattro arabi.³¹

Ma il nome di Kafka si affaccia ben prima, nei *Cani*, preparato da un lungo *detour* sul tema della memoria. Nel brano n. 4, quando rievoca il «mese di luglio stupendo, una fortuna per chi può andare in vacanze»

²⁸ M. Raffaeli, *I cani di Fortini*, Edizioni Volatili, 2021 (anche <https://www.leparoleeletrose.it/?p=40851>, ultimo accesso: 21/8/2025). Raffaeli riprende l’espressione di F. Fortini, *Nota 1978 per Jean-Marie Straub* (1978), in F. Fortini, *I cani del Sinai* [1967], a cura del Centro di ricerca Franco Fortini, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 81-89: p. 84. Per un inquadramento del testo di Fortini, si veda senz’altro Luca Lenzini, *I cani del Sinai, oggi*, in «Altraparola», 2, ottobre 2019, *Per una critica della vita quotidiana*, pp. 183-190 (poi in L. Lenzini, *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2024, pp. 57-62), che segnala come «le parti memoriali del libro sembrano una specie di autodenuncia», di non aver avuto gli strumenti per comprendere quello che accadeva (*ivi*, p. 184).

²⁹ Sul “pugno ‘babelico’, «il simbolo dei corpi che dovranno distruggere la città umana», si era soffermato il passo già citato sopra sulla “comunione dei passati”, in *Capoversi su Kafka* cit., p. 58. Ma sull’immagine del “pugno” cfr. ancora A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro* cit., p. 153.

³⁰ J.-M. Straub, D. Huillet, *Fortini/Cani*, Italia-Francia, 1976. L’episodio ricordato nel testo è visibile da 1h 5' 10" a 1h 5' 36" del filmato.

³¹ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 61.

(quasi una ripresa delle «Vacanze del signore», del primo capitolo di *Storia di Giona*, «era di giugno, il tempo era bellissimo»),³² quando rievoca quel 1967 in cui nei patii delle case di villeggiatura si discorre del «Medio Oriente» mentre trent'anni prima si parlava della guerra di Spagna, Fortini, dopo una serie di domande retoriche che riproducono la litania delle conversazioni tra «persone civili», prorompe in una sentenza: «La memoria serve a livellare tutto», dice.³³ Nello stesso brano, appena più in là, descrivendo la campagna – il contadino con la gamba amputata, gli insetti al lavoro, ancora tutta la stasi sconcertata davanti al naturale di cui è capace l'occhio mobile di Fortini – aggiunge: «nulla deve mutare».³⁴

Livellamento, immodificabilità del tutto: sono, queste due, enunciate e note *esplicitamente false*, o meglio, esplicitamente dialettiche se viste nel contesto, che l'opera discute e che hanno una singolare confluenza con Kafka, una perfetta identità col problema individuato sin dall'inizio nella strategia simbolica della scrittura kafkiana. Non solo il livellamento è quanto produce l'infinita equivalenza e seriale dei segni in Kafka – la superficie dell'acqua dove scrive – ma quel “nulla deve mutare” non somiglia a quel Kafka che ha pensato, secondo Benjamin, a una redenzione solo minima, che avviene quando il Messia arriva e rifà il mondo praticamente uguale a com'era prima, raddrizzandone solo – appena – le distorsioni?³⁵ Sono appunto i rischi che Kafka ha corso fino in fondo.

«La memoria serve a livellare tutto» – anche questa è una distorsione *kafkiana*. Subito dopo questo passo, nel brano n. 5, Fortini introduce il tema della conversione dei ricordi in “prodotti” da consumare. Parla di Marshall McLuhan e del suo *Understanding Media* («un libro di cui s'è fatto gran discorrere in America. L'autore è un furbo, spesso un volgare apologeta del sistema») e lo sintetizza così «Devi prepararti a dimenticare tutto e presto»³⁶ perché salta, in questa identificazione di forma e contenuto (medium e messaggio), la gerarchia di significati possibile in ogni segno, il suo statuto – diremmo – autoritativo, dittoriale. È abbastanza per cogliere il problema del segno poetico anche sotto lo spettro dell'uso della memoria (l'uso della pietra-*skandalon*) che Fortini ha estratto già da *Vergogna della poesia*: «la poesia è un'occasione di scelta, uno scandalo o pietra d'intoppo».³⁷

³² F. Fortini, *Storia di Giona* cit., pp. 25-106: p. 29.

³³ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 17. Sul punto come segnalazione di un accumulo ingestibile di notizie e immagini mnestiche, ancora L. Lenzini, *I cani del Sinai, oggi* cit., pp. 186-187.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka* cit., p. 432; trad. it., p. 74: «Questo omino è l'ospite della vita distorta: sparirà quando arriverà il messia, di cui un gran rabbino ha detto che non vuole cambiare il mondo con la violenza, ma solo rimetterlo un poco in sesto». Cfr. *ivi*, nota 84, per la complicata identificazione del “gran rabbino”.

³⁶ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 19.

³⁷ F. Fortini, *Vergogna della poesia* cit., p. 1279.

In questo quadro analitico sugli usi scandalosi – e simbolici – della memoria, è tanto più rilevante la proiezione su di sé che Fortini attua nei *Cani del Sinai*: vale a dire, che uso della memoria fa Fortini nel suo scritto che finalmente collega il tema kafkiano alla questione poetica, da “interno”, unendo memoria personale e memoria politica. Nel film di Straub e Huillet, *Fortini/Cani*, appare subito e *pour cause*, nei titoli di testa, la dizione «Con Franco Lattes», che ripristina il cognome paterno. Nei *Cani del Sinai*, al decimo brano, Fortini racconta la sua vicenda di sefardita “assimilato” di lungo corso. Narra di un padre che, da borghese, non aveva scelto il fascismo, ma un antifascismo e una ideologia “democratico-repubblicana” punita con la prigione allo scoppio della guerra, e anche con una generale riprovazione in famiglia, dovuta prima alla scarsa fede nei rituali ereditati, poi alla non-acquiescenza al nuovo regime («nel 1925 lo avevano cercato per ammazzarlo e da allora era divenuto la pecora grigia della famiglia»).³⁸ Non era a Dino Lattes, dunque, che Fortini doveva nozioni ed elementi di ebraismo. Che penetrano invece dalla lettura in prima persona delle Scritture, senza renderlo religioso.

Proprio in questo frangente Fortini aggiunge un elemento biografico “kafkiano”, che in questo quadro complica ulteriormente la sua lettura e la fa politica. Pensa alla commozione sincera di Kafka per l'apparizione, nell'assimilatissima Praga anteguerra, di un gruppo di teatranti yiddish. Siamo nel 1912: Kafka terrà persino un discorso pubblico per introdurne lo spettacolo – un evento rarissimo.³⁹ Ma secondo Fortini – che forse rievoca sé stesso che legge di quel momento della biografia kafkiana – ne rivela un substrato di interesse antropologico-politico che sta proprio nel collocarsi altrove rispetto a chi tiene le redini del dominio in quel momento.

[Il ragazzo Fortini] ancora oggi non riesce a intendere l'incontro di Kafka con gli attori *jiddish* come la via di un ritorno all'ebraismo e vi scorre piuttosto l'itinerario obliquo con cui Kafka recuperava il demonismo di società e culture popolari e contadine, subalterne ma libere, slave nel

³⁸ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 31.

³⁹ Una breve ricostruzione dei contenuti e del contesto della conferenza (nota come *Einleitungs vortrag über Jargon*, e tramandata solo via il resoconto di Elsa Taussig, futura moglie di Max Brod) tenuta il 18 febbraio 1912 prima dell'esibizione della compagnia di Jizchak Löwy a Praga, è rinvenibile nella fondamentale biografia di R. Stach, *Kafka. Gli anni delle decisioni* [2002], trad. it. di M. Nervi, Milano, il Saggiatore, 2024, pp. 76-81. Kafka ne dà notizia (e impressioni) anche nei *Diari*, il 25 febbraio successivo (in *Diari e confessioni*, trad. di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, pp. 334-336). In originale i *Tagebücher* erano usciti per Schocken (New York 1948-49). È verosimile che Fortini – ma l'espressione («ancora oggi») non è chiara – retroproietti negli anni Trenta l'impressione ricavata dall'apprendere di questo episodio.

caso suo; e placava, o moltiplicava, il senso di colpa e di attrazione verso il popolo e la lingua boema di fronte ai quali la sua famiglia aveva scelto la parte dei dominatori, dello *Herrenvolk*.⁴⁰

Rispetto allo *Herrenvolk* che assoggetta le culture minori, la scelta di Kafka – scelta emotiva e *anche* poetica e anche politica – è per Fortini di stare *altrove*, tendere “per colpa e attrazione” verso il popolo subalterno (che Fortini, non del tutto appropriatamente, identifica con un carattere slavo).

A proposito di sensi di colpa e di attrazione verso il popolo, cioè verso i sedimenti del proprio inconscio, sarà anni dopo, nel 1985, in un intervento a un convegno pasoliniano chiamato *Il rifiuto della maturità*, che Fortini chiamerà in causa un concetto allora praticamente “nuovo” – che va a determinare le forme di espressione letteraria.

Crediamo – o almeno credo io – che l'inconscio sia oltre la poesia né intenderemmo la sua voce delfica se, prima o dopo la composizione poetica, non fosse come inconscio storico ovvero (la formula è di Fredric Jameson) come inconscio *politico*. La realtà storico-sociale – che non è l'impero dei segni ma piuttosto il segno degli imperi – sta all'origine del testo poetico; che vi si apre la propria strada.⁴¹

L'elemento rilevante è quel «prima o dopo» (la composizione poetica). Che riafferma un passaggio “classico” dell'espressione critica fortiniana. Si veda il testo *Precisazioni* del 1962, poi raccolto in *Verifica dei poteri*: «la partecipazione sociale e politica dell'opera letteraria avviene nei momenti della sua genesi o della sua funzione, dunque *prima o dopo* la creazione».⁴² L'interazione tra il piano storico-sociale – il “segno degli imperi” – e il testo poetico è quindi duplice e biunivoca.

Ma quel che rileva è che Fortini citi abbastanza subito l'ultimo Jameson, all'epoca (molto prima che il testo venga tradotto in Italia). A Fortini fa gioco che l'inconscio politico di Jameson configuri la narrazione precisamente come atto “simbolico”.⁴³ Come lavoro integrale sulla simbo-

⁴⁰ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 31. *Herrenvolk* è termine dall'eco sinistra, ma utilizzato anche ben prima del nazismo (per esempio da Friedrich Meinecke o anche da Max Weber, negli scritti politici degli anni Dieci – lo si trova in *Parlamento e governo* [1918]) – in chiave opposta rispetto a “popolo-paria”, ma non specificamente razzista.

⁴¹ F. Fortini, *Il rifiuto della maturità*, Parigi, 6 ottobre 1984, poi in «Paragone», ottobre 1984, poi in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 208-216, poi in Id., *Attraverso Pasolini*, a cura di B. De Luca, V. Celotto, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 175-182: p. 179.

⁴² F. Fortini, *Precisazioni*, in Id., *Verifica dei poteri* cit., pp. 45-51: p. 49.

⁴³ F. Jameson, *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico* [1981], trad. it. di L. Sosio, Milano, Garzanti, 1990. Conviene ricordare che Fortini aveva dieci anni prima scritto la prefazione al primo libro di Jameson tradotto in italiano: *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura* [1971], Napoli, Liguori, 1975.

lizzazione sociale dei segni e sulla colonizzazione dell'inconscio stesso. Un lavoro che quindi fa emergere come la poesia sia un lavoro simbolico sull'inconscio, come le stesse trame oniriche (o zoologiche) di Kafka siano espressione di un inconscio, ma quest'inconscio è politico, è un segno degli imperi passati e presenti. E cosa resta allora della memoria nell'universo macluhaniano dell'oblio costante e funzionale, nell'impero dei segni barthesiano che Fortini polemicamente rovescia, per dire che l'inconscio politico è *segno degli imperi*? Occorre tornare ai *Cani*, e al motivo non-conciliatore del simbolo.

V. La memoria mai nell'ordine del "sacro"

Anche nei *Cani del Sinai*, Fortini riprende i termini dell'interpretazione del poetico come "scandalo". *I cani* sono appunto un testo che si sforza di non ammettere mai il sacro nell'orizzonte del simbolico, di espungere il rischio corso da Kafka – e che di Kafka ha fatto tutta la grandezza.

Di fronte, dice, a «chi, come avessimo bisogno di ricordare, ci raffigura millenni di persecuzione», Fortini nei *Cani* riassume il senso della memoria della Shoah.

Evocare i macelli nazisti equivale a chiederne una chiave, una interpretazione. Occorre appena aggiungere che si rifiutano fin da subito tanto l'interpretazione cristiana (il «segno di elezione») quanto quella umanistico-liberale (il «delirio del totalitarismo»).

Quel senso era di aver riassunto, nella posizione di vittime e in una incredibile concentrazione di tempo e di ferocia, tutte le forme di dominio e violenza dell'uomo sull'uomo proprie dell'età moderna.⁴⁴

Se questo è il senso della Shoah – se la Shoah ha dunque un senso di "ricapitolazione" abbreviata e atroce di una prassi moderna di dominio e violenza –, minore senso ha volerla situare in una cornice orrorifica imposta e totale, attribuirle un senso sacrale.

Molti portavoce della cosiddetta "cultura" d'Occidente cercavano interpretazioni extrastoriche e metapolitiche e rapidamente giungevano a situare le stragi naziste nell'ordine del "sacro", a considerarle opera del Male In Sé, in sostanza ad accettare, rovesciandone i contenuti, uno dei miti centrali della mistica nazista.⁴⁵

Questo rovesciamento di contenuti – questa "reversione" mitologica, si potrebbe chiamarla recuperando il lessico di Furio Jesi – è in atto non solo nei "prodotti" di memoria dell'industria culturale, ma anche

⁴⁴ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit., p. 63.

⁴⁵ *Ibidem*.

nel dimenticare un fatto antropologico elementare: l'approccio delle future vittime a quello che Fortini chiama con Marx «sogno d'una cosa».

Ho sempre sentito che c'era qualcosa che andava al di là della lotta contro il nazismo, qualcosa che – non fosse che per un attimo, il supremo – concorreva, lo sapessero o no, al “sogno d'una cosa” che gli uomini hanno “da tanto tempo”, all'enorme sogno degli uomini. Di qui l'ordine di criticare ogni interpretazione, ebraica o non ebraica, della strage che si mantenga sostanzialmente nei termini della strage: quelli della sacralità del sangue, della colpa, della intimidazione morale, delle scomuniche.⁴⁶

VI. Disciplinare la mimica

E dunque, per concludere, come si può andare oltre «i termini della strage», oltre il lessico del sangue, della colpa, delle dinamiche ammonitorie della morale? Nel § 25 dei *Cani* Fortini cita un lungo brano della *Dialettica dell'Illuminismo* di Adorno e Horkheimer.

ciò che ripugna come estraneo è fin troppo familiare [...] La mimica indisciplinata è il marchio dell'antica soggezione [*Herrschaft*], impresso nella sostanza vivente dei dominati e trasmesso per generazioni, grazie ad un inconscio processo di imitazione attraverso ogni infanzia, dal rigattiere ebreo al grande banchiere. [...] L'espressione è l'eco dolorosa di un potere schiacciante, violenza che diventa percettibile nel lamento. È sempre eccessiva per quanto sincera, perché, come in ogni opera d'arte, in ogni momento sembra contenuto il mondo intero.⁴⁷

Nel rivendicare l'eccessività sincera, indisciplinata della “mimica” ebraica, Fortini rievoca implicitamente anche il significato degli attori yiddish per Kafka: la loro gestualità sfrenata, la stessa sensualità messa in scena, il parossismo che giunge fino a infastidire gli astanti, sono altrettante conferme di una “tradizione di oppressione”, di un dominio antico e sempre comprovato nella materia vivente dell'ebraismo, perseguitato perché eco non domata di una *Herrschaft* che non ha vinto del tutto. E Fortini spiega Adorno (che riprende ancora Benjamin sul simbolo),⁴⁸ e vigila su stesso, sulle sue definizioni di “simbolo” che an-

⁴⁶ *Ivi*, p. 64.

⁴⁷ Th.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell'illuminismo* [1947], trad. it. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1997, p. 196, citato in F. Fortini, *I cani del Siani* cit., p. 73: «Die undisziplinierte Mimik aber ist das Brandzeichen der alten Herrschaft, in die lebende Substanz der Beherrschten eingeprägt und kraft eines unbewußten Nachahmungsprozesses durch jede frühe Kindheit hindurch auf Generationen vererbt, vom Trödeljuden auf den Bankier. [...] Aber Ausdruck ist der schmerzliche Widerhall einer Übermacht, Gewalt, die laut wird in der Klage. Er ist stets übertrieben, wie aufrichtig er auch sei, denn, wie in jedem Werk der Kunst, scheint in jedem Klagliat die ganze Welt zu liegen».

⁴⁸ Si tratta della distinzione tra allegoria e simbolo che caratterizza tutta la seconda par-

nuncia una totalità senza chiuderla, ma *impegnandola* di nuovo. E dice, e ammette, ipotizza.

Disciplinare la mimica, esibire – fermo nella sua morte formale – il marchio dell’antica soggezione, imitare nello stesso tempo la violenza e il lamento della violenza subita. Questo, credo, ho cercato di fare con i miei versi e questo ha qualcosa a che fare con l’ebraismo.⁴⁹

Ecco, la poesia di Fortini – ma anche quella di Kafka (chiamato sorprendentemente, ma significativamente “poeta” dall’amico Max Brod, quando era ancora vivo)⁵⁰ – è stata esattamente questa tenuta mimetica della violenza e del lamento, del dominio e della resistenza. È stata questa contraddizione saputa – di un simbolismo cosciente – negli infiniti prescrittivi ma ancora mimetici di un caos: e come si dice in *Ordine e disordine*, da *Questo muro*: «la ragione dell’ordine, la dimostrazione del disordine, e tu règgil[a]». Al netto degli imperativi, conta l’accumulo sintattico: è forse quella peculiare figura ebraica di Kafka, allo specchio, ad aver suggerito a Fortini che è soprattutto nella mimesi del disordine, nell’uso disciplinato che si fa della sua memoria – e quindi anche del dominio subito, e della resistenza provata – che sta il sogno di una cosa.

te dell’*Ursprung des deutschen Trauerspiels* (il libro di Benjamin uscito per Rowohlt nel 1928, che ebbe una ricezione nell’immediato assai limitata, di cui Adorno fu uno dei primi e più rilevanti esponenti). Difficilmente Fortini potrebbe conoscere il libro – poco noto all’epoca anche tra gli specialisti tedeschi. Si noti che la prima traduzione italiana del testo – come *Dramma barocco tedesco* – sarebbe uscita solo più tardi per mano di Enrico Filippini (Torino, Einaudi, 1971).

⁴⁹ F. Fortini, *I cani del Sinai* cit. p. 73.

⁵⁰ Il riferimento è all’articolo di Max Brod, *Der Dichter Franz Kafka*, in «Neue Rundschau», 1921, pp. 1210-1216. In tedesco *Dichtung* ha uno spettro semantico più ampio di quello di “poesia”.



fortiniana

«Il lettore più esigente». *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* di Franco Fortini

GIANNI TURCHETTA

Università degli Studi di Milano Statale

giovanni.turchetta@unimi.it

Abstract. Fortini's intellectual work might seem far removed from any divulgative intent, given its density, rigor, high style, and complexity. In reality, however, Fortini devoted much of his life to popularization, beginning with his articles in Vittorini's «Politecnico». A constant feature of this body of work is the writing of encyclopedia entries: some were later collected in *Nuovi saggi italiani*, while others make up entire volumes, such as *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* and *Non solo oggi. Cinquantanove voci*. The essay retraces Fortini's history as an encyclopedist, focusing on *Ventiquattro voci*, which offers a lucid and unflinching inquiry into the condition of the intellectual in neo-capitalist society, the relationship between humanism and the economic sphere, and the problematic necessity of reaching a non-specialist audience.

Keywords: popularization, encyclopedias, intellectual work, humanistic intellectual, anti-specialism.

Riassunto. Il lavoro intellettuale di Fortini sembrerebbe lontano da intenti divulgativi, per la densità, il rigore, lo stile alto, la complessità. In realtà invece Fortini svolge per quasi tutta la vita attività di divulgatore, a cominciare dagli articoli sul «Politecnico». Un tratto costante di questa sua produzione è la redazione di voci di enciclopedia: alcune confluiscono in *Nuovi saggi italiani*, ma libri come *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* e *Non solo oggi. Cinquantanove voci* ne sono interamente composti. Il saggio ripercorre la storia di Fortini enciclopedista, concentrandosi sulle *Ventiquattro voci*, che delineano una lucidissima, spregiudicata indagine sulla condizione dell'intellettuale nella società neo-capitalistica, sul rapporto fra umanesimo e dimensione economica, sulla problematica necessità di raggiungere un pubblico non specialistico.

Parole chiave: divulgazione; encyclopedie; lavoro intellettuale; intellettuale umanistico; anti-specialismo.

«Il lettore più esigente». Venti quattro voci per un dizionario di lettere di Franco Fortini

I. Fortini divulgatore e enciclopedista

Se si pensa a Franco Fortini, probabilmente la divulgazione non è proprio la prima cosa che viene in mente. Il suo stile, densissimo, concettualmente rigoroso e però assai parco di spiegazioni, sempre orientato verso un registro alto, così come il suo fitto argomentare, disseminato di incisi, di discussioni con gli interlocutori e di autocomenti, tutto proteso verso una sorta di sceneggiatura sintattica delle contraddizioni del mondo, sembrerebbero a prima vista quanto di più lontano è possibile concepire da intenti francamente divulgativi.¹ Di questo, peraltro, Fortini era perfettamente consapevole: «Io che qui predico ho pubblicato libri scritti spesso in gergo sublime e convulso disperazione dei traduttori».² Eppure, l'attività di divulgatore di Fortini è stata di fatto continua, ricchissima, e caratterizzata in particolare dalla redazione di un numero assai considerevole di voci di enciclopedia, o di articoli concepiti a mo' di voce enciclopedica, di introduzione sintetica a un autore, un'opera o un problema, concepita specialmente per un pubblico bisognoso di una prima informazione, per quanto completa e criticamente avvertita. L'attività di divulgatore e enciclopedista di Fortini copre un arco temporale molto ampio, all'incirca dalla fine della Seconda Guerra mondiale al principio degli anni Novanta: cioè quasi tutta la sua attività pubblica di intellettuale. Per cominciare, bisognerebbe anzitutto parlare del «Politecnico», dove i suoi articoli configurano un doppio filone, in cui si alternano interventi propriamente divulgativi (come schede e voci simil-enciclopediche) e saggi brevi, che si propongono di presentare in modo sintetico e non scontato autori di assoluto rilievo, anzi canonici senz'altro (come Dante, Leopardi, Kafka). Non è questa la sede per un regesto degl'interventi fortiniani sul «Politecnico», che vanno a delineare, specie nel mensile, poco meno che un'ipotesi alternativa di rivista. Mi limito a segnalare qui, più specificamente, i tre pezzi scritti per una rubrica intitolata giust'appunto *Enciclopedia*, per la quale Fortini redige le voci dedicate, rispettivamente, a Carlo Pisacane, Edmondo De Amicis e Emilio Salgari.³

¹ Sullo stile di F. Fortini, e sulla sua «rappresentazione conflittuale» della poesia e in genere delle dinamiche testuali, si vedano le pagine illuminanti di P.V. Mengaldo, *Franco Fortini*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 59-64 (la citazione è a p. 60).

² F. Fortini, *Venti quattro voci per un dizionario di lettere* [1968], Milano, EST, 1998; d'ora in avanti *VV.*

³ «Pisacane Carlo» (firmato Giona), «Il Politecnico» (*Enciclopedia*), 5, 27 ottobre 1945, p. 3 (poi in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1242-1246); «De Amicis Edmondo» (ancora a firma Giona), «Il Politecnico», 7, 10 novembre 1945,

Sull'assoluta rilevanza dell'attività di enciclopedista di Fortini ha richiamato in particolare l'attenzione Luca Lenzini, in un saggio acutissimo, imprescindibile per il nostro argomento. Lenzini ricorda come non siano

pochi gli autori novecenteschi che nei loro *curricula* annoverano collaborazioni a encyclopedie (settoriali o generali), manuali, dizionari e *companions*; collaborazioni quasi sempre trattate dalla critica come episodi marginali, *hors-d'oeuvres* o faccenduole di tipo “alimentare” e pertanto degne di un'attenzione d'ordine poco più che bibliografico. Eppure, è da credere che uno studio sistematico delle “voci” redatte da scrittori fornirebbe un capitolo non insignificante della cultura novecentesca.⁴

Per Fortini però il capitolo «Voci di Enciclopedia» non solo non è «insignificante», ma costituisce un'area di intervento di assoluta rilevanza. Lascio la parola ancora a Lenzini:

si tratta di una produzione tanto estesa nel tempo e quantitativamente rilevante, quanto rimarchevole sotto il profilo qualitativo, e per di più accompagnata – e questo è un tratto tipicamente fortiniano – dalla riflessione sul “genere” stesso, sulla sua evoluzione storica e il suo *background* ideologico. Non è perciò affatto un caso, ma un segno di coerenza e un fatto meritevole di attenzione, che alcune delle voci redatte dall'autore non solo confluiscano nell'opera “maggiori” (*Nuovi saggi italiani*),⁵ ma formino addirittura due interi libri: *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* e *Non solo oggi. Cinquantanove voci*.⁶

Ancora, nel 1957 Fortini scrive la voce *Gramsci* per il *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*.⁷ Le voci redatte negli anni Cinquanta-Sessanta rimandano certo al contesto degli anni del *Boom*: cioè alla rapida, accelerata trasformazione di un paese agricolo come l'Italia in una potenza industriale. Questa trasformazione implica un progressivo, spettacolare aumento dei consumi in genere, ma anche e proprio dei consumi culturali: cinema, televisione, periodici, ma anche libri e, più specifica-

p. 3; «Salgari Emilio» (stavolta firmato Franco Fortini), «Il Politecnico», 25, 16 marzo 1946, p. 3.

⁴ L. Lenzini, *Voci. Fortini enciclopedico*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta e E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2018, p. 39. Al saggio di Lenzini rimando anche per informazioni complete su tutte le pubblicazioni encyclopediche di Fortini.

⁵ Sono le voci *Classico* (in *Enciclopedia Einaudi*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, pp. 192-202) e *Letteratura* (ivi, vol. VIII, pp. 152-179), poi confluite in F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, rispettivamente pp. 201-217 e 218-256.

⁶ F. Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991.

⁷ F. Fortini, *Gramsci Antonio*, in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, vol. VI, Torino, 1957, pp. 376-378; poi in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1345-1349.

mente, quegli strumenti di cultura generale che sono le enciclopedie, spesso pubblicate in fascicoli periodici. Caratteristico *status symbol* di quasi tutte le famiglie italiane anche appena scolarizzate, le enciclopedie sono un po' come la versione editoriale degli acquisti a rate di elettrodomestici, auto, mobili, case... L'era delle dispense coincide peraltro con lo sviluppo in senso industriale dell'editoria italiana e con il correlativo formarsi di un ceto di professionisti dell'editoria, qualche volta con contratti a tempo indeterminato, più spesso con contratti per specifiche prestazioni. Su questo torneremo fra poco. Fortini scrive voci in particolare per

due importanti enciclopedie di larga diffusione pubblicate tra i Cinquanta e i Sessanta: [...] *AZ Panorama* di Zanichelli e *Le Muse: encyclopédia di tutte le arti* della De Agostini. Entrambe le opere annoverano collaboratori di primo piano (da Calvino a Pampaloni ad Antonicelli, per dire solo dei letterati); quanto a Fortini, per la prima, composta di dodici volumi editi tra il '54 e il '62, non si limitò a scrivere voci ben impegnative come *La lettera e l'epistolario di Voltaire*, *Guerra e pace*, *Alla ricerca del tempo perduto*, *Il processo*, *La biblioteca immaginaria*, bensì curò l'intero volume intitolato *Libri nel tempo. Encyclopédia monografica della letteratura*, nonché la voce dedicata a Londra nel quarto volume, *La Terra in cui viviamo*.⁸

In una diversa stagione socio-economica e politico-culturale si collocheranno poi le voci scritte negli anni 1976-1980 per due altre importanti e assai prestigiose imprese editoriali enciclopediche: l'*Encyclopédia Europea Garzanti* e l'*Encyclopédia Einaudi*.

Il volumetto *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere* raccoglie le voci scritte pochi anni prima per *Le Muse: encyclopédia di tutte le arti* della De Agostini. Sono appunto ventiquattro, a cui nel volume Fortini aggiunge la voce su *La Gerusalemme liberata* scritta per un'edizione scolastica «destinata a ragazzi fra i dodici e i diciassette anni» (VV, p. 34), e un'altra su *Montale*, destinata a un repertorio francese.⁹ Contradicendo la numerologia dichiarata nel titolo, le nostre *Ventiquattro voci* sono tuttavia ventisei. Nel dettaglio ce ne sono 10 con la A (Alla ricerca del tempo perduto; Ambiguità; Amoralismo; Aneddoto; Antichi e moderni; Apollinaire; Articolo; Assoluto; Autobiografia; Avanguardia), solo 3 con la B (Baudelaire; Bouvard et Pécuchet; Breton), 5 con la C (Cardarelli; Confessioni, Le; Contenuto; Critica; Cronaca), 4 con la D (Decadentismo; Demonico; Dialogo; Diario), 1 una con la E (Eluard); a queste si aggiungono, saltando molto oltre nella sequenza alfabetica, la citata introduzione a *Gerusalemme liberata*, *La*, ancora una voce vera

⁸ L. Lenzini, *Voci. Fortini encyclopédico* cit., pp. 42-43.

⁹ *Les écrivains célèbres*, Paris, Mazenoud, 1965.

e propria per l'encyclopedia De Agostini (Kafka) e infine il già citato intervento su Montale.

A parte l'ovvia constatazione che quasi tutte le 26 voci riguardano le primissime lettere dell'alfabeto, notiamo che poco meno di un terzo, cioè 7 voci sono dedicate ad Autori, 4 ad Opere, 3 a Movimenti e questioni storiche letteralmente da manuale (Antichi e moderni, Avanguardia, Decadentismo). Meno scontati sono gli argomenti delle 5 voci dedicate a Concetti generali (Ambiguità, Amoralismo, Assoluto, Contenuto, Demonico) e delle 7 dedicate a Generi testuali e letterari: Aneddoto, Articolo, Autobiografia, Critica [che si colloca a cavallo fra Generi e Concetti, Cronaca, Dialogo, Diario. Fra le voci dedicate ad Autori, quelle su Baudelaire e Kafka registrano un significativo *optional* informativo ed editoriale: sono infatti le uniche corredate alla fine da una bibliografia. Per Baudelaire la bibliografia è preceduta anche da una sintetica storia della ricezione e delle interpretazioni critiche più rilevanti. Fatte queste doverose constatazioni, è doveroso d'altro canto notare come Fortini sottolinei di essersi limitato a scegliere voci già predisposte dalla redazione De Agostini in un elenco chiuso. E come, con evidente intenzione, ribadisca anche la scelta di ripubblicarle in volume senza rimodularle e senza rimodularne l'ordine, cioè il neutro nudo ordine alfabetico, cui vengono senz'altro integrate anche le due voci aggiunte:

Ho conservato [...] la sequenza casuale e casualmente interrotta della loro stesura perché non si dubitasse dell'intenzione ironica – non ho detto sarcastica né cinica – del libretto (VV, pp. 34-35)

L'understatement programmatico nulla toglie alla convinzione e alla serietà dell'intento: francamente didattico, ma per ciò stesso politico. Specie per chi è più giovane, aggiunge Fortini, si potrebbe «pervenire a fare anche di questa sorta di lavoro servile lo strumento e la forma, come d'altronde è stato, sempre di una libertà maggiore» (p. 35). Egli sottolinea inoltre l'importanza, nel suo percorso non solo professionale ed esistenziale, ma politico-culturale e intellettuale *tout court*, della scrittura divulgativa e dell'insegnamento, ripreso tardivamente in Istituti Tecnici prima di Lecco e Monza (1964-1965), poi di Milano (dal 1966), esattamente negli anni in cui vengono scritte sia le *Ventiquattro voci*, sia gran parte delle altre sopra ricordate. Di più, Fortini dichiara senz'altro di dovere «molta riconoscenza» a queste esperienze:

riscrivo da allora e correggo molto più di prima anche se non è quanto dovrei. Ho meglio capito quanta passività di classe reggesse la boria di

falsa libertà che per tanti anni m'aveva fatto credere possibile separare le ore migliori dalle peggiori e di distinguere da quello costretto il mio lavoro gratuito (VV, p. 35)

II. Per un pugno di lire: scrivere “a comando” e «per il popolo»

È chiaro: l'accento sulla *Bildung* rappresentata sia dalla scrittura divulgativa sia dall'insegnamento ci porta dritti nel cuore della “poetica” di queste *Ventiquattro voci*. Non a caso, per quanto riprodotte nel grigio, piatto ordine alfabetico, queste sono precedute da un pezzo densissimo, fortinianamente illuminante, anti-convenzionale al limite della provocazione: *Un'opportuna premessa* (VV, pp. 9-35), di evidente, calcolatissima ampiezza. Un saggio, diciamolo subito con forza, che merita senz'altro di essere considerato fra i suoi interventi più memorabili. Strategicamente, fin dalle primissime righe, e prima ancora di parlare dei problemi della divulgazione, Fortini insiste sul fatto che si tratta di pezzi scritti su commissione e quindi per soldi:

Quattro o cinque anni fa mi fu chiesto se volevo collaborare a un repertorio di lettere e arti a dispense settimanali. [...] Accettai volentieri: come quello della casa editrice il nome di chi mi invitava era garanzia di decoro e avevo bisogno di soldi, anche pochi.

Quest'ultimo è un punto notabile. L'abilità di stendere frasi o pagine a comando e quasi su qualsiasi argomento mi ha consentito di nutrirmi, di fornire abiti e acqua calda alle persone della mia famiglia, di usare un'auto. C'è un modo di dire più energico: mi ha dato *da vivere*. Da vivere, aggiungo, in una condizione di relativo privilegio. (VV, pp. 9-10)

Fortini insiste, in modo evidentemente programmatico, sulla contraddizione fra “lettere” e denaro: una contraddizione esibita, ma solo per prepararsi a mostrarla, nonché solo apparente, ideologica, nel senso della mistificazione. Da un lato, infatti, «Quasi mai mi ero figurato di guadagnare con la letteratura e che mi si pagasse per quel che veramente pensavo» (VV, p. 10). Ma questa considerazione, sconvolgente proprio per la sua apparente banalità, funziona, *a contrario*, come formidabile strumento di demistificazione dei miti del disinteresse e della superiore conoscenza dell'intellettuale “tradizionale”, per usare la categoria di Gramsci:

Chi potrebbe calcolare i profitti che in altri tempi, ma certo anche oggi, sono stati ottenuti [...] sfruttando quanto c'è di vero nel mito dell'intellettuale sacerdote del vero o manipolando la devozione? La generosità e il pudore di molti, serviti a pagare numerose canaglie culturali, hanno avuto la medesima funziona ideologica del mito del risparmio o del pa-

triotismo presso i ceti operai e piccolo borghesi di cento o di cinquanta anni fa (VV, p. 11)

L'esibita, fustigatoria durezza (basti un'espressione come «serviti a pagare numerose canaglie culturali») è la premessa per un affondo che anticipa, lucidissimamente, la critica dell'estetica del disinteresse di un capolavoro sociologico come *La distinction* (1979)¹⁰ di Pierre Bourdieu. Aggiunge infatti Fortini, perentoriamente:

l'esistenza nominale di una zona franca su cui lo stendardo del disinteresse sia ben visibile, con la croce rossa dell'arte e della cultura, è uno dei punti d'onore di una società del profitto. (VV, p. 12)

Proprio dalle parti di questo sviluppo della sua argomentazione, Fortini pone anche la questione della necessità e della difficoltà di scrivere chiaro, facendo in qualche modo *mea culpa* rispetto, come dicevo all'inizio, al proprio stesso stile critico. Per altri versi, infatti, «ne debbo ammenda solo parziale» (VV, p. 13). Bisogna infatti anche evitare il rischio di essere richiamati «A un falso ordine e a una falsa chiarezza» (*ibidem*), che corrisponde pienamente alla richiesta di un linguaggio tutto appiattito e monocorde, schiacciato sulle esigenze funzionali del neo-capitalismo.

La questione del linguaggio è davvero cruciale, e delicatissima: per le scritture divulgative in specie, ma in genere per ogni tipo di scrittura destinata a un pubblico non esclusivamente di addetti ai lavori. Il pericolo di una lingua grigia e tecnocratica, infatti, non può farci dimenticare quali sono le reali condizioni dell'esercizio della cultura, a cominciare dall'identità del pubblico reale. Nell'era delle dispense, che è anche l'era del Carosello, «L'edicola e il video sono i soli strumenti – con la scuola – di cui disponga la quasi totalità dei nostri concittadini per razionalizzare la propria esperienza» (VV, p. 14). Nel nuovo contesto che si sta delineando, mentre la lingua è sottoposta a cambiamenti voracissimi e profondissimi, bisogna essere ben consapevoli che delineare un nuovo tipo di scrittura impone di porre il problema dell'organizzazione del nuovo sapere. Il che significa chiamare in causa le «future basi di una élite e di una autorità» (VV, p. 33).

È arrivato il tempo, conclude Fortini, di

¹⁰ Vale la pena, *en passant*, di ricordare che le ricerche sul campo da cui nasce *La distinction* furono svolte fra il 1963 e il 1968: una coincidenza cronologica decisamente rilevante, perché rimanda, anche se nel contesto francese, di nuovo agli anni di una crescita vigorosa dell'economia e dei consumi, ormai maturi per il passaggio a una società consumistica *tout court*.

scrivere «per il popolo» ossia per il lettore più esigente. E «popolo» non sono tutti ma solo coloro che osiamo volere giudici. Bisogna star contro quel che lo inganna e contenta. Far silenzio intorno alla gente più intronata e avvilita dalle parole, altra «figura» di noi stessi, perché sia possibile intendere che cosa pensa di quel che abbiamo la pretesa di dirgli. Senza l'intima superbia di chi dice di non aver nulla da insegnare. Né l'intima paura di chi crede di non aver nulla da imparare. Dicono che io abbia passata troppa parte della vita a predicare che si facesse questo o quello. Ora non chiedo nulla a nessuno; o solo a me. Ma questo e quello dovranno essere fatti. (VV, pp. 33-34)

III. Scrittura comunicativa e scrittura umanistica: i contesti della critica

Come si vede, Fortini è sempre Fortini, con la sua esplosiva miscela di lucidità politica, profondità intellettuale e impegno etico. La necessità di trovare il modo di comunicare con un pubblico largo si scontra con il fatto che in Italia si è data un'«attenzione critica scarsissima alla scrittura comunicativa – saggistica, storiografica, politica» (VV, p. 23). Stiamo di nuovo toccando, vale la pena di sottolinearlo, problematiche già fondamentali nel pensiero di Gramsci, che Fortini mostra di avere sempre ben presente. Nella stesura delle voci, egli è costretto a constatare la debolezza se non l'inesistenza di una tradizione italiana consolidata delle scritture divulgative e in genere comunicative. Da questa mancanza di una solida tradizione deriva anzitutto, certo, la difficoltà nel maneggiare un modello di scrittura poco consolidato; ma anche, correlativamente, l'impaccio profondo nel mettere a fuoco i destinatari. Tanto più che «Il discorso di tipo comunicativo [...] si definisce come discorso “non rigoroso”, che per sua natura «opera su di un codice di allusioni» (VV, pp. 26-27).

D'altro canto la stessa difficoltà del compito s'incontra con la sua assoluta rilevanza, e dunque con la coscienza di stare facendo un lavoro importante: «Ero tutto contento di scrivere le mie voci» (VV, p. 15), commenta Fortini, con un'intonazione positiva in lui molto poco frequente, e per questo tanto più notevole. Ricordando di avere potuto soltanto scegliere in un elenco già predisposto dall'editore, Fortini ricorda argutamente l'elogio della compilazione proposto da Brecht nelle Storie del signor Keuner, dove quest'ultimo «lamenta di vivere in un paese di cultura tanto povera che di continuo vi si pubblicano nuovi libri e più nessuno vi è capace di comporre opere di sole citazioni» (VV, p. 17). In generale, il sapere si forma in una tradizione, a cui continuamente allude anche e solo mediante l'uso di una certa terminologia. Inoltre, proprio il sapere cosiddetto “umanistico” «si fonda sulla glossa perpetua a testi ricevuti e procede mediante sempre diverse combinazioni di ele-

menti costanti» (VV, p. 18): a questo soprattutto pensava probabilmente Brecht. Commenta ancora Fortini:

mi par di capire che dubitasse della possibilità di ridurre il tasso di ideologia presente nelle cosiddette scienze dell'uomo e che anzi i due indici potessero finire col confondersi. (*ibidem*)

Bisognerebbe, ed è evidentemente questione cruciale, trovare le forme per comunicare un sapere non ideologico «nei luoghi fisici e morali dove gli uomini si chiedono di dove vengano e dove possano o debbano andare» (*ibidem*).

Se finora la riflessione di Fortini appare centrata soprattutto sui modi di raggiungere il pubblico, bisogna sottolineare con molta forza fino a che punto egli sappia mettere spregiudicatamente a fuoco anche lo stretto rapporto tra forme e contesti, scelte espressive e luoghi di espressione, sia fisici sia istituzionali: una consapevolezza non molto diffusa tra gli intellettuali italiani... Anche e proprio nell'ambito delle scritture saggistiche, le forme rimandano a contesti, e sono il segno di scelte di pubblico, a loro volta espressione di non eludibili differenze socio-culturali, di questioni che riguardano direttamente i rapporti di produzione e i conflitti economici. Il lavoro intellettuale, in altre parole, è *lavoro*, e per questo *deve* essere pagato, anche poco, ma non niente. La gratuità, aggiungo io, è non solo il segnale di un fragile statuto economico, ma proprio la conferma di un sedicente, mistificato disinteresse. Con buona pace di Immanuel Kant, aggiungerebbe Bourdieu... Come ogni lavoro, anche il lavoro intellettuale si sviluppa come espressione di specifici rapporti di produzione, e non può essere perciò considerato come qualcosa di astratto, perché viceversa possiede caratteristiche materiali e si esercita in contesti specifici, facendo necessariamente i conti con la materialità delle sedi in cui si esercita e dei rapporti di lavoro che presuppone:

La sociologia della letteratura è ai suoi primi passi, tanto più che dovrrebbe cominciare dai libri di lettura delle scuole elementari. Intanto studenti e professori, giovani e vecchi, professionisti e dilettanti, in gran numero, per uffici, case e biblioteche lavorano alle carte dell'industria culturale, traducendo, compilando, riassumendo, riducendo, ripulendo, con contratti a forfait, a colonna, a pagina, a riga, a parola, con o senza contratto, con o senza diritto di subappalto, in condizioni di serietà e dignità che decrescono in ragione inversa alla quota di profitto previsto dai committenti e da quella dell'investimento predisposto. (VV, p. 16)

Ora capiamo meglio anche il senso dell'insistenza sul tema del lavoro su commissione, per denaro. Solo la piena consapevolezza di far par-

te dell'esercito degradato (e tuttavia ancora privilegiato) degli estensori di traduzioni, compilazioni, voci di enciclopedia, manuali e di qualsiasi altro genere di scrittura di servizio consente di smontare definitivamente le tradizionali mistificazioni umanistiche sulla presunta superiorità e sul "disinteresse" del lavoro intellettuale, accedendo alla piena consapevolezza del suo carattere di *lavoro* senz'altro.

IV. L'anti-specialismo e la fine del mandato degli intellettuali: per un nuovo linguaggio

La ridiscussione dei miti dell'intellettualità umanistica passa anche dalla sottolineatura, non senza qualche curvatura narcisistica un po' ci-vettuola, del proprio *non essere uno specialista*. Anche per questo Fortini ha più volte sostenuto, in modo volutamente paradossale, di non essere mai riuscito a scrivere veri e propri libri, e di essere un saggista disper-sivo. L'esibita e un po' ironica ammirazione per chi ha scritto "veri libri", unitari e unitariamente concepiti, lascia certo trapelare l'esibizione di una maschera di finta umiltà. Ma soprattutto, com'è facile intuire, nella prospettiva di Fortini i "veri e propri libri" tendono ad essere appan-naggio dei veri specialisti, cioè di intellettuali che, vestendo presuntuosamente gli abiti della scienza, dimenticano i limiti fatali delle proprie conoscenze: «Si sa con quanto sdegno e commiserazione gli specialisti d'ogni specialità discorrono delle divulgazioni per essere poi vittime di quelle nei campi che eccedono la specialità loro» (VV, p. 19).

Non abbiamo il diritto di dimenticare che anche gli specialisti, ine-
vitabilmente, si servono proprio delle tanto disprezzate e sottovalutate
scritture informative: ogni specialista, gli piaccia o no, è anche un con-
sultatore seriale di compilazioni. Sempre nell'*OppORTUNA premessa* (VV,
pp. 21-23) Fortini riprende anche, in modo sintetico ma limpido, una
diagnosi storica già da lui proposta in varie sedi. La fine del dopoguerra
e l'accelerato sviluppo neo-capitalistico degli anni del *Boom* hanno de-
terminato una progressiva perdita di fiducia nella militanza, o almeno
in una certa militanza. Anche da questo è derivato l'ulteriore accentuar-
si della personale, relativa marginalità di Fortini. Questa marginalità,
del tutto consapevole e per certi aspetti anche perseguita, fa tutt'uno
peraltro con l'approfondirsi della critica a un'idea a-problematicamen-
te *engagé* del lavoro dell'intellettuale, e coincide con l'allentarsi del rap-
porto personale e culturale con alcuni compagni di strada, come Casso-
la e Bassani, e (soprattutto) Calvino e Pasolini, con cui ebbe un rapporto
dai tratti ancora più conflittuali. Non bisogna tuttavia dimenticare
che, se da un lato si radicalizza la sfiducia di Fortini verso ogni forma
di "mandato" sociale e politico degli intellettuali, nel corso degli anni
Sessanta e poi dei Settanta egli intravede anche la possibilità di nuove

forme di democrazia, in corrispondenza con il delinearsi dei movimenti poi detti della “nuova sinistra”. È finita ormai per sempre l’illusione, caratteristica del Dopoguerra e dei primi anni Cinquanta, nella possibilità di assegnare agli scrittori e agli intellettuali un “mandato”, una specie di patto naturale che avrebbe dovuto stringerli alle classi popolari: come se agli intellettuali fosse automaticamente delegato il compito di fare parlare le “classi mute”. Il severo invito fortiniano a rinunciare a infondate e poco problematiche illusioni progressiste appare decisamente salutare. La tensione etica, in lui, per così dire, originaria, si arricchisce così non soltanto di una dimensione politica, ma anche della consapevolezza che non c’è cultura liberatrice senza un radicale ripensamento della cultura stessa. Questo ripensamento implica anche la necessità di definire un nuovo linguaggio: e la definizione di un nuovo linguaggio è evidentemente in relazione con la necessità di raggiungere un nuovo pubblico.

V. La scomparsa del critico umanista e altre questioni (non) di dettaglio

Pur nella relativa casualità delle voci scelte in un elenco predisposto, e nella necessità di obbedire anzitutto a esigenze banalmente informative, anche nelle *Voci* propriamente dette, Fortini non perde comunque mai l’occasione per fornire spunti problematici con implicazioni più ampie e profonde. Questo accade, di necessità, in modo più visibile nelle voci dedicate a questioni teoriche, e un po’ anche in quelle dedicate a movimenti e generi testuali; molto meno in quelle più canonicamente dedicate a autori o opere.

Esemplarmente, ad esempio, la voce *Critica* (VV, pp. 149-164) è un trattatello ad alta densità storico-interpretativa e meta-discorsiva, che mette a fuoco una condizione culturale, sociale ed esistenziale. Diagnosticando che «la figura del critico umanista» è «In via di scomparsa», lucidamente Fortini ne individua le ragioni: «egli si trova integrato in una organizzazione della cultura che rende derisori o limitatissimi i suoi poteri spirituali e nello stesso tempo, assolutamente isolato, privo di verifiche, votato ad una attività che sempre più coincide col dubbio sulla propria funzione» (VV, p. 162). Una diagnosi, come abbiamo visto, che fa tutt’uno con la consapevolezza del senso, tutt’altro che nascosto, ma raramente messo in rilievo come si dovrebbe, del lavoro stesso di enciclopedista.

Un’altra voce ricca di spunti è quella dedicata a *Assoluto, Ricerca dell’* (VV, pp. 79-82). Qui, dopo avere chiarito che «Con Mallarmé la coincidenza fra assoluto estetico e assoluto etico-conoscitivo si afferma definitivamente» (VV, p. 81), e averne stigmatizzato il «volgarizzamento» teosofico, prosegue così:

una grande parte della letteratura contemporanea nasce proprio dall'aver conferito alla poesia finalità e destinazioni che altre età avevano creduto riservare all'«assoluto» della religione. (VV, p. 82)

Ne deriva un fulmineo affondo, che in pochi passi congiunge retrospettivamente Proust a Balzac e a Malebranche, per poi tornare sul giovane Lukács e infine su Kafka:

Nulla rispecchia meglio dell'opera dello scrittore di Praga il caratteristico atteggiamento di molta poesia e della narrativa del nostro secolo: descrivere perennemente l'orlo fra il relativo e l'assoluto, inteso, quest'ultimo, tanto come totalità quanto come assenza e nulla. (VV, p. 82)

Certo Fortini fa tesoro della propria stessa tensione etico-religiosa, che sa ritrovare e leggere acutamente anche là dove non appare per nulla scontata. Si veda questo passaggio della voce *Diario*:

Senza questa componente religiosa – implicita nell'idea di un perfezionamento individuale – che trapassa nella cultura laica, non è possibile comprendere lo sviluppo del diario nell'età moderna, la sua generalizzazione in quasi tutti gli strati della classe media e la sua applicazione in pedagogia. (VV, p. 196)

Inevitabilmente le prospettive storiografiche fortiniane risentono non di rado del tempo e di ipotesi oggi un po' *surannées*. Così accade per l'impianto della voce *Decadentismo*, dove già la scelta di un termine un po' troppo “italiano” rischia di accentuare modulazioni negative, o quanto meno perplesse, nella delineazione di un quadro viceversa assai ampio, programmaticamente internazionale e di grande apertura. La capacità di sintesi di Fortini non smette però di tracciare linee problematiche stimolanti, anche negli snodi dove più paga dazio a prospettive *old fashion*. Come nella voce *Demonico*: apparentato da un lato, in modo un po' brusco, al dionisiaco di Nietzsche e persino all'inconscio di Freud (p. 186), ma da un altro lato illuminato, in pochi nitidi scorci, nella sua presenza in Goethe, nel suo ruolo strategico nella teoria dell'arte romantica e poi decadente, e infine strategicamente ritrovato in *L'uomo senza qualità* di Musil (VV, p. 187).

Particolarmente ricca e non scontata appare la voce *Autobiografia*. Si legga questo passo:

Le nostre singole esistenze reali possono [...] sembrare prive di finalità nel loro svolgimento temporale finché non interviene la coscienza a far storia del vissuto e a dotarlo di intenzionalità. In questo senso l'autobio-

grafia, cioè il romanzo di se stessi, si propone di tramutare una cronaca in una storia e una esistenza in un destino. (VV, p. 85)

Dove emerge con chiarezza la curvatura profondamente esistenzialistica del pensiero fortiniano. Poco oltre, con un altro dei suoi caratteristici movimenti argomentativi, che illuminano in poche parole prospettive storiche di lungo periodo, Fortini osserva: «Col passaggio fra lo scorso e il nostro secolo lo psicologismo tende ad annullare il confine tra romanzo e autobiografia» (VV, p. 90). Dove, come si vede, la strada dell'*autofiction* è già chiaramente e lucidamente delineata, un decennio abbondante prima di *Fils* (1977) di Doubrovsky. O si vedano ancora certi spunti folgoranti, a cavallo tra interpretazione testuale e prospettiva etico-filosofica, come questa osservazione della voce *Dialogo*: «il dialogo teatrale è anche il chiaro esempio di quella verità morale che identifica nell'antagonista il nostro più necessario collaboratore» (VV, p. 190). Molti sono i passaggi in cui Fortini, sfidando la inevitabile monotonia e la quasi ovvietà informativa del genere “voce encyclopedica”, fa balenare definizioni fulminanti per la loro capacità di sintesi, ma anche per aperture interpretative capaci di congiungere profondità e ampiezza. Si veda ancora, per esempio, la voce *Confessioni, Le* (*Les Confessions*):

anche vizi e debolezze, singole colpe, infamie o deliri si riscattano se confessati (è una eco della protestante giustificazione per fede) e la confessione conferisce a chi la osa una generosità che manca all'ascoltatore e ammutolisce il giudice. Le *Confessioni* si vogliono allora il libro di una innocenza offesa nel suo desiderio di confondersi con il tutto. (VV, p. 139)

L’«immenso potere di suggestione» del libro di Rousseau, argomenta Fortini, non dipende solo dall’audacia e dalla spregiudicatezza della sua rappresentazione della psiche e della sessualità, ma soprattutto dal fatto che «per la prima volta, in un medesimo movimento intellettuale che lo stile seconda e rivela, si porgeva un annuncio di rivoluzione che era rifiuto della storia e della stessa civiltà dei lumi» (VV, p. 140).

VI. «Ero tutto contento di scrivere le mie voci»

Credo che la capacità di Fortini di tenere insieme dimensioni diverse, e spesso difficili da conciliare, del lavoro intellettuale dipenda in misura decisiva dalla lucida consapevolezza ch’egli sempre ebbe proprio della profonda differenza e degli scarti drammatici che agiscono fra le varie dimensioni non solo del lavoro intellettuale, ma più in generale dell’agire umano nel mondo. L’“onore” (parola molto fortiniana) dell’essere intellettuale non è per questo cancellato: ma non può prescindere dalla sofferenza per il proprio essere distante dall’azione

e, marxianamente, dalla prassi. Nessuna concezione “impegnata” della letteratura, dell’arte e della professione intellettuale in genere è in grado di superare quella distanza, e di compensare quella mancanza. La costante, quasi spasimosa sofferenza per la non risarcibile separazione della condizione intellettuale consente a Fortini di scansare d’un colpo tutte le illusioni dell’*engagement*, di una letteratura e di una teoria che si pretendono in grado di cambiare il mondo di per sé stesse. Proprio nella lucida negazione di ogni troppo facile fusione tra impegno intellettuale e impegno politico, così come nella costante tensione verso l’agire e nell’acutissima percezione delle specificità del lavoro intellettuale, anzi, dei lavori intellettuali, al plurale, Fortini ha saputo ritagliare una riflessione acutissima e di indubbia originalità. Al cuore di questa riflessione sta la percezione anzitutto del fatto che non è lecito farsi illusioni sulla capacità degli intellettuali di cambiare il mondo, perché il mondo viene cambiato altrove: e l’evoluzione storica del capitalismo ha fatto sì che gli intellettuali contassero non solo poco, ma anche sempre meno... E tuttavia, il dovere della parola, come abbiamo visto, non cessa di riaffermarsi, e trova anzi un’energia profonda e sostanziale proprio nella consapevolezza di potere e dovere svolgere un compito al tempo stesso umile e basilare, comunque fondamentale, come scrivere voci d’enciclopedia: «questa sorta di lavoro servile» può diventare, non dimentichiamolo, «lo strumento e la forma [...] sempre di una libertà maggiore» (VV, p. 35). In questo senso, la coscienza della materialità e dell’economicità del lavoro di divulgatore fa tutt’uno con la riscoperta, forse non del tutto attesa, del proprio essere parte integrante del mondo del lavoro, e dunque del mondo tutto, cioè di non essere, una volta tanto, isolato e solo. Forse anche per questo Fortini è «tutto contento» (VV, p. 15) di scrivere le sue voci.

Finito di stampare
dicembre 2025

2025¹⁸
II

