



12

2022
LUGLIO
DICEMBRE

L'ospite ingrato

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.

Direzione

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Comitato redazionale

Coordinatore

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena)

Membri

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), **Luca Baranelli** (ricercatore indipendente), **Valeria Cavalloro** (Università per Stranieri di Siena), **Ludovica del Castillo** (Università degli Studi di Roma Tre), **Francesco Diaco** (Université de Lausanne), **Gabriele Fichera** (Università degli Studi di Siena), **Damiano Frasca** (Università degli Studi di Siena), **Marco Gatto** (Università della Calabria), **Francesca Ippoliti** (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), **Monica Marchi** (Università degli Studi di Siena), **Lorenzo Pallini** (ricercatore indipendente), **Sabatino Peluso** (Università di Pisa), **Alessandra Reccia** (Università degli Studi di Siena), **Roberto Russo** (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), **Maria Vittoria Tirinato** (Università per Stranieri di Siena), **Tiziano Toracca** (Università di Udine, Universiteit Gent)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), **Daniele Balicco** (Università degli Studi Roma Tre), **Riccardo Bellofiore** (Università degli Studi di Bergamo), **Sergio Bologna** (Università di Padova), **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), **Irene Fantappiè** (Università di Cassino), **Roberto Finelli** (Università degli Studi Roma Tre), **Giovanni La Guardia** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), **Romano Luperini** (Università degli Studi di Siena), **Leonardo Masi** (Uniwersytet Kardynata 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), **Mario Pezzella** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **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), **Giovanna Tomassucci** (Università di Pisa), **Alberto Toscano** (Goldsmiths, University of London), **Jean-Charles Vegliante** (Paris III - Sorbonne Nouvelle), **Emanuele Zinato** (Università di Padova)



L'ospite ingrato

RIVISTA ONLINE
DEL CENTRO
INTERDIPARTIMENTALE
DI RICERCA
FRANCO FORTINI

ISSN: 1974-9813

12

2022 LUGLIO
DICEMBRE



© Archivio Franco Fortini, Università degli Studi di Siena

Sommario

n. 12

Scritture d'autrice

LUGLIO-DICEMBRE 2022

SCRITTURE D'AUTRICE

Nota introduttiva Ciclomaggio	1
«Dio ha gli occhi obliqui». La <i>religio</i> radicale di Anna Maria Ortese Angela Borghesi	3
Anna Maria Ortese oltre la politica Luca Clerici	19
La casa sonnambula. Su due racconti di Anna Maria Ortese Iwan Paolini	33
Sui bordi dell'umano. Una lettura di <i>Il cardillo addolorato</i> Monica Farnetti	49
La parola come suono. Sugli scritti di teoria musicale di Amelia Rosselli Federica Pisacane	57
<i>Una tazza di tè</i> : Cristina Campo traduttrice di Katherine Mansfield Małgorzata Ślarzyńska	73

SCRITTURA/LETTURA/ASCOLTO

Esplorando <i>Betelgeuse</i> . Tempo profondo e antropocene in Franco Buffoni Francesco Diaco	99
--	----



L'ode 1, 22 di Orazio nella traduzione di Andrea Zanzotto Piergiuseppe Pandolfo	137
<i>A casa tua ridono</i> . Origini e ciclicità dell'ultimo Mastronardi Ian Poggio	163
Per una poetica del colore nella lirica di Hugo von Hofmannsthal Linda Puccioni	187
Quelle che si voltano. L'apostrofe in Montale Matilde Manara	207
Confini, soglie e spazi sacri. <i>Dentro le mura</i> bassaniane Yole Deborah Bianco	221
Poesia lirica, poesia di ricerca. Appunti su alcune categorie critiche di questi anni Claudia Crocco	239
Usi pubblici e politici di Dante Alighieri Matteo Di Gesù	257

FORTINIANA

La parola e lo sguardo. Scrittura critica e arte figurativa in Fortini Stefania Gismondi	269
La schedatura delle lettere di Franco Fortini nel database <i>Epistulae</i> Elena Arnone	283
Abstract	297

Nota introduttiva

CiclomagGIO

CiclomagGIO è un collettivo di studentesse e studenti, giovani studiose e studiosi, attivi o formati presso il polo umanistico dell'Università di Siena. Il suo obiettivo è l'approfondimento dell'opera di autrici e autori del Novecento italiano, anche in prospettiva interdisciplinare: allo studio dell'opera poetico-letteraria si affianca infatti spesso quello del contesto culturale e mediatico. Perciò il collettivo organizza periodicamente, con la collaborazione del Dipartimento di Filologia e critica dell'Università degli Studi di Siena, del Centro interdipartimentale Franco Fortini in Storia della tradizione culturale del Novecento e dell'Università per Stranieri di Siena, convegni ed eventi performativi sulle figure e le opere oggetto della riflessione. CiclomagGIO cura inoltre la pubblicazione in volume o in rivista degli interventi accademici preparati in queste occasioni: negli anni, sono usciti i contributi sulla famiglia Bertolucci (Ensemble 2018), su Carmelo Bene (Oèdipus 2019), su Pier Vittorio Tondelli (Transeuropa 2020) e su Tommaso Landolfi (Quodlibet 2021).

Nell'occasione del decennale di fondazione del collettivo, CiclomagGIO ha scelto di occuparsi di quattro autrici: Anna Maria Ortese, Franca Rame, Amelia Rosselli e Franca Valeri. La scelta è motivata dalla riflessione sulla riappropriazione degli spazi fisici e simbolici da parte di autrici considerate ai margini del canone artistico-letterario e sui mezzi di tale riappropriazione. Se nel caso di Ortese e Rosselli questa riappropriazione avviene nello spazio della letteratura, quindi simbolico, per quanto riguarda Rame e Valeri il recupero di uno spazio, quello del palcoscenico e della televisione, è in senso fisico.

I contributi editi in questo volume si concentrano sull'opera letteraria

di Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Cristina Campo. Agli articoli nati dagli interventi tenuti in occasione dei convegni tenutisi a Siena nei giorni del 14 e 21 ottobre 2021, si aggiungono altri saggi inediti, che insieme compongono il dossier monografico *Scritture d'autrice*, accolto in questo numero dell'«Ospite ingrato online».

Di Anna Maria Ortese vengono discusse la *religio* radicale e il pensiero, tutt'altro che ortodosso, circa la natura della creazione; la rappresentazione degli spazi domestici – cronotopo visto come terreno privilegiato per l'analisi e l'interpretazione delle tendenze claustrofobiche di molte protagoniste ortesiane; una lettura del *Cardillo addolorato* come di una riscrittura delle *Vergini delle rocce*; la peculiare concezione di politica, sia in senso militante sia da un punto di vista ideologico. Di Amelia Rosselli viene indagato il peculiare rapporto con il canone musicale, in particolare con la teoria dodecafonica e post-weberniana, ripresa e rielaborata per approdare a una nuova concezione poetica che riassume in sé il superamento della metrica e della teoria musicale tradizionale. Si propone infine un saggio su Cristina Campo traduttrice di Katherine Mansfield.

«Dio ha gli occhi obliqui»

La *religio* radicale di Anna Maria Ortese

Angela Borghesi

Il titolo di questo intervento proviene da un racconto apparso in rivista nel 1948¹ che ebbe, come talora accade per gli scritti di Ortese, una storia editoriale di riciclo in diverse sedi. Fu poi accolto, con la più secca intestazione *Occhi obliqui*, nelle prime edizioni delle sillogi *L'infanta sepolta* (1950) e *I giorni del cielo* (1958), da qui di nuovo in una rivista, il numero di «Forum Italicum» datato settembre 1969 e, nello stesso anno, nel volume *L'alone grigio*; torna infine disponibile, sempre con il titolo sforbiciato, nell'edizione Adelphi 2000 dell'*Infanta*. Il meglio di questo testo – bisogna pur dire, di non grande valore letterario – sta proprio nella scelta dell'aggettivo «obliquo» riferito allo sguardo di Dio: «Io vidi allora i suoi occhi neri, obliqui. Le sue pupille erano fisse come due stelle, e dentro, ma velata, c'era una cosa spaventosa come la morte, e dolce come il latte».²

La novellina narra, con toni leziosi e in un paesaggio edenico, dell'incontro e dei dialoghi della bimba Rachele con Dio, presentato come un giovane bello e conturbante. Un incontro immerso in un'atmosfera erotico-mistica degna di Teresa d'Ávila (ma priva di quella tensione spirituale), che ruota attorno all'idea di un Dio tutto volto alla bellezza del creato, ma poi distratto, negligente, indifferente al destino delle sue creature, indifferente soprattutto alla loro vita di dolore. Un padre,

¹ A.M. Ortese, *Dio ha gli occhi obliqui*, in «L'illustrazione italiana», 75, 35, 29 agosto 1948, pp. 270-271 e 286.

² Cito dall'edizione dell'*Infanta sepolta. Racconti*, Milano, Adelphi, 2000, pp. 20-38: p. 23.

insomma, che ci ha «creati per giuoco, e dimenticati»,³ lasciandoci in balia di noi stessi, del dolore e del male. Questa la conclusione di Rachele dopo l'incontro chiarificatore con Dio: «Io ora sapevo che anche Amore è un figliuolo triste, e può farsi cattivo senza esserlo».⁴

Si dirà: tema noto, e neppure trattato in un'ottica originale. Ma quel che qui interessa, oltre all'aggettivo, è il dato cronologico: nel 1948 Ortese ha già in mente un'idea di Dio quale Padre creatore dallo sguardo obliquo, cioè sghembo, storto, e quindi ambiguo, fors'anche doppio, sleale.

Facciamo un salto di cinquant'anni. Nel 1998 Ortese mantiene ferma questa idea. Tra le ultime battute di un'intervista rilasciata a Goffredo Fofi per «Lo Straniero», si legge: «La creazione è tarata, ma si può correggerla. Però non bisogna perdere tempo, il tempo che ci resta è poco, la natura sta morendo. E il tempo che ho io è limitatissimo: se non parlo di queste cose, di che cosa parlo?».⁵ Dunque, per Ortese «La creazione è tarata», frutto di quello sguardo «obliquo». La si può correggere, ma come? La risposta è l'argomento centrale attorno a cui ruota la produzione di Ortese, creativa e non, dall'*Iguana* a *Corpo celeste*, ma la si trova anche in interventi dispersi, fino ad ora mai raccolti.

Vorrei rispolverare un paio di suoi scritti giornalistici che fecero scalpore e, specie il secondo, innescarono una polemica dai toni anche aspri. Il primo uscì nel febbraio del 1970 sul «Corriere della Sera», a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del racconto *Occhi obliqui* su «Forum Italicum». È un articolo intitolato *Torna da tua madre*, pensato in forma di lettera a Walter Reder, il criminale nazista a capo del sedicesimo battaglione di ricognizione della sedicesima divisione SS, responsabile, durante la ritirata tedesca, di molti eccidi di civili inermi, tra cui i più atroci sono quelli compiuti nell'area intorno a Monte Sole, nei comuni di Marzabotto, Grizzana e Monzuno (770 le vittime accertate, di cui 216 bambini). Complessa la vicenda giudiziaria: estradato in Italia ai primi di maggio del 1948, Reder venne processato a Bologna nel 1951 e condannato all'ergastolo. Nel 1980 la corte del Tribunale militare di Bari accolse le richieste di Reder di libertà condizionale (1976 e 1978), in precedenza rigettate dal Tribunale militare di La Spezia già subentrato a quello disciolto di Bologna, e gli commina un anno di libertà vigilata e cinque di internamento nel carcere di Gaeta.

³ *Ivi*, p. 36.

⁴ *Ibidem*.

⁵ A.M. Ortese, *Il male freddo*, in «Lo Straniero», II, 3, primavera 1998, p. 14.

Il 23 gennaio 1985 un decreto del Presidente del Consiglio Bettino Craxi ne stabilì il rimpatrio immediato, la pena all'ergastolo venne considerata estinta nell'ottobre del medesimo anno dal Tribunale militare di La Spezia. Reder morì a Vienna nel 1991.⁶

L'articolo prende avvio da una fotografia di Reder pubblicata su un giornale.⁷ È la prima volta che Ortese incontra quel nome e quella faccia. Sa di Marzabotto ma non del suo maggiore responsabile. Ne tratteggia i lineamenti e – scrive – deve resistere alla facile tentazione di considerare quell'uomo una «personificazione del male». Reder è invece «uno di noi». Anzi:

Direi che in qualche cosa egli mostri salute e bontà, da cui un certo coraggio, tutt'altro che ignobile; guarda dalla fotografia con leggero triste distacco, come ad un mondo perduto. Ciò che rende misteriosa questa fotografia, come nei sogni, è una luce di crepuscolo che avvolge quella faccia tranquilla. Una luce *d'altro mondo*: si vede tutto, ma non è luce di sole: piuttosto, di tenebre.⁸

Questa luce ambigua è dovuta a un cambiamento: «Qualcosa è mutato, che rende tanti volti estremamente irreali, non quotidiani». E la causa sta nella solitudine che separa le creature le une dalle altre, in un «sentimento unico» (una speranza) che era nel mondo e che ora è venuto meno: il sentimento «che vi fosse un Dio». Tale «rivelazione di malinconia», presente sulla faccia «ancora vagamente umana» di Reder, connota anche «le folle che passano senza trasalimenti in una eterna aria di strage». Ed ecco la domanda centrale: «che significa questo amore del male che assedia il nostro tempo?». È un tema che sappiamo essere cruciale in Ortese, quanto lo sono i motivi del «mutamento» – benché questo sia uguale e contrario a quello proposto nella trilogia animalista – e dell'«allontanamento» da uno stato originario.

Ciò che questi volti denunciano è la «perdita [...] del senso di Dio».⁹ La possibile causa è così individuata:

⁶ Sulla tragica vicenda degli eccidi a Monte Sole, sulla storia delle indagini e sul processo a Walter Reder si rimanda al prezioso volume di L. Baldissera e P. Pezzino, *Il massacro. Guerra ai civili di Monte Sole*, Bologna, il Mulino, 2009.

⁷ Nelle settimane precedenti l'intervento di Ortese, il caso Reder era riapparso sulle pagine dei quotidiani con la notizia del trasferimento dell'ufficiale dalla fortezza di Gaeta all'ospedale militare del Celio di Roma per l'aggravarsi delle sue condizioni di salute.

⁸ A.M. Ortese, *Torna da tua madre*, in «Corriere della Sera», 24 febbraio 1970, p. 11.

⁹ Riguardo al senso della perdita, vale la pena ricordare che, nell'*Iguana*, questo è

Forse, la nostra civiltà era stanca, e ora dorme. Forse, abusò di cultura e non vide più i segreti eterni. Forse, il *principio* di tutte le cose si allontanò in punta di piedi dal mondo. Qui, era tutto assolutamente occupato dalla realtà del vivere, una realtà turbinosa ed orgogliosa, ed egli, come il sole sul finire di un lungo giorno, impiccolì all'orizzonte. Impiccolì, scomparve.¹⁰

Rispetto al racconto del 1948, Ortese ipotizza qui un simmetrico allontanamento: di Dio dal mondo e del mondo da Dio.

Che fare, dunque, per arginare il male, per medicare questa perdita? Una sola, e chiara, è la risposta: fare «il *contrario*» di ciò che è stato fatto fino ad oggi: «l'indulgenza, la compassione, la serietà, il perdono, l'umiltà», e l'appello a Dio perché ritorni, torni per farci sentire di nuovo vivi.

Infine ecco le parole rivolte a Reder:

A Reder vorrei dire, se io fossi la gente dolorosa di Marzabotto, se avessi anche io delle pietre o dei nomi laggiù: Va', torna a casa, torna da tua madre. Facciamo questo in nome di Dio.

So che quest'ombra aspettava queste parole, e non le ebbe. Certo, non è ancora in grado di capire tutto. Ma questa parola, Dio, la capirebbe. E anche alcuni tra noi. E già sarebbe tanto.¹¹

L'accenno alla compassione negata a Reder allude, probabilmente, alla lettera con la richiesta di perdono (volta a ottenere la libertà) scritta dal criminale nazista il 30 ottobre 1967 al sindaco di Marzabotto. Nella piccola comunità venne indetto un referendum; l'esito fu schiacciante: 282 voti contrari e solo quattro a favore. Tornato in patria, nel 1986 Reder ritrattò l'assunto di quella lettera.

Ortese riprende la questione in un altro articolo, apparso sempre nello stesso anno e sul medesimo quotidiano, dal titolo eloquente: *Prigionieri del male*, ora raccolto nella silloge postuma e non d'autore *Le Piccole Persone*.¹² Nella cornice di un discorso sul dolore degli

il nome della scimmietta ritratta insieme alla madre di Don Ilario in un grande dipinto ovale. Ilario confiderà a Daddo che «quella scimmietta, di nome Perdita, era molto cara ai suoi genitori, e cresciuta con lui come una sorella». Cfr. A.M. Ortese, *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986, p. 45. Perdita è anche il nome della bambina abbandonata nella tragicommedia shakespeariana *Racconto d'inverno* (*The Winter's Tale*) che poi, divenuta grande, nel finale sposa Florizel.

¹⁰ A.M. Ortese, *Torna da tua madre* cit.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A.M. Ortese, *Prigionieri del male*, in «Corriere della Sera», 14 marzo 1970, p. 11, ora in Ead., *Le Piccole Persone*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016, pp. 131-136.

animali, sulle crudeltà che gli uomini infliggono loro, Ortese risponde ai «rimproveri» di alcuni lettori che hanno considerato il suo intervento su Reder «antievangélico e soprattutto antistorico», e così ribadisce la sua posizione: «tutta la storia è una storia di errori», in essa «non vi sono che diavoli». Se si guarda alla natura, «in passato non vi sono che ossari» e nella storia «altro che camere della tortura». Senza alcuna circospezione, arriva anche ad affermare che il nazismo «non è un momento storico, ma una dimensione immortale dell'uomo». La prova sta nel fatto che, allorquando mancano «le occasioni di esercitare il proprio potere su uomini inermi, lo si esercita a freddo sui figli inermi della natura». Anche altrove Ortese porrà sullo stesso piano lo sterminio dei campi di concentramento e le torture inflitte agli animali.¹³ E già questa postura è anticonvenzionale, sfida il senso comune.

Ortese sa che gli uomini in generale non ignorano il dolore comminato alla natura:

Lo sanno, come lo sapevano i nazisti, e come lo sanno tutti i torturatori. Ma nello stesso tempo (e su questo punto era fondato il mio intervento) *non lo sanno*. Non lo hanno, in certo senso, mai provato, e vogliono provarlo *su altri*. Da ciò nasce il senso di schifo davanti ai grandi come ai piccoli torturatori: da questa componente di viltà.¹⁴

Il resto, continua Ortese, appartiene «all'orgoglio dell'uomo», alla sua volontà di creare un mondo dove tutto non sia fondato sul suo potere, un «arbitrio» – tale potere – che tende a sostituire «la legge morale per eccellenza, in cui s'intravede il creatore e legislatore di ogni bene, e dei giusti rapporti tra tutti gli esseri». Ed eccoci al passaggio che più ci interessa:

Non so se posso dirmi cristiana, ma temo di credere in Cristo, e nella sua rivelazione, come nella presa di coscienza della storia stessa. Senza Cristo, e quindi definizione del mondo, come anti-mondo, anti-realtà, anti-vita, non vi è storia, ma inganno di ciechi fatti. Un'ipotesi, Cristo, c'illumina sulla realtà del mondo: una caduta. Da dove, è insensato chiedere. Alcuni poeti lo hanno tentato. I poeti, anche quelli di provincia, sono in genere uomini buoni: ascoltano il canto degli uccelli, intravedono nel mattino più azzurro un ricordo di patria, velato di lutto. Vi è lutto, nella Creazione. Qualcuno, non sappiamo dove, fece una scelta: ne nacque il continuo morire, la continua disperazione. Risalire è arduo, forse impossibile. Urge, tuttavia, un continuo ripensamento del mondo: come innegabile *caduta*: di tutti, anche

¹³ A. M. Ortese, *Il criminale prudente*, in Ead., *Le Piccole Persone* cit., p. 128.

¹⁴ A.M. Ortese, *Prigionieri del male* cit., p. 133.

gli innocenti, e perciò una impossibilità di giudizio. Ciò che resta è la valutazione di un'ombra, in cui siamo tutti, per nascita; e il tentativo di uscirne, operando, appunto, nel senso contrario a quello in cui operano le ombre, che oscurano il mondo. Noi diradiamole. Riconosciamo che una legge fu violata in tempi e luoghi remotissimi: da questa rivolta uscì l'uomo. Forse era necessario, affinché la legge fosse sperimentata. Anzi sarà così. Ma quanto dolore, degradazione, terrore per l'intero creato! In questo senso, io dissi che avrei mandato quel Reder a casa. È che la sua prigionia – in attesa di pentimento – mi sembra inutile. Tutta la terra dorme con la testa appoggiata sul braccio del suo delitto.¹⁵

Emerge bene in queste parole la visione tragica di Ortese, un'Ortese che contempla il male del mondo con un profondo, viscerale sgomento. Il concetto biblico di «caduta», decisivo nel visionario William Blake, autore a Ortese fra i più cari,¹⁶ coinvolge tutti, innocenti e non. L'uomo è l'esito di quella caduta, dovuta alla ribellione alla legge. Insomma, la caduta dell'uomo è proposta in termini analoghi a quella della caduta di Luciferò. Da qui il male, il dolore, la buia vita terrena.

Dunque, come si può correggere la creazione tarata, con quel «lutto» d'origine, opera di un Dio dallo sguardo obliquo? la risposta sta in Cristo, nella sua venuta riparatrice. Cristo è venuto a redimere il peccato, a riparare alla caduta dall'Eden. Fare il contrario rispetto alla logica del potere che regola le azioni degli uomini significa seguire alla lettera l'esempio di Cristo. Coloro che le rimproveravano di essere «antievangolica» sbagliavano bersaglio. Siamo di fronte a una lettura dei vangeli radicale, che seleziona le parole di Cristo più estreme. Basterà richiamarne alla memoria alcune:

Non crediate che io sia venuto a portare pace sulla terra; non sono venuto a portare pace, ma una spada.

Sono venuto infatti a separare il figlio dal padre, la figlia dalla madre, la nuora dalla suocera: e i nemici dell'uomo saranno quelli della sua casa. (Matteo 10:35)

A un altro disse: «Seguimi». E costui rispose: «Signore, concedimi di andare a seppellire prima mio padre». Gesù replicò: «Lascia che i morti seppelliscano i loro morti; tu va' e annunzia il regno di Dio». (Luca 9:59-60)

¹⁵ *Ivi*, pp. 134-135.

¹⁶ W. Blake è citato esplicitamente in esordio di *Alonso e i visionari*; rinvio al mio saggio *In nome del puma. «Alonso e i visionari» di Anna Maria Ortese, in Il cielo e i violenti. Simboli del sacro e dell'iniziazione*, a cura di F. Antonacci e M. Della Misericordia, Milano, Franco Angeli, 2017, pp. 15-30.

Il versetto di Matteo è citato da Ortese anche in un suo scritto del 1978, *Cristo e il tempo*, per mostrare come Cristo sia «fondatore di un nuovo universo, legislatore e divulgatore di leggi contrarie a quest'ordine conosciuto».¹⁷

Sono frasi divisive, che ci catapultano in un'altra dimensione: in quella «legge morale per eccellenza» che è altra rispetto all'etica naturale e alla norma giuridica che gli uomini si sono dati e su cui si dovrebbe regolare la società civile.

Fraasi analoghe a quella – «Da' a Cesare quello che è di Cesare» – che il Pasolini corsaro rinfaccerà alla gerarchia ecclesiastica, ricordandole quanto fosse «radicale, estremistica, perfettamente religiosa»:

Cristo infatti non poteva in alcun modo voler dire: «accontenta questo e quello, non cercar grane politiche, concilia la praticità della vita sociale e l'assolutezza di quella religiosa, da' un colpo al cerchio e uno alla botte ecc.». Al contrario Cristo – in assoluta coerenza con tutta la sua predicazione – non poteva che voler dire: «Distingui nettamente tra Cesare e Dio; non confonderli; non farli coesistere qualunque modo con la scusa di potere servire meglio Dio; “non conciliarli”: ricorda bene che il mio è “disgiuntivo”, crea due universi non comunicanti, o, se mai, contrastanti: insomma, lo ripeto, “inconciliabili”».¹⁸

Cristo ci pone di fronte a una «dicotomia estremistica», come la definisce Pasolini, quella stessa a cui si attiene Ortese quando affronta questi casi giudiziari. Per altro Pasolini in quel suo intervento corsaro, si sofferma pure sull'altra «novità» di Cristo:

ha accettato con la sua incarnazione il tempo «unilineare», cioè quella che noi chiamiamo storia». Egli ha rotto la struttura circolare delle vecchie religioni: e ha parlato di un «fine», non di un «ritorno».¹⁹

È un argomento che Pasolini riprendeva dallo storico delle religioni Mircea Eliade e che sentiamo riecheggiare anche in questo scritto di Ortese.²⁰

¹⁷ A.M. Ortese, *Cristo e il tempo*, in «Ipotesi», IV, 6-9, 1978, pp. 384-381; ora in Ead., *Da Moby Dick all'Orsa bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2011, pp. 103-117: p. 104.

¹⁸ P.P. Pasolini, *Chiesa e potere*, in «Corriere della Sera», 6 ottobre 1974, p. 11; poi col titolo *6 ottobre 1974. Nuove prospettive storiche: la Chiesa è inutile al potere*, in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 356-361: p. 359.

¹⁹ *Ivi*, p. 360.

²⁰ In *Cristo e il tempo*, Ortese affronta la questione del tempo da un'altra

Perciò, quando Ortese afferma di non sapere se può ritenersi cristiana, intende dire che non si considera, in senso stretto, una seguace della parola di Cristo. Cristiano per davvero è chi la attua, chi si fa *Alter Christus*, come Francesco d'Assisi, figura di riferimento da Ortese più volte richiamata. Mentre con l'espressione dalla tonalità antifrastica «temo di credere in Cristo» indica un sospetto, se non un'intima persuasione, un convincimento soggettivamente dato per certo. Ortese dichiara così la sua inadeguatezza al modello, e insieme il suo credo nel valore di quell'insegnamento.

D'altronde, un'analoga dialettica innerva tutti e tre i romanzi cosiddetti "animalisti". Dove al personaggio cristologico che sacrifica sé stesso immolandosi in nome degli ultimi – Daddo, Elmina, Jimmy Op – fa da contrappeso chi, dopo una vita all'insegna del cinismo e della freddezza, intraprende la via verso quel necessario «mutamento», pur senza giungere alle scelte estreme di Cristo. È il caso del Principe Neville nel *Cardillo addolorato* e, in *Alonso e i visionari*, di Stella Winter, in cui Ortese riversa un po' di sé stessa.

È Elmina a incarnare al meglio il senso della posizione che è al fondo sia della novella del '48 sia di questi interventi. Laddove illustra ad Albert la sua «*philosophie*»: «La felicità è male, Albert. Amare le creature è male. Solo Dio si deve amare, e il Re. Il resto è peccato». E così prosegue: «Dio ha fatto le creature e il loro dolore. Le creature vivono nel dolore, e solo il dolore si deve amare, solo quelli perduti si devono servire».²¹

Sono parole che si capiscono se riportate a quelle evangeliche che abbiamo sopra citato, perché da quelle derivano. Tant'è che Elmina appare ad Albert «una delle poche anime sublimi che si posano a volte su questa terra». E la «gratitudine» che lo invade al sentirle pronunciare viene dalla consapevolezza di «trovarsi ad essere colui accanto al quale, e per il quale, ella avrebbe speso una così santa vita, conferendo anche al marito quella bellezza sovrumana di cui sembrava godere lei sola, misteriosamente, il privilegio».²²

Ortese sa, dunque, di non essere una "santa", di non essere all'altezza di quegli esempi, ma pensa che solo attraverso la conversione del cuore, dell'animo di ciascuno di noi, o di una parte di noi, sarà possibile, se non raddrizzare la stortura originaria, almeno compensarla. È questo che ci chiede attraverso i suoi romanzi e i suoi interventi giornalistici.

prospettiva, quella di un tempo mondano opposto e contrario all'Eterno indicato dalla parola di Cristo.

²¹ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, p. 93.

²² *Ivi*, p. 94.

Non di essere altrettante Elmina – nemmeno lei lo è stata – o altrettanti Jimmy Op. Questi sono esempi sublimi, appunto, a cui tendere come a un'utopia irraggiungibile ma verso cui orientare la nostra vita. Ci mostra invece un obiettivo più alla nostra portata: quello di non essere causa del dolore altrui, di non esservi indifferenti, e di non ergersi a giudici di chi quel dolore ha causato, perché «vi è lutto nella creazione», e la «caduta» è di tutti.

Sulla scorta di queste premesse, possiamo accostare l'altro e più urticante episodio che, poco più di un anno prima della sua morte, getta Ortese in uno stato di desolata prostrazione. Il 12 gennaio 1997 «Il Giornale» pubblica un suo articolo dal titolo redazionale *Pietà per Priebke lupo sconfitto*. Il quotidiano, proprietà della famiglia Berlusconi che lo acquistò nel 1977, venne fondato da Indro Montanelli nel 1974. Nei mesi che ora ci interessano il foglio, divenuto l'organo di stampa di Silvio Berlusconi sceso nell'agone politico, era diretto da Vittorio Feltri. Questo per dire che, in tal modo, Ortese offriva il fianco a speculazioni di ordine politico lontane dal suo sentire. Va anzi ricordato che Feltri ospiterà nello stesso giro di mesi, anche i suoi interventi della campagna in difesa di Joseph O'Dell e Scotty Moore, due cittadini statunitensi condannati a morte, sentenza che per entrambi ebbe il suo tragico epilogo.

La vicenda del processo al capitano delle SS Erich Priebke quale corresponsabile dell'eccidio del 24 marzo 1944 alle Fosse Ardeatine ha marchiato la storia repubblicana e la coscienza degli italiani. In quella cava alla periferia di Roma furono trucidati 335 innocenti come «rappresaglia»²³ per i 33 soldati di una compagnia di SS tirolesi uccisi in via Rasella da un attacco partigiano. A guerra terminata Priebke, provvisto di documenti falsi, si rifugiò con la famiglia in Argentina da dove fu estradato solo il 22 novembre del 1995 e rinchiuso nel carcere militare di Forte Boccea. Aveva 82 anni. Morirà nel 2013 a 101 anni, nella casa romana dove era tenuto agli arresti domiciliari. Ma anche da morto Priebke fu ingombrante per le autorità italiane: il luogo della sua sepoltura rimase a lungo sconosciuto.²⁴

Il processo ebbe una risonanza internazionale e si aprì l'8 maggio

²³ Questo il termine allora in uso anche nelle sentenze giudiziarie. L'espressione più consona è invece «reazione illegittima», si veda il saggio di M. De Paolis, *La punizione dei criminali di guerra in Italia*, in *La ricostruzione giudiziale dei crimini nazifascisti in Italia. Questioni preliminari*, a cura di S. Buzzelli, M. De Paolis, A. Speranzoni, Torino, G. Giappichelli Editore, 2012, p. 76, n. 1.

²⁴ Il luogo di sepoltura di Priebke fu rivelato da E. Mauro nel suo articolo *La tomba segreta di Priebke*, in «la Repubblica», 7 novembre 2013, pp. 1 e 45.

1996. Ecco, in breve, la cronaca: il primo di agosto viene letta la sentenza del tribunale militare in cui sono riconosciute le responsabilità dell'imputato, ma gli sono concesse le attenuanti e il reato è considerato prescritto. Dunque Priebke va scarcerato. La folla, tra cui i parenti delle vittime e molti ebrei della comunità romana, protesta, assedia e occupa il tribunale. Alto è il rischio di una rivolta. La delicata situazione viene risolta dal ministro della giustizia, Giovanni Maria Flick, ricorrendo agli articoli del codice penale in materia di estradizione dal momento che esisteva una richiesta in tal senso della Germania. In attesa della pronuncia della Corte Costituzionale, Priebke viene portato al carcere civile di Regina Coeli. Il 15 ottobre 1996 la Corte di Cassazione ricusa, per illecite dichiarazioni, il presidente Quistelli e annulla la sentenza. Dopo una lunga contesa giuridica, il 10 febbraio la Corte decide che il nuovo processo dev'essere sì amministrato dal tribunale militare ma con una diversa composizione dei membri del collegio giudicante. Il 22 luglio 1997 Priebke è condannato a 15 anni di reclusione, condonati in parte per l'effetto di un'amnistia, in parte perché già scontati in Argentina. Contro la sentenza ricorrono sia i difensori di Priebke sia il giudice Intelisano della Procura militare. Il 20 gennaio 1998 inizia il nuovo procedimento che si conclude 16 novembre 1998 con la definitiva condanna all'ergastolo. In considerazione dell'età avanzata, pochi mesi dopo gli viene concesso di scontare l'ergastolo agli arresti domiciliari.

Ortese, dunque, interviene nel lasso di tempo in cui la Corte di cassazione è chiamata a stabilire quale tribunale, se militare o civile, dovrà giudicare nuovamente l'imputato. L'articolo di spalla in prima pagina (prosegue a p. 9) prende avvio dal contrasto tra il silenzio che cala dopo l'atmosfera delle solenni feste natalizie e il silenzio dei carcerati cui va il pensiero di Ortese. Va soprattutto a quei reclusi che «stanno dentro per provare al mondo che la giustizia esiste, il male esiste, è stato catturato ed è in mano della Legge».²⁵ Sappiamo da dove viene questa impostazione: l'inganno sta nel credere che il male sia esclusiva di alcuni e non di tutti. Per cui la legge degli uomini è avvertita come uno strumento di repressione più che di giustizia.

Di nuovo, è una fotografia fissata nella memoria dell'autrice a imprimere la svolta argomentativa. Quella di un lupo abruzzese che aveva fatto strage di bestiame, catturato, messo in gabbia, mezzo morto per le bastonate dei contadini. Il passaggio dal lupo all'immagine di Priebke carcerato avviene per Ortese «senza difetto di forma». Anzi, il

²⁵ A.M. Ortese, *Pietà per Priebke, lupo sconfitto*, in «Il Giornale», 12 gennaio 1997, p. 1.

vecchio imputato entrato nel suo ottantaquattresimo anno di età desta in lei «ammirazione»:

non si può non ammirare la dignità con cui accetta, dopo oltre mezzo secolo dal reato di cui è accusato, tutto il rituale solenne della giustizia insieme con i ricordi di quello che ormai era il suo Paese, e della moglie lontana.²⁶

Possiamo ancora ricomprendere questa «ammirazione» nelle coordinate ortesiane di indulgenza e compassione? Certo, ha di fronte un uomo vecchio quanto lei, sempre impassibile durante il dibattito. L'età e i molti decenni passati dai fatti storici in questione fanno di quest'uomo – inevitabilmente – qualcosa di diverso ai suoi occhi da quell'altro «uomo antico», indipendentemente dal fatto che egli lo ammetta o meno.

Ma il discorso prosegue con argomenti che prendono in contropiede. A differenza del caso Reder, dove l'assunto era avulso dalle ragioni dibattute in giudizio, ora Ortese entra nel merito e sposa quelle impuginate dalla difesa di Priebke, ragioni giustificazioniste da sempre bandiera della destra:

nel processo alla rappresaglia delle Ardeatine mancava infatti il movente della rappresaglia o non pesava per nulla. Mancavano i trenta e più morti di via Rasella. E senza quei trenta e più morti, le Ardeatine restano un mistero del Male.

Sono incomprensibili. Tutto quanto accadde è incomprensibile.

Ma solo perché si tace continuamente sulla logica della guerra, e su come, nella logica della guerra, a via Rasella sarebbe stato risposto immancabilmente con le Ardeatine. Si nega che questa logica esistesse. Ma esisteva, e tutti sapevano come avrebbe funzionato.

Lo sapevano anche gli attentatori. E, con questo, non si vuol dire che quell'attentato non fosse legittimato dallo stato di guerra, e dal progetto degli attentatori di rendere dura la vita dell'esercito occupante.

Si vuol dire semplicemente che della logica della guerra, come faceva parte l'attentato, faceva parte anche la risposta all'attentato; e come fu legittima la prima mostruosità, fu resa legittima, da questa prima, la seconda, che ne era la conseguenza. Immoralità assoluta.

Ma era la guerra. E la guerra non ha nulla di morale.²⁷

Un modo ci sarebbe stato di interrompere «l'inarrestabile catena di aggressioni e di orrori»: che un «responsabile» si facesse avanti e pagasse «con il sacrificio di sé, per tutti». Ma nessuno si offerse di

²⁶ *Ivi*, p. 9.

²⁷ *Ibidem*.

pagare per i morti delle Ardeatine. Perché dunque – si chiede Ortese – aspettarsi che Priebke morisse per il nemico (sottraendosi all'ordine dei suoi superiori) se nessuno degli attentatori morì per i propri amici?

E, in una parentesi per nulla secondaria, aggiunge:

Ecco, dunque, dove il processo (miracolo se l'imputato ha ancora memoria di quel giorno tremendo, dove la sua parte fu, del resto, limitata a due morti) si rivela un rito: forse propiziatorio alla pace delle coscienze.²⁸

L'intervento si chiude con l'esortazione a lasciar «cadere i bastoni», a rispettare «i lupi feriti di tutto il mondo», perché «il Male, l'Immagine del male comune, appartiene a tutti».

Si fatica a credere che a scrivere queste parole sia la stessa scrittrice così sensibile al dolore degli animali, degli innocenti, degli ultimi. Certo, è la guerra ad essere condannata come immorale, tuttavia il discorso scende poi sul piano prettamente storico-civile senza tracciare alcuna differenza tra i due fronti, né tra i due massacri. E senza tener conto, come le sarà giustamente replicato, che la «logica della guerra» non legittima i crimini contro l'umanità quale fu la strage delle Fosse Ardeatine.

Ortese segue poi un paradigma interpretativo distorto ma che a lungo è circolato finendo con l'imporsi. Come la ricerca storica ha accertato, la ritorsione fu sbrigata in segreto, con Priebke che a manipoli di cinque per volta chiamava i nomi della lista dove figuravano insieme a 75 ebrei della comunità romana, uomini di età, professione e fede politica diverse, rastrellati in fretta per raggiungere il numero stabilito dalla logica agghiacciante dell'uno vale dieci, in quell'occasione applicata per eccesso: cinque in più, per un errore commesso dallo stesso Priebke autore della selezione oltre che di alcune esecuzioni. La notizia della «rappresaglia», consumata nel giro di poche ore, fu data il 25 marzo con un comunicato ufficiale che così si chiudeva: «quest'ordine è già stato eseguito». Dunque, non sarebbe stato possibile alcuno scambio.

Inoltre, Ortese non avanza considerazioni sul fatto che quella logica di guerra, qui chiamata in causa, fu disattesa proprio da Priebke per eccesso, per quei cinque morti di troppo alle Ardeatine. Persino il tema sacrificale qui speso, così centrale nella sua riflessione, è inquinato dalla contingenza del caso specifico.

Come cercare di spiegare questa posizione che pare fare attrito con il tutto tondo della sua figura? Goffaggine, superficialità, sventatezza, ingenuità di un'Ortese poco attrezzata nell'affrontare un caso così

²⁸ *Ibidem.*

dibattuto e di tale portata? Ambiguità – condizione comune a molti suoi personaggi – o sfida? Si può forse dire che, in questo caso, Ortese guardò all'affaire Priebke con occhi obliqui. Ma, appunto, l'errore fu di scendere dal piano assoluto della parola di Cristo al piano del giudizio degli uomini sempre discriminante: di abbandonare la rivendicazione di un'alterità radicale per entrare in una controversia storico-giuridica per la quale non sempre possiede le necessarie categorie di riflessione.

L'intervento ebbe una breve coda polemica. Intervistati da Giulia Borgese, presero con garbo le distanze Carlo Bo, Cesare Segre e Erri De Luca, che difese il lupo dallo strumentale accostamento al criminale nazista.²⁹ Vi replicò invece con durezza Antonio Tabucchi; *en bref*, ecco i suoi assunti. La tesi di Ortese è «una mistica a buon mercato che concerne concetti come dolore, pietà male e perdono», inaccettabile è l'idea che Priebke sia «un'espressione del male», mentre fu un ingranaggio di una macchina ben organizzata dalle «basi teoriche precise». Così, l'evento storico mostruoso dello sterminio concentrazionario viene ridotto a una «inevitabile epifania Soprannaturale contro la quale non c'è nulla da fare». Quella di Ortese è una lettura della storia «intollerabile», e «oltraggiosa» per le vittime. Quanto al perdono, è un sentimento che riguarda la coscienza e il credo religioso personale, Ortese è libera di perdonare chi vuole, ma non confonda ciò con il diritto e le Convenzioni internazionali che hanno stabilito essere quell'evento storico un crimine contro l'umanità, le cui sentenze devono essere applicate. Infine, le ricorda una frase tratta dal libro del filosofo Vladimir Jankélévitch, allora fresco di stampa, *L'imperscriptible: pardonner?*: «il perdono è morto nei campi della morte». Giustamente, Tabucchi, non spreca parole su quella sciagurata parentesi – la parte di Priebke nell'eccidio «fu limitata a due morti» – che «si commenta da sola».

Ma la sferzata più sanguinante Tabucchi la riserva all'opera di Ortese, tirata in ballo in modo, in verità, tendenzioso e scomposto:

Il suo immaginario è popolato di sirenette, di maligni demonietti, di creaturine fragili come libellule, di animalucci anemici e sofferenti che hanno bisogno di affetto e di pietà. È la Sua personale poetica di scrittrice, sulla quale Lei costruisce le Sue favole. E ho l'impressione che in queste Sue favole i lupi siano fuori luogo. Comunque sia, per favore, non adoperi la Sua poetica letteraria per misurare la Storia, non la confonda con gli articoli di legge dei Paesi civili e con le convenzioni e il diritto internazionali.³⁰

²⁹ G. Borgese, *Cara Ortese, Priebke non è un povero lupo ferito*, in «Corriere della Sera», 13 gennaio 1997, p. 27.

³⁰ A. Tabucchi, *L'Ortese ammira la dignità di Priebke. E quella delle vittime?*, in

Non è certo questo lo scritto in cui si può misurare lo spessore della riflessione di Ortese sui concetti, quali male e perdono, che Tabucchi prende a bersaglio. Come accennato, così radente è lo sguardo posato sul caso Priebke da appiattare Ortese sulle ragioni dei difensori della destra più reazionaria. Se non altro, alla fine della sua requisitoria, Tabucchi le riconosce di non avere «un preciso disegno» a differenza di coloro che hanno alzato un coro di discorsi simili in favore di Priebke.

Tuttavia, con tale considerazione dell'opera di Ortese, Tabucchi mostra di non averla intesa, di non averne colto i riferimenti culturali, anche filosofici, che vi sottostanno. Pure Ortese avrebbe avuto i suoi autori di riferimento da sventolare. Ma non risponderà al collega. Vi farà solo un fuggevole accenno in un'intervista rilasciata a Stella Pende. Era uno scrittore – dichiara – che «mi piaceva tanto, ma dopo la violenza con cui mi ha aggredito su Priebke non riuscirò più a leggerlo».³¹ Di maggior interesse in quest'intervista è però la risposta alla domanda se la scrittrice si senta «ancora di sinistra»:

Non sono attratta né dalla beneficenza della destra né dalla giustizia della sinistra. Anzi, detesto la giustizia! Quella parola che si arroga il diritto di far morire in un carcere un uomo solo perché ha rubato. Che peccato è il furto davanti all'assassinio? Davanti al disprezzo del dolore? Il carcere, se non vi sono pericoli per altre persone, rimane per me un arbitrio e un orrore. Il soccorso, quello sì, è la giustizia. Correre per chiunque gridi sete o fame o disperazione. Siamo tutti colpevoli di mancato soccorso. E se qualcuno osa ricordarlo viene lapidato.³²

Stella Pende coglie in tale risposta il riferimento all'intervento aggressivo di Tabucchi e Ortese, nel confermarlo, aggiunge:

Ho voluto sfidare questa omogeneità di cuori. Attaccare la meschinità di quelli che dividono gli uomini in razze politiche. Priebke ha ucciso come tutti uccidevano, ma, insisto, è stata la legge della guerra a guidarlo. Chi ci dice che il cuore di Priebke non sia pieno di pentimento? Comunque sia, quell'uomo è vecchio e solo. Non concedergli di tornare a casa quello sì che è nazismo.³³

Fastidio, dunque, per i discorsi e per le divisioni politiche. E sfida a quella parte che, almeno in passato, era stata anche la sua, sfida

«Corriere della Sera», 19 gennaio 1997, p. 23.

³¹ A.M. Ortese, «*Quest'Italia che mi è straniera*», intervista a cura di S. Pende, in «Panorama», 11, 20 marzo 1997, pp. 66-69: p. 69.

³² *Ivi*, p. 68.

³³ *Ibidem*.

all'idea di giustizia divisiva che, a suo avviso, la sinistra propugnava.

Infine, capiamo però che la ragione vera della sua difesa di Priebke sta nel fatto che era un uomo solo e vecchio. Era il «perduto» da soccorrere. Avesse avanzato quest'unica ragione, rimanendo sul piano assoluto del messaggio «nessuno tocchi Caino», Ortese avrebbe avuto i suoi sostenitori, anche in quella parte politica.

Nel 2004, a sei anni dalla sua morte, in uno dei rigurgiti del caso Priebke, Adriano Sofri intervenne dal carcere dove era recluso con un articolo sulla «Repubblica» a favore della scarcerazione del criminale nazista, sollevando a sua volta le repliche, assai civili, di Miriam Mafai e Walter Veltroni. Si era visto affiancato – anzi «contrapposto» come precisava – a Priebke sui manifesti affissi a Roma da un movimento che chiedeva la grazia per «il vecchio signore tedesco».

In parole semplici e nette, scriveva:

Un minuto dopo la sentenza, sarei stato sollevato se Priebke fosse stato rimandato a casa sua. Non ha alcuna importanza, ai miei occhi, che uomo sia oggi, quali pensieri esprima o taccia sul suo passato, quali condoglianze o perdoni accetti o rifiuti di pronunciare. Riguarda lui. Forse riguarda i parenti delle vittime, ammesso che diano peso a ciò che lui dice o tace: non so. Per me non ha alcuna importanza. Non importa niente che uomo sia, ma che sia un uomo: un vecchio uomo innocuo e superfluo per chiunque, se non per la propria vecchia donna e per sé. Nessun calcolo politico, storico, giudiziario è più pertinente, se non la constatazione della protratta e provvisoria e imbarazzante esistenza in vita di un uomo.³⁴

Con ciò, Sofri ribadiva una posizione già più volte espressa sul carcere e sul sistema giudiziario fondato su di esso che, certo, Ortese avrebbe condiviso. Un convincimento che in una più recente e per lui toccante occasione – l'arresto nel 2019 di Cesare Battisti – così riassumeva:

Il carcere è così disumano e cattivo e assurdo da attenuare fino a cancellare la stessa differenza fra innocenza e colpevolezza, da insinuare nel detenuto una sensazione di umiliazione e di offesa che prevale sulla ragione che ce l'ha portato. In carcere si può «pentirsi» solo maledicendo l'accidente che vi ci ha portati: una lezione a delinquere meglio, la volta che ne sarete usciti. Chi attraversi una conversione vera dei propri desideri e della propria vita lo fa non grazie alla galera, ma nonostante la galera. La quale, che lo si voglia oppure si pensi e si proclami di non volerlo, è una vendetta.³⁵

³⁴ A. Sofri, *Lasciate che Priebke torni a casa*, in «la Repubblica», 5 marzo 2004, p. 1.

³⁵ A. Sofri, *Essere umani, essere Battisti*, in «Il foglio», 15 gennaio 2019.

L'ospite ingrato

«Dio ha gli occhi obliqui». La religione radicale di Anna Maria Ortese

Angela Borghesi

Ma in quell'articolo del 2004 ricordava anche gli appelli per la scarcerazione di Priebke analoghi al suo di Ortese e Ceronetti, nei quali «c'era una dichiarata compassione per una persona così distante dalla stagione di orrore che lo aveva trascinato». E ricordava pure le parole pronunciate da Tullia Zevi, allora presidente della Comunità ebraica di Roma, dove risuonava «un ripudio per lo spirito vendicativo, un disinteresse per l'espiazione personale così tardiva e superflua».

Già, Tullia Zevi. Il 9 marzo 1998, all'indomani del verdetto del tribunale che condannava Priebke all'ergastolo dichiarò: «Oggi l'uomo Priebke non è più in condizioni di nuocere. Perciò comprenderei il significato umano di un atto di clemenza che gli consentisse di ricongiungersi alla sua famiglia».³⁶ Parole che le alienarono una parte della sua comunità.

Ortese non le poté leggere: in quello stesso giorno infatti si spegneva, sola, nella sua casa di Rapallo.

³⁶ G. Cavalli, Zevi. «Adesso è l'ora della clemenza». *Ma il ghetto si divide*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1998, p. 2.

Anna Maria Ortese oltre la politica

Luca Clerici

I.

Quello del rapporto della Ortese con la politica credo sia un caso particolarmente interessante perché anche da questo punto di vista Anna Maria, che si definiva una straniera nella vita e in letteratura, si conferma una scrittrice molto originale e difficile da inquadrare. E la sua estraneità – da intendersi non come presa di posizione antagonista ma come progressiva coscienza di un isolamento dal quale guardare sé stessa, gli altri e il mondo con occhi diversi – si esprime anche rispetto alle categorie politiche tradizionali e, a maggior ragione, nei confronti dei partiti e degli schieramenti.

Basta vedere le sue frequentazioni: «ho conosciuto in passato un grande presidente, Luigi Einaudi. Vorrei che gli uomini della politica mettessero la loro intelligenza al servizio di questo Paese per ricostruirlo come lui aveva fatto»¹ si augura Anna Maria nel 1997. A livello istituzionale però i rapporti non sono solo con il Presidente della Repubblica, ma anche con Giuliano Amato (la chiamava «la mia ziuccia») e Bettino Craxi – e cioè lo stato maggiore del P.S.I. prima all'opposizione e quindi al governo –, senza escludere né Mario Alicata, Rossana Rossanda e Nilde Iotti per il versante P.C.I., né Giulio Andreotti, democristiano DOC più volte Presidente del Consiglio e, nell'ordine (l'elenco colpisce): Ministro dell'Interno, delle Finanze, del Tesoro, della Difesa, di Industria, Commercio e Artigianato, delle

¹ A.M. Ortese, «*Quest'Italia che mi è straniera*», intervista a cura di S. Pende, in «Panorama», 11, 20 marzo 1997, pp. 66-69: p. 68.

Partecipazioni statali, del Bilancio e della Programmazione economica, Ministro per i Beni culturali e successivamente degli Esteri (e non di rado il senatore a vita ha ricoperto la stessa carica più volte in tempi diversi). C'è poi la vicinanza a Enzo Tortora, eurodeputato radicale e Presidente del partito. Ma la Ortese conosce bene anche rappresentanti delle istituzioni locali come il prefetto di Genova Sante Corsaro, buon amico che la aiuta a trovare casa a Rapallo. Tutti rapporti testimoniati da altrettanti scambi epistolari.

Frequenzazioni “bipartisan”, dunque, confermate sul piano delle collaborazioni giornalistiche: “a sinistra” ecco «La Voce» di Napoli negli anni Quaranta, «SUD» di cui la Ortese è cofondatrice, «l'Unità» e «Noi donne»; “a destra” la rivista partenoepica a diffusione nazionale dei GUF (Gruppi universitari fascisti) «Nove maggio», a cui Anna Maria collabora all'inizio degli anni Quaranta, e poi «Omnibus» di Longanesi e «Il Giornale» fondato da Indro Montanelli, ma in un momento buio, quando è acquistato dal Berlusconi sceso in campo, che lo fa dirigere a Vittorio Feltri.

II.

Considerando questa “versatilità”, viene spontaneo chiedersi quali sono state in effetti le posizioni politiche della Ortese. Ne ho parlato con Goffredo Fofi, amico e studioso della scrittrice; facile, mi ha risposto, Anna Maria è stata una socialdemocratica che è diventata anarchica. Non sono del tutto d'accordo: io direi invece una comunista che è andata “oltre la politica” assimilando e rielaborando principi sia socialdemocratici sia anarchici, e non solo. Per esempio sintonizzandosi con alcune battaglie dei radicali, per le sue posizioni animaliste (i principali articoli sul tema sono ora raccolti in *Le piccole persone*)² e per la campagna contro la pena di morte.³ Socialdemocratica, anarchica e

² A.M. Ortese, *Le piccole persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016.

³ In diverse occasioni la Ortese è intervenuta in difesa di due indiani condannati a morte negli Stati Uniti: *Il sentiero delle lacrime. Una scrittrice per un condannato a morte* [Scotty Moore], in «Corriere della Sera», 17 giugno 1996, pp. 1 e 10; *Non si uccide così un innocente. Appello della scrittrice A.M.O.: «In nome di Dio, date a Joseph [O'Dell] un altro Natale»*, in «il Giornale», 15 dicembre 1996, p. 1; *Alzo il mio grido per O'Dell: perché il suo dolore si sciolga in gioia*, in «il Giornale», 13 luglio 1997, pp. 1 e 16; A. Farkas, *Ortese: lettere per il piccolo indiano condannato a morte*, in «Corriere della Sera», 5 giugno 1999, p. 33 (si tratta di tre lettere indirizzate alla giornalista datate rispettivamente 27 agosto 1996, 8 febbraio 1997 e 10 giugno 1997). La corrispondenza con la Farkas era iniziata a seguito della sua intervista a Scotty Lee Moore *Io, sepolto vivo in attesa del boia*, in «Corriere della Sera», 20

radicale ma sempre eretica, e cioè non allineata (mai «sdraiata sulla linea», per usare il titolo di un romanzo di Marcello Venturi,⁴ il grande amore di Anna Maria, responsabile della pagina culturale dell'«Unità» negli anni Cinquanta), una donna molto autonoma nelle sue posizioni. Una donna – specificità di genere fondamentale – emancipata, che combatte caparbiamente per affermarsi in un contesto pressoché esclusivamente maschile e anche perciò controcorrente e impopolare, ma sempre libera, imprevedibile e anticonvenzionale: non moglie, non madre, non femminista. Il sottotitolo dell'articolo *Scorgo iddio negli occhi degli alunni della scuola atea*, quinta puntata del reportage del viaggio in URSS *La Russia vista da una donna italiana*, recita: *Ignara di politica, credo di aver scoperto a Mosca alcuni di quei segreti che solo una donna troppo sensibile può scoprire.*⁵ E che donna, la Ortese! «Era coraggiosa, discreta, sobria, orgogliosa, bellissima» ricorda Gerardo Marotta; «quelli della rivista “Sud” [...] Erano magnifici, erano bravi e la Ortese rappresentava per tutti una stella, una guerriera».⁶

III.

Venendo al punto, direi che il rapporto fra la Ortese e la politica si può scandire in tre fasi, identificabili in altrettante opere emblematiche: la formazione prepolitica, (ovvero *Angelici dolori*,⁷ la raccolta di racconti dell'esordio nel 1937), l'impegno militante (emblematico di questo periodo è *Il mare non bagna Napoli*⁸ del 1953) e la fase postpolitica, compiutamente rappresentata in *Corpo celeste*,⁹ la raccolta di articoli di vario genere del 1997.

Ho abbinato un'opera a ognuno dei tre momenti perché credo che l'originalità del “caso Ortese” dipenda da un fatto ben preciso – questa è la mia tesi –: la scrittrice elabora una visione del mondo, e quindi una concezione della politica, autonoma e indipendente in quanto sempre ed esclusivamente mediata dalla letteratura. La letteratura è messa al centro, con un valore totalizzante. Il suo è un atto di fiducia incondizionato, un vero e proprio atto di fede nel ruolo della letteratura,

maggio 1996, p. 9.

⁴ M. Venturi, *Sdraiati sulla linea. Come si viveva nel P.C.I. di Togliatti*, Milano, Mondadori, 1991.

⁵ A.M. Ortese, *Scorgo iddio negli occhi degli alunni della scuola atea*, in «L'Europeo», 50, 12 dicembre 1954, pp. 37-40.

⁶ D. Limoncelli, *Quell'ultima telefonata con Luigi Compagnone*, in «Il Mattino», 11 marzo 1998, p. 17.

⁷ A.M. Ortese, *Angelici dolori*, Milano, Bompiani, 1937.

⁸ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi, 1953.

⁹ A.M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997.

che svolge una funzione indispensabile sia per autodefinirsi quale soggetto (è la fase di *Angelici dolori*), sia per leggere la realtà e per modificarla entrando in relazione con gli altri (ecco *Il mare non bagna Napoli*), sia per allargare lo sguardo contemplando il creato e per vedere noi tutti da lontano, da prospettive siderali – e siamo a *Corpo celeste*. Aveva ragione Rossana Rossanda: «non credo che troverà nei gesti di Anna Maria spiegazioni che non siano nella sua scrittura».¹⁰ Una scrittura costitutivamente politica, considerando quello che la Ortese scrive a Dario Bellezza riferendosi alle proprie poesie:

ho tante altre cose del genere, te l'ho detto, ma sono molto remote o – le più recenti – *impegnate*, quasi politiche: vale a dire poco poetiche. Poesia, forse, c'è solo dove l'espressione è casuale, dove l'impegno è perso. Ma dove può essere veramente perso?¹¹

Il ragionamento è solo apparentemente contraddittorio, perché in effetti nasconde un sillogismo: se la poesia c'è solo dove non c'è impegno ma l'impegno c'è sempre, la poesia (la letteratura, l'espressività) non può che essere politica.

È dunque attraverso la letteratura che anzitutto la Ortese guarda sé stessa, autodefinendosi come soggetto: sin da adolescente è la scrittura a dare un senso alla sua esistenza e alla sua identità, come racconta nel *Porto di Toledo*.¹² Il suo romanzo più ambizioso è infatti la testimonianza di un processo di autodeterminazione attraverso la propria opera, su due piani: il resoconto della formazione letteraria prima, e poi la sua interpretazione a posteriori quale elemento fondativo della personalità di Dasa, la protagonista autobiografica, da parte dell'Ortese ormai matura. Non per niente il romanzo nasce dalla rilettura di *Angelici dolori* e include i racconti e le poesie giovanili, interpretati attraverso la loro riscrittura – celebrazione al quadrato dell'espressività –, a conferma dell'importanza capitale di questa pratica artistica. Un procedimento metaletterario che non si propone però come esercizio intellettualistico e d'élite, quanto piuttosto quale esperienza emotiva e sentimentale, partecipativa ed empatica, meno selettiva. Empatica sì, ma senza immedesimazione,

¹⁰ R. Rossanda, lettera a L. Clerici del 26 marzo 2000, cit. in L. Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2002, p. 285.

¹¹ A.M. Ortese, Lettera a D. Bellezza del 16 giugno 1974, cit. in Ead., *Bellezza, addio. Lettere a Dario Bellezza (1972-1992)*, a cura di A. Battista, Milano, Archinto, 2011, pp. 42-43.

¹² A.M. Ortese, *Il porto di Toledo. Ricordi della vita irreali*, Milano, Rizzoli, 1975.

data l'eccezionalità della protagonista e della sua storia. L'effetto è di commozione nel senso di *cum-movere*, sulla base di una sintonia profonda – antropologica, archetipica, o meglio esistenziale –, della lettrice ma anche del lettore con Dasa (che è sia femmina sia maschio). Perché nel *Porto* si realizza l'universalizzazione di un'esperienza unica e irripetibile. Siamo alla congruenza degli opposti, alla conciliazione semantica – provvisoria – degli ossimori: la vocazione confusiva e non separativa della produzione ortesiana non può non comportare effetti originali anche per le modalità di coinvolgimento del lettore.

Al centro di questa autobiografia letteraria c'è dunque il concetto di "espressività", e cioè l'esigenza spontanea e naturale da parte di tutti di esprimersi attraverso la pratica artistica per stabilire un rapporto autentico con sé stessi, con gli altri e con il mondo. Filtro fra sé e sé, la letteratura è infatti anche strumento conoscitivo: Anna Maria Ortese agisce scrivendo e interpreta la realtà attraverso la sua idea di scrittura artistica. Più precisamente, interrogandosi in quanto artista elabora una poetica personale tramite cui legge il contesto e lo rappresenta: la sua identità, le sue modalità di socializzazione e la sua immagine pubblica coincidono con la sua opera. «Io sono quello che scrivo» ha sempre sostenuto – da qui il proverbiale riserbo. Ecco perché le collaborazioni giornalistiche con cui esplora il mondo sono il prodotto della stessa "grammatica espressiva" delle opere maggiori, e infatti la raccolta dei reportage *La lente scura*¹³ è fra i suoi libri più belli, e molte lettere sono inconfondibilmente "d'autore". Del resto, chi l'ha conosciuta sa che la Ortese parlava e pensava come scriveva: a colpire era l'altissimo tasso immaginifico delle sue parole, l'imprevedibilità illuminante e suggestiva del suo argomentare figurato.

IV.

Quando arriva a Napoli nel 1928, Anna Maria Ortese conduce un'esistenza raminga, strenuamente individualista e solitaria, senza alcun interesse per la vita associata. Non frequenta la scuola e manifesta subito autonomia e indipendenza, anche dalla cultura non solo letteraria del regime: legge Katherine Mansfield, Gongora, Čechov e Poe. Del resto è "immigrata" e sradicata, come la sua famiglia. Questa prima fase della formazione è tutta concentrata sulla scrittura e culmina con la raccolta di racconti *Angelici dolori* del 1937, un'opera inclassificabile – lo testimonia l'imbarazzo dei recensori, peraltro

¹³ A.M. Ortese, *La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di L. Clerici, Milano, Marcos y Marcos, 1991.

ammirati. L'irriverente autoritratto affidato alla quarta di copertina del libro finisce così: «Sono ignorante. Non conosco né i greci né i latini; poco dei moderni; nulla o quasi dei modernissimi. D'Annunzio è per me, con reverenza, un Ignoto». È l'autoritratto di una straniera, anche se maliziosa: l'ironica maiuscola dell'appellativo fa il verso alla magniloquenza dell'Immaginifico.

Emerge qui un elemento poi costante: l'anticonformismo spontaneo, ma mai provocatorio e men che meno velleitario, in quanto rimanda a una *forma mentis* autenticamente "stravagante" – in senso etimologico. Perché *Angelici dolori* esprime in termini letterari le convinzioni che la Ortese sta maturando su un piano esistenziale, sentimentale ed estetico, tradotti nella poetica implicita del libro, che si fonda su alcuni presupposti. La raccolta esprime la valorizzazione problematica dell'infanzia, e con ciò dei deboli e degli emarginati, dei perdenti, di chi passa ed è già passato, degli stati transitori; celebra lo stupore e quindi il rispetto del diverso e dello sconosciuto, la curiosità per quel che c'è oltre le apparenze, da cui diffidare – e dunque l'esigenza di superare i confini –; propone l'ipersensibilità come irrinunciabile "antenna" istintuale per agire, in alternativa al dominio della razionalità utilitaristica. E mentre celebra il primato della fantasia che libera dalle costrizioni del presente, *Angelici dolori* è un'apologia dell'esperienza estetica e letteraria, perché esprime e genera sentimenti che hanno un fondamento etico, ideale e quindi universale. Da convinzioni come queste discende la problematizzazione di alcuni concetti consolidati nel senso comune, stabilizzati in coppie oppostive: quella fra ragione e sentimento, salute e malattia, sanità di mente e follia (il nonno scultore protagonista di alcuni fra questi racconti era un po' matto?). E allora, cosa significa "normalità"? In questa raccolta di racconti anche il concetto di realtà comincia a vacillare, e si manifesta già qui la dimensione del sogno – che diventerà utopia – come habitat complementare alla vita, di pari dignità ma di valore superiore.

In sostanza, a questa altezza cronologica la Ortese si potrebbe definire apolitica, o meglio prepolitica, volgendo in positivo l'accusa rivoltale da Rossana Rossanda, che in una lettera ha scritto: negli anni Cinquanta «Anna Maria non aveva paura della povertà, la guardava in viso, la praticava, aveva se mai per i poveri una sensibilità acuta, prepolitica. Era del tutto estranea al mondo dei consumi e dei fragori e delle relazioni mondane».¹⁴ La Ortese è prepolitica perché sta

¹⁴ R. Rossanda, lettera a L. Clerici del 26 marzo 2000, cit.

elaborando la propria autonoma visione del mondo, in modo istintivo sì, ma consapevolmente mediato dalla letteratura.

V.

Alla fase della formazione prepolitica succede quella dell'impegno militante, e a questo proposito va rivendicato il rapporto con il P.C.I., fondamentale per il percorso di acquisizione di una consapevolezza politica da parte della scrittrice che la porta a interagire con il contesto, superando l'isolamento della gioventù. Un ruolo positivo, quello del partito, nonostante quanto la Ortese scrive a Prunas in una lettera del 19 agosto 1948, in cui più che attivista del P.C.I. si dichiara sostenitrice del «P.C.D.D. (leggi: Partito Cercatori Di Dio)»,¹⁵ e nonostante la stroncatura del *Mare non bagna Napoli* autorevolmente firmata da Nino Sansone su «Rinascita». «Forse non sono ben chiari, nella mente di chi ha parlato, i rapporti tra politica e cultura e le loro differenze, e le interdipendenze, e l'unità del bene comune a cui, rispettandosi, potrebbero arrivare»,¹⁶ gli risponde Anna Maria, ma la sua lettera sulla rivista non verrà mai pubblicata.

È con la guerra che matura la sua coscienza politica: uno shock fisico e intellettuale.

Verso la fine della guerra, sui ventotto anni. La guerra era un'ingiustizia, tronca il nostro crescere. La odiavo. Nel '45, tornando a Napoli, vidi come aveva troncato il crescere di tutti. Anzi, lo aveva deviato. Guardo alla guerra, a tutte le guerre come a vergogne universali, tempi di rapine, di crimini, menzogne. [...] Ero terrorizzata e indignata. Sono andata in una sezione del P.C.I. perché mi sembrava l'unica cosa da fare.¹⁷

Un'esperienza memorabile quella della militanza, se due anni dopo il crollo del muro di Berlino – ci voleva un bel coraggio, allora, a ricordare la potenza ideale del mito comunista – la Ortese accetta di aprire la sezione degli scritti ritrovati della *Lente scura* con il resoconto partecipe e quasi commosso di una festa dell'«Unità». A Bologna:

¹⁵ A.M. Ortese, lettera a P. Prunas del 19 agosto 1948, cit. in L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 297. Per le lettere a Prunas si veda A.M. Ortese, *Alla luce del Sud. Lettere a Pasquale Prunas*, a cura di R. Prunas e G. Di Costanzo, Milano, Archinto, 2006.

¹⁶ A.M. Ortese, lettera a N. Sansone, s.d., presumibilmente del luglio-agosto 1953, in Ead., *Quando la ragione dorme*, in «Il Mattino», 15 novembre 1995, p. 13.

¹⁷ D. Maraini, *Anna Maria Ortese, in E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani, 1973, pp. 33-34.

si aveva la sensazione di una felicità così vicina alle cose perfette, da raggiungere il significato di una visione, il mistero di un simbolo. Non sembrava vero, e per questo turbava, che tanti uomini, una città intera, festeggiassero così mitemente, così umanamente se stessi, la loro fatica, libertà, bontà.¹⁸

Fino a tarda notte «la città è rimasta illuminata, piena di quei visi forti, di quelle voci allegre, di quegli sguardi buoni. Noi l'abbiamo lasciata sull'alba, svogliatamente».¹⁹

In una riunione di partito il compagno Gaetano Macchiaroli pone la questione: di fronte alla drammatica situazione in cui versa la città, «noi comunisti, cosa facciamo di concreto per il popolo napoletano? Nulla. Assolutamente nulla. Bisogna reagire».²⁰ Il comitato «Aiutiamo i bambini di Napoli» nasce per questo, il 19 dicembre 1946; presidente Giorgio Amendola, fra le poche donne coinvolte nell'iniziativa, coordinata da Teresa Noce dell'UDI («Unione donne italiane»), Anna Maria Ortese. Obiettivi: individuare i bambini più bisognosi e ottenere ospitalità presso famiglie dell'Italia centrosettentrionale, che significa cibo e condizioni ambientali migliori. Con l'appoggio della Clinica pediatrica universitaria vengono schedati circa quindicimila bambini fra i quattro e i nove anni. Le famiglie rispondono bene all'iniziativa, nonostante la campagna diffamatoria organizzata dai monarchici (taglio delle mani ai piccoli, deportazione in Unione Sovietica dove i bambini se li mangiano). Con un'efficienza strabiliante, in una città massacrata dalla guerra e priva di risorse, a quaranta giorni dalla costituzione del comitato il primo treno è pronto per partire. Meta: Bologna e Modena.

¹⁸ A.M. Ortese, *La lente scura* cit., p. 281.

¹⁹ *Ivi*, p. 283.

²⁰ L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 168. Queste notizie sono desunte principalmente da G. Macchiaroli, *Un'esperienza popolare del dopoguerra per la salvezza dei bambini di Napoli*, in *Cari bambini, vi aspettiamo con gioia... Il movimento di solidarietà popolare per la salvezza dell'infanzia degli anni del dopoguerra*, a cura di A. Minella, N. Spano, F. Terranova, Milano, Teti, 1980. Dopo questa testimonianza pionieristica il fenomeno non solo è stato studiato (G. Rinaldi, *I treni della felicità. Storie di bambini in viaggio tra due Italie*, Roma, Ediesse, 2009, e *C'ero anch'io su quel treno. La vera storia dei bambini che unirono l'Italia*, Milano, Solferino, 2021; G. Buffardi, *Il Comitato per la salvezza dei bambini di Napoli*, Roma, Editori Riuniti, 2016; B. Maida, *I treni dell'accoglienza. Infanzia, povertà e solidarietà nell'Italia del dopoguerra 1945-1948*, Torino, Einaudi, 2020) ma è anche diventato oggetto di invenzione narrativa: in forma di storia illustrata (D. Calì, I. Labate, *Tre in tutto*, Roma, Orecchio acerbo, 2018) e di romanzo (V. Ardore, *Il treno dei bambini*, Torino, Einaudi, 2019). Con foto e filmati d'epoca S. Cappiello (*Gli occhi più azzurri. Le storie vere dei treni dei bambini*, Napoli, Colonnese, 2021) ha invece realizzato un docufilm.

Al principio dell'estate, i bambini che hanno trovato ospitalità in altre regioni sono dodicimila. È un successo straordinario.

Come noto, la militanza della Ortese non si esprime però solo in ambito sociale ma soprattutto in campo culturale: fra 1945 e 1947 Anna Maria è fra i protagonisti dell'avventura di «SUD». Artefice della rivista, Pasquale Prunas. Ricorda lei: «avevo allora alle spalle Pasquale Prunas. Era impegnato in una lotta che voleva sfondare oltre la politica».²¹ All'epoca di «SUD» – le parole sono sempre sue, in una lettera del 1994 – «non si voleva intervenire direttamente nella politica, si voleva rimanere in disparte [...] Si voleva stare al di fuori della politica non per sfuggirle, ma al contrario per poter meglio influire su di essa».²² Ancora: «le proposte di Prunas – per quanto ne posso ricordare – erano del tutto laiche, lontane da tutte le “chiese” (politiche). Era, in questo, squisitamente moderno e “civile”», e la sua lotta «non era propriamente politica, perché intendeva sfondare oltre la politica con un'azione indipendente. Ecco perché aveva il timore di essere strumentalizzato».²³ E infatti la rivista chiude anche perché non in sintonia con le direttive del partito.

L'azione più incisiva dell'Ortese è però affidata un'altra volta alla letteratura, al libro che le costerà l'abbandono definitivo della sua città d'adozione: dall'esperienza di «SUD» e dalla conoscenza dei quartieri proletari approfondita con l'impegno sociale nasce infatti *Il mare non bagna Napoli* pubblicato nel 1953. Una cruda inchiesta sulle condizioni del sottoproletariato dei vicoli ma anche un attacco alla classe dirigente napoletana, clientelare, affarista e populista, e alla cultura folkloristica che promuove. Il libro si chiude con la denuncia della resa degli intellettuali partenopei: nel *Silenzio della ragione* Anna Maria fa nomi e cognomi dei vecchi compagni e denuncia il tradimento degli ideali di «SUD», ormai derubricati a “illusioni”. L'anno è cruciale: alle elezioni politiche del 1953 il sindaco monarchico di Napoli Achille Lauro ottiene 680.000 preferenze alla Camera, quota mai raggiunta fino ad allora da nessun deputato.

Con *Il mare* la Ortese ancora una volta mette al centro la letteratura: perché la denuncia è affidata a un libro, un libro che è ispirato a una

²¹ L. Clerici, *Il dolore bagna Napoli*, in «l'Unità», 16 maggio 1994, p. 7.

²² G. Di Costanzo, *L'avventura di «SUD». Quindicinale di critica al reale storico*, articolo pubblicato nel fascicolo allegato alla ristampa anastatica di «SUD Giornale di cultura», 1945-1947, Bari, Palomar, 1994, p. 11.

²³ L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 297 (l'affermazione è tratta dal testo registrato dell'intervista di L. Clerici ad A.M. Ortese pubblicata come *Il dolore bagna Napoli* cit.).

ben precisa idea di scrittura, la poetica della cattiveria elaborata dal gruppo SUD in sintonia con il P.C.I. («Qui mi dicono: essere cattivissimi. Essere militi del Partito!»)²⁴ e coerentemente applicata dalla scrittrice contro i suoi esponenti, che non glielo perdoneranno mai. Una poetica che implica non solo un atteggiamento “cinico” verso di loro, espressionisticamente deformati in un’impietosa rappresentazione, ma anche una temeraria esposizione di sé in prima persona. Perché con la letteratura si può lasciare il segno, eccome: dopo aver letto *La città involontaria*²⁵ il Presidente della Repubblica Luigi Einaudi dispone l’abbattimento dell’ex caserma borbonica dei Granili, popolato da indigenti, senza tetto e disperati.

VI.

Al periodo individualistico di *Angelici dolori* subentra dunque quello della socializzazione del *Mare non bagna Napoli*, che culmina nel ritorno alla solitudine: l’ultimo capitolo del libro, *Il silenzio della ragione*, è un congedo non rassegnato ma indignato. Terza fase, quella postpolitica di *Corpo celeste*. Il titolo del libro rimanda a una scoperta infantile: anche la terra è un “corpo celeste”, proprio come gli altri affascinanti pianeti, il sole, la luna, le stelle, le galassie. Questa consapevolezza fondamentale fa brillare l’esistenza di una luce nuova: «il vivere è cosa sovrumana»,²⁶ è un mistero che desta negli animi sensibili stupefatta meraviglia, ma anche spavento. Perché proiettare la realtà quotidiana sullo sfondo del cosmo vuol dire vederla perdere consistenza fino a dissolversi nell’irreale: vera Realtà è l’inconoscibile da cui veniamo e che abitiamo, «un luogo estraneo totalmente alla ragione, dove la ragione non ha senso, un luogo nemico, profondo, senza luce, senza indicazioni, senza direzioni, senza nomi».²⁷

Universo come luogo nemico, dunque, ma anche casa dell’umanità, patria e famiglia: la Ortese ci invita a ragionare per antitesi complementari, per opposizioni convergenti, in termini cioè di reciprocità del punto di vista, un atteggiamento mentale che comporta il disvelamento della falsa dicotomia realtà/irrealtà e la problematizzazione del concetto – centrale – di natura.

²⁴ A.M. Ortese, lettera a P. Prunas del 19 agosto 1948, *ivi*, p. 298.

²⁵ Il quarto capitolo del *Mare non bagna Napoli* era già stato pubblicato in due puntate: *La città involontaria (I)*, in «Il Mondo», 2, 152, 12 gennaio 1952, p. 5; *L’orrore di vivere (II)*, *ivi*, 3, 153, 19 gennaio 1952, pp. 9-10.

²⁶ A.M. Ortese, *Corpo celeste* cit., p. 109.

²⁷ *Ivi*, p. 102.

L'Esterno! Lo Spazio, il Luogo dove questo piccolo tragico mondo si muove! Il Sole che lo illumina e scompare ogni sera, e al mattino riappare. Su tutta la Storia, il Sole. E poi la notte, con le sue stelle fisse! E la Via Lattea in cui quasi non siamo, tanto invisibili. E la Via Lattea che si muove... Per dove? Fino a quando? Lo Spazio Esterno, ecco il Luogo. Dirmi che sono nata in questo paese, in quell'altro, per me non ha senso. La mia patria (piccolissima a sua volta), è la Via Lattea, sperduta nel fuoco bianco d'infinito altre Galassie. E queste non si vedono più, a volte. Vanno! Si allontanano!

Così, se io dormo, o veglio, o sono infelice, o mi tormento, e grido contro qualcosa – ugualmente – ne sono certa – ugualmente – il mio treno viaggia, il mio carro senza nome, con ruote di luce senza nome, sale o discende sentieri spaventevoli... Io non li vedo, li sento! E non so, poi, se sono spaventevoli. Quando mi sento debole, sì. Ma se appena sto calma, ecco, anche questi sentieri sono l'Essere stesso, materno e paterno; sono la pace.

Mi sento figlia, di chi non vedo.²⁸

Concludo. Nell'immediato dopoguerra, ricorda Anna Maria,

molte ragazze e ragazzi come me, nel mondo, avevano un'opinione politica. Come mai io non l'avevo? Avevo solo, a pensarci, un'opinione, se tale può dirsi, metafisica. Stavo dalla parte più disperata (non più solo "storica"), senza riscatto. Di lì, poi, è cominciata la mia disappartenenza al mondo "civile".²⁹

E ancora, in un'intervista:

Per quanto mi riguarda, da tempo ho deciso di non avere opinioni politiche [...] Voglio guardare più in alto, e più liberamente: dove davvero è sacro il Respiro. Non solo il mio o il tuo, o di milioni di uomini: ma sacro il respiro del bosco, del lupo, del cane.³⁰

In effetti, la prospettiva propriamente politica ha coinciso per la Ortese con l'impegno comunista degli anni Quaranta e Cinquanta: «da giovane sì, sono stata iscritta al partito comunista, nel tempo delle grandi speranze, nel solare dopoguerra» scrive a Dario Bellezza nel 1975, «ma dopo un viaggio in Russia il mito è crollato, la verità

²⁸ *Ivi*, pp. 114-115.

²⁹ A.M. Ortese, lettera a F. Haas del 12 giugno 1990, cit. in L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 299. Per le lettere ad Haas si veda A.M. Ortese, *Possibilmente il più innocente. Lettere a Franz Haas (1990-1998)*, a cura di F. Rognoni e del destinatario, Mergozzo, Sedizioni, 2016.

³⁰ S. Petrigiani, *Anna Maria Ortese. La meraviglia e l'innocenza*, in Id., *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La Tartaruga, 1996, p. 77.

della menzogna staliniana si è fatta largo ai miei occhi». ³¹ Questa fase militante è però solo una tappa di lungo un percorso indipendente, che ha alla base una strenua fedeltà ai valori dell'infanzia mai traditi, rielaborati a un livello di approfondimento letterario, sin da *Angelici dolori*, sempre più complesso e raffinato. E a proposito di *Poveri e semplici* Anna Maria parla di: «un libro-esperimento-di-scrittura scolastica elementare, di riporto del “politico” a utopia fanciullesca, e del fanciullesco a vertice – impossibile e quindi respinto – in partenza – dello spirito umano». ³²

La prospettiva politica è dunque limitata, l'orizzonte del discorso va allargato oltre la politica: diventa estetico, culturale, antropologico, creaturale, “naturalistico”, cosmico. Infine, utopistico. In *Corpo celeste* la Ortese chiarisce questa sua visione del mondo, imperniata su una concezione radicale della democrazia, umanitaria, animalista, ecologista e anticonsumista. Una visione a sfondo irrazionalistico, anarchico-libertaria e ispirata ai più nobili ideali socialisti ed evangelici di eguaglianza, animata da una religiosità laica: «non mi occupo di cattolicesimo più che di buddismo, ma so che solo una cosa promette di dar pace agli uomini, ed è il senso della divinità della vita, anche se i nostri destini personali siano esclusi dall'immortalità». ³³ Ma il punto vero è che *Corpo Celeste* è un libro bellissimo. Perché davvero nella Ortese la letteratura è sempre al centro: le idee sono letteratura, e viceversa. E sono idee non tanto rappresentate nelle sue opere, quanto elaborate nella scrittura, tramite la scrittura, in un nesso inscindibile – viene in mente la *Meditazione milanese* di Carlo Emilio Gadda. La loro suggestione nasce qui, il loro fascino e la loro forza persuasiva corrispondono alla bellezza dell'espressività, ed è così che ideologia e politica diventano visionarie, in forma di rappresentazioni di icastica evidenza – questo l'effetto dei frequenti procedimenti di straniamento – che non convincono ma conquistano. Ecco perché è difficile ricavare regole di condotta dal suo pensiero, ma si capisce come mai la Ortese abbia preso posizioni pubbliche a volte francamente discutibili. Siamo di fronte a un precipitato filosoficamente intenso e originale, che dialoga con Charles Fourier – socialista utopista passato di moda –, con Ralph Waldo Emerson – trascendentalista americano pressoché

³¹ D. Bellezza, *Sono una zingara odio gli scrittori*, in «Il Mondo», 20, 15 maggio 1975, p. 64.

³² A.M. Ortese, lettera a P. Mégevand del 18 marzo 1982, in Ead., «*Pensare l'alba al fondo di una notte d'inverno*». *Lettere di Anna Maria Ortese a Patrick Mégevand (1978-1997)*, a cura di P. Mégevand, Ventimiglia, philobiblonedizioni, 2017, p. 73.

³³ A.M. Ortese, lettera a P. Prunas del 19 agosto 1948 cit.

sconosciuto in Italia – e che anticipa posizioni come quelle di Stefano Mancuso, neurobiologo vegetale di gran successo oggi.

Nessun preciso progetto politico, dunque: a guidare l'impegno della scrittrice è se mai una forte carica utopica. E a questo proposito chiudo davvero, con una citazione che mi è cara, e la introduco con un passo della lettera con cui Anna Maria ha accompagnato la nota al testo della *Lente scura* già in fase di stampa, da cui la riprendo.

Temo, inoltre, che la mia *Nota* non sia stata proprio quella che Lei si aspettava.

C'erano tante cose da dire, su questo libro, ma sarebbero state tutte "cultura" – se non politica – benché anche la politica sia cultura – e questo avrebbe appesantito il discorso. Meglio due parole – non importa se di apparenza "sentimentale".³⁴

Eccole:

Nel vivere umano, mentre i decenni e i mezzi secoli rotolano via sempre più in fretta, con un effetto di turbine e di rovina – non visibile e quindi non rimediabile – io vedo una macchia, come vedo una macchia nella natura dell'uomo anche buono, e forse una macchia nel sole stesso. E a questa percezione – devo dire – è forse dovuta la mia propensione per il *poco* – o il *nulla* – e la mia reverenza per l'Utopia – sempre alta e presente come una luce bianca tra le nuvole basse, nello sconfortato vivere. La vita si muove, viaggia: e alta sui paesi come sulle campagne perse – mentre i convogli del tempo continuano a inseguirsi – alta sui paesi deserti e campagne mute, resta la mirabile, cara, fedele Utopia.³⁵

³⁴ A.M. Ortese, lettera a L. Clerici del 14 gennaio 1998, cit. in L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 568.

³⁵ A.M. Ortese, *Prefazione*, in Ead., *La lente scura* cit., pp. III-IV.

La casa sonnambula

Su due racconti di Anna Maria Ortese

Iwan Paolini

I. Il mal di casa

La critica letteraria, nel commentare i testi di Anna Maria Ortese, ha insistito sul senso di perdita, isolamento e nostalgia che li attraversa – aspetti tematici che, nella loro tendenza a nutrirsi di immagini e situazioni ricorrenti, sono stati spesso messi in relazione alle vicende biografiche dell'autrice.¹ Fra i vari set di immagini, già individuati da Luca Clerici,² emerge con particolare frequenza quello d'ambito domestico: che si tratti di case fiabesche, case immaginate o mutate dal contesto napoletano, il cronotopo domestico appare come uno dei motivi fondativi della scrittura ortesiana. L'analisi del motivo della casa implica tuttavia alcune osservazioni preliminari: per comprenderne a fondo alcuni aspetti è infatti necessario estendere il campo dell'analisi verso due direzioni. La prima riguarda i codici rappresentativi dello spazio domestico e le mutazioni letterarie della prima metà del secolo; la seconda, che esula dal campo letterario, riguarda i cambiamenti architettonici dello spazio domestico e una più estesa evoluzione del comune senso dell'abitare, sviluppata a seguito delle esperienze delle avanguardie storiche, del fascismo e del miracolo economico.

È già stato rilevato come alcune costanti ortesiane nella rappresentazione degli spazi casalinghi siano riconducibili a due aspetti

¹ Fra i numerosi interventi, segnalo l'esaustivo saggio di V. de Gasperin, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

² Cfr. L. Clerici, *Anna Maria Ortese*, in «Belfagor», 4, 1991, pp. 401-417.

della biografia dell'autrice: la casa libica degli anni dell'infanzia e la precarietà abitativa seguita all'abbandono di Napoli. I ricorrenti motivi della casa temporanea, perturbante, non finita o idilliaca risalirebbero dunque a una doppia matrice: l'abitazione mai terminata in cui vissero gli Ortese a Tripoli e i molti appartamenti attraversati dall'autrice negli anni della maturità.³ Per quanto la memoria di Ortese, infantile e non, sia fortemente presente in molti testi,⁴ l'autobiografismo non può fornire una risposta esaustiva; si può anzi affermare che la memoria funga da innesco letterario di immagini e situazioni pertinenti al canone rappresentativo del racconto fantastico (soprattutto la *ghost story* e il racconto d'*Unheimliche*) e della narrazione realistica. Questo ci pone immediatamente davanti al primo problema: il rapporto, nei testi ortesiani, fra la rappresentazione della realtà razionale, il suo straniamento e l'emersione del soprannaturale. I differenti modelli rappresentativi appaiono infatti fortemente ibridati fra di loro, tanto da non riuscire a distinguerne nettamente i confini – questo aspetto, squisitamente novecentesco e comune a molti autori e autrici coevi, appare tuttavia dotato di una marca peculiare: la mancanza, da parte di Ortese, di atteggiamenti manieristici, di disincantata ironia o epigonismo.⁵ Il problema comune a quasi tutti i testi ortesiani è del resto proprio il rapporto di continuità fra forme narrative realistiche e forme fantastiche; è interessante rilevare da subito come questa continuità sia spesso finalizzata a un'operazione di decostruzione dell'automatismo dello sguardo sulla realtà – e di conseguenza spinga il lettore a interrogarsi su questioni etiche, politiche e di classe. L'operazione di Ortese, per quanto fondata su atteggiamenti estetici e stilistici ben specifici, dimostra dunque di essere almeno negli esiti vicina anche ad autori a lei distanti sotto altri aspetti (penso, ad esempio, a Buzzati e Landolfi).⁶ Lo spazio domestico, ove abbia pretese di attinenza alla realtà, appare così alterato da eventi perturbanti

³ Cfr. V. de Gasperin, *Loss and the Other* cit., pp. 10ss.

⁴ Fra i molti testi, cito a titolo di esempio: A.M. Ortese, *Che?... Che cosa?...*, in Ead., *L'infanta sepolta*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 2000; *La partenza della nonna*, in Ead., *Angelici dolori e altri racconti*, a cura di L. Clerici, Milano, Adelphi, 2006; e infine il preambolo introduttivo a *Il monaciello di Napoli*, Milano, Adelphi, 2001.

⁵ Su questo aspetto, cfr. B. Manetti, *Fantasma del potere e ritorno del sacro nella trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in «Bollettino '900», 1-2, 2018.

⁶ Beatrice Manetti insiste non a caso su questo aspetto: il fantastico ortesiano opererebbe come un meccanismo di rovesciamento e smascheramento delle forme del potere, allo scopo di disvelare l'annichilata realtà borghese. Cfr. B. Manetti, *Fantasma del potere* cit.

o distorsioni fisico-percettive; allo stesso modo, la topica letteraria delle abitazioni soprannaturali è contaminata da pretese di realismo. In entrambi i casi si può osservare come l'operazione ortesiana di deautomatizzazione della percezione parta proprio dal rapporto fra soggetto e spazio: lo straniamento del più familiare dei luoghi, la casa, lascia insomma riemergere il superato⁷ – innescando così un processo di decostruzione etico-sociale.

Vale a questo punto la pena di soffermarsi sul rapporto fra il cronotopo della casa e la diade *Heimliche/Unheimliche*. Si deve a Maria Tatar uno studio sul rapporto fra *Unheimliche* e spazio domestico in letteratura:⁸ a partire dalla ricostruzione etimologica del lemma, Tatar si sofferma sulla sottile linea che divide ciò che è ritenuto *Heimlich* e ciò che torna in forma *Unheimlich*. Da una parte, la casa è rappresentata come il luogo dove l'identità del soggetto letterario ha la possibilità di confrontarsi con il sistema memoriale e valoriale della famiglia e compiere un processo di autoformazione, che lo preparerà al suo ingresso nel mondo: si tratta dunque di un luogo protetto ove le istanze del mondo esterno sono ammesse a un confronto con modelli famigliari non sempre corrispondenti. In questo senso, la casa è il luogo sicuro di mediazione fra il soggetto e l'altro. D'altra parte, la casa opera anche come una doppia barriera: può infatti separare il soggetto non solo dal mondo esterno, ma anche dalla memoria della famiglia stessa, innescando un cortocircuito nel processo di formazione dell'individuo. Entra qui in gioco l'ambiguità semantica di «*Heimliche*», inteso sia come «domestico» che come «segreto», «nascosto» agli occhi del mondo esterno alla casa ma anche allo sguardo del soggetto che vi abita – ed è in questo passaggio che ciò che è familiare si trasforma in perturbante.

Lo spazio domestico è insomma il luogo per eccellenza dove la memoria del passato riemerge e, nel suo confronto col presente, innesca un processo di cambiamento (in negativo o in positivo) del soggetto. La teoria di Tatar sulla diade *Heimliche/Unheimliche* e le conseguenti riflessioni trovano un riscontro nelle proposte teoriche di Francesco Orlando sul desueto.⁹ Ciò che è desueto, che sia un oggetto o un luogo, opera come catalizzatore del superato non tanto

⁷ Da intendersi, in senso freudiano, come generiche credenze pre-razionali – ma anche, in senso orlandiano, come tutto ciò che il paradigma culturale vigente scarta.

⁸ Cfr. M.M. Tatar, *The house of fiction: Toward a Definition of Uncanny*, in «Comparative Literature», 2, 1981, pp. 167-182.

⁹ Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1991.

perché è sottoposto a un processo di risemantizzazione, ma poiché l'atto stesso di risemantizzazione comprende il significato precedente dell'oggetto mutuato in una nuova forma. Ne consegue che il desueto, nel suo essere contemporaneamente oggetto di risemantizzazione ma anche portatore di materiale superato, può innescare il passaggio da *Heimliche* a *Unheimliche*, ossia da noto, domestico e addomesticato a stranante, disturbante e perturbante – e viceversa. La questione è evidentemente complessa e problematica e meriterebbe una disamina dedicata; nel merito dell'oggetto di questo studio, mi limito a sottolineare come questo meccanismo tenda a costruire, nei testi, una più o meno esplicita tensione fra spazio vecchio e spazio nuovo, funzionale e non funzionale, fra paradigmi culturali vigenti e paradigmi superati – tutti polarizzati nella tensione mondo interno e mondo esterno allo spazio abitativo. Se il processo è particolarmente evidente nei testi del fantastico ottocentesco, il discorso appare più complesso per il Novecento.

Anthony Vidler ha rilevato come lo spazio domestico novecentesco cessi progressivamente di essere uno spazio di significazione valoriale per farsi luogo dell'assenza e della perdita di significato.¹⁰ È indubbio che lo studio di Vidler risulti problematico nel suo considerare fonti architettoniche e figurative accanto a fonti testuali, senza ponderare le mutazioni diacroniche del canone letterario; bisogna tuttavia riconoscergli il merito di aver individuato proprio nei cambiamenti politici e socio-culturali del Novecento il comune senso di «*homesickness*» che ha mutato le forme della rappresentazione della domesticità. La nuova casa novecentesca, il cui modello principe trova evidentemente i suoi esiti nel *Modulor* di Le Corbusier,¹¹ è uno spazio privato di tutto ciò che non risulti direttamente finalizzato a uno scopo, i cui principi organizzativi sono l'uomo (secondo la formulazione umanistico-rinascimentale) e la luce; non solo la casa si fa dunque più permeabile al mondo esterno (si veda, ad esempio, il successo della finestra a nastro di contro alla *bow window*), ma viene spogliata del suo contatto con la memoria del passato. Lo stesso *Modulor* di Le Corbusier è pensato come mezzo di progettazione neo-umanistica, in cui la misurazione del corpo umano è il criterio per la costruzione di una soluzione abitativa ottimale – ma si tratta di un uomo iper-funzionalizzato, che non vive più la casa come rassicurante schermo *heimlich* nei confronti del mondo

¹⁰ Cfr. A. Vidler, *Il perturbante nell'architettura. Saggio sul disagio nell'età contemporanea* [1992], trad. it. di B. del Mercato, Torino, Einaudi, 2006.

¹¹ Cfr. Le Corbusier, *Il Modulor, Modulor 2* [1955], trad. it. di E. Saurwein, Mendrisio, GCE, 2004.

esterno, ma come luogo in cui persino il tempo del riposo è finalizzato a criteri produttivistici. Se nell'Ottocento il perturbante emergeva nelle zone d'ombra della casa, attraverso gli oggetti desueti di cui era disseminata, i fantasmi del Novecento si ritrovano così ad abitare uno spazio vuoto e privo di memoria; ciò che tornerebbe in forma d'*Unheimliche* sarebbe dunque la nostalgia per un tempo e uno spazio perduto, che si ritrova inerme dinanzi al contemporaneo svuotamento di senso. Le stesse forme tradizionali del canone del perturbante si fanno dunque portatrici, ove siano recuperate e ridiscusse, non solo di un sistema di valori superato, ma anche di una problematizzazione della realtà.

L'usura della topica ambientale fantastica ottocentesca va insomma di pari passo con la diffusione di nuove forme dell'abitare; non è un caso che la *hantise* novecentesca abbia un rapporto ambiguo tanto con le une quanto con le altre. In questa prospettiva di studio, che ci colloca cronologicamente nei primi sessant'anni del Novecento, bisogna tuttavia considerare la complessità del panorama italiano, onde evitare facili generalizzazioni. La varietà abitativa del contesto italiano è infatti dovuta ad almeno tre aspetti: le differenze regionali, le variabili fra i vari ceti sociali e i flussi migratori interni, l'esperienza del fascismo. Non mi dilungo, per ragioni di spazio, su un panorama tanto stratificato; mi limito solo a sottolineare come le politiche abitative del fascismo si pongano contemporaneamente in ottica di continuità e rottura con il passato ottocentesco – e restino per certi versi attive anche negli anni del miracolo economico. Gli aspetti chiave di tale spinta omogeneizzante alle forme dell'abitare sono stati messi in luce da Mariuccia Salvati:¹² la nuova casa fascista deve rispondere a rigorosi criteri di igienismo e funzionalità e deve offrire una solida risposta al modello abitativo della vecchia borghesia italiana; gli spazi sono dunque organizzati secondo scopi precisi e ripartiti nell'uso secondo una gerarchia che rispetti i ruoli di genere. Pulizia, funzionalismo e rispetto dei ruoli sono i tre principi cardine che regolano la nuova casa fascista, secondo un modello che, se certamente appare in continuità con la proposta abitativa della borghesia del secolo scorso, la rinnova per rappresentare l'emergente piccola borghesia impiegatizia. Riallestire gli spazi del vivere voleva dire implicitamente riorganizzare la società: se la ricca borghesia ottocentesca si auto-rappresentava nel salotto, luogo d'incontro e dibattito dove la padrona di casa officia

¹² Cfr. M. Salvati, *L'inutile salotto. L'abitazione piccolo-borghese nell'Italia fascista*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1993.

il rito dell'ospitalità, la nuova borghesia fascista si identifica nello studio e nel soggiorno – ossia nei luoghi che celebrano i valori della famiglia tradizionale e i principi di auto-determinismo corporativista. Questi aspetti resteranno attivi negli anni della ricostruzione in seguito al dopoguerra, quando sarà necessario fronteggiare il problema degli sfollati, e si protrarranno fino alle soluzioni abitative condominiali degli anni Sessanta e Settanta, incanalati nella direzione del nuovo paradigma di consumismo iper-funzionalista statunitense.

In tale complesso panorama storico-culturale fioriscono testi letterari che lasciano riemergere il superato problematizzando le nuove forme dell'abitare; parallelamente, vengono recuperate e manipolate le modalità rappresentative letterarie associate all'*Unheimliche*. Sotto questa luce, anche il recupero di forme letterarie del secolo precedente cessa di essere atto di puro manierismo e assume un significato nell'ambito di una più ampia riflessione sulle forme perdute del passato e il funzionalismo del presente. Si può infatti ipotizzare che la conseguenza di perdita della memoria e privazione di senso dello spazio domestico neghi, o quantomeno interrompa, l'esperienza formativa del soggetto di cui parla Tatar; il soggetto letterario dovrà dunque ricollocare il confronto formativo con la diade *Heimliche/Unheimliche*. Il senso di perdita e nostalgia, più o meno infantilizzato, che attraversa tutte le case letterarie di Ortese, come pure l'attenzione ai luoghi degli ultimi (si pensi, ad esempio, ai Granili di Napoli), trova non a caso la sua massima espressione in una ricostruzione degli spazi domestici ora realistici ora fantastici, secondo un'operazione di riadattamento dell'esperienza d'*Unheimliche*. Uno studio sulla rappresentazione degli spazi domestici in Ortese deve insomma muoversi in due direzioni: se da una parte ci è utile per indagare le costanti rappresentative presenti nell'opera dell'autrice e provare a sciogliere alcuni nodi critici che la interessano, dall'altra l'indagine è parte di una più diffusa tensione che molta letteratura del Novecento italiano tende a costruire fra i luoghi simbolici del rimosso (e dunque lo spazio domestico perturbante) e l'iper-funzionalismo della nuova borghesia italiana.

II. Torpore e visione

Data la ricchezza, all'interno dell'opera di Ortese, della casistica in oggetto, l'analisi può procedere in senso diacronico osservando due casi di studio; ci si servirà dunque di testi in grado di problematizzare esemplificativamente il rapporto fra realtà razionale, esperienza *unheimlich* ed eventi soprannaturali. I testi in analisi (*Le sei della sera*

e *Interno familiare*) sono stati selezionati per tre motivi: sul piano tematico, entrambi presentano una problematizzazione del rapporto fra soggetto e spazio domestico; sul piano formale, la rappresentazione dello spazio appare fondamentale per l'ossatura degli intrecci. Come si vedrà, risultano inoltre particolarmente interessanti le operazioni di recupero di alcuni modelli rappresentativi canonici e le strategie di straniamento dello sguardo attuate proprio a partire dalle descrizioni spaziali. Si è infine scelto, allo scopo di fornire una lettura che tenga presente le mutazioni diacroniche della scrittura ortesiana e che valorizzi i punti di convergenze e di divergenza dei due testi, di non spingersi oltre la pubblicazione di *Il mare non bagna Napoli*.

Le sei della sera è un breve racconto pubblicato per la prima volta nel 1949 e successivamente incluso nell'*Infanta sepolta*.¹³ Il testo non presenta una scandita successione di eventi, ma appare come il resoconto di uno stato allucinatorio: la narratrice autodiegetica ricorda un momento del suo passato in cui, chiusa nella sua squallida stanza, si ritrova immersa «in uno stato di lieve incoscienza»¹⁴ probabilmente indotto dall'alcool; questo le procura un breve incontro allucinatorio con Donat, il suo perduto amore. Terminata la visione, la narratrice si ritrova ancora una volta sola nella sua stanza; afferma in seguito che, da quel giorno in poi, l'incontro si è ripetuto a cadenza regolare ogni giorno, alle sei della sera. Il testo risulta scandito in quattro momenti collocati su diversi piani spazio-temporali più o meno definiti, secondo una disposizione narrativa circolare:

A1. La protagonista racconta un ricordo, situato nella sua deprimente stanzetta alle sei della sera di una non specificata giornata del passato.

B1. Donat si materializza: la stanza si trasforma in un luogo caldo e confortevole e, pur essendo ancora le sei della sera, ci troviamo in un tempo sospeso e idilliaco, privo di una esatta collocazione.

B2. La narratrice racconta a Donat di aver visto in sogno la loro casa deserta; desidera fermare il tempo per continuare a vivere nella dimensione d'idillio (B1.) ma la visione inizia a svanire.

A2. La narratrice torna in A1; chiude il racconto dell'esperienza passata affermando che, da allora, ha incontri regolari con Donat.

Il racconto è dunque costruito sulla sovrapposizione di tre piani di realtà (la cruda realtà, l'allucinazione, il ricordo) che corrispondono a

¹³ Cfr. A.M. Ortese, *Le sei della sera* [1949], in Ead. *L'infanta sepolta* cit., pp. 45-49.

¹⁴ *Ivi*, p. 46.

dimensioni più o meno chiare della scansione cronologica (il passato perduto, il presente e un desiderato tempo sospeso) e ad altrettanti contesti domestici (quello disforico, quello ominoso e quello euforico). Per comprendere il rapporto fra la narratrice, lo spazio e la realtà possiamo partire proprio dalla descrizione con cui si apre il testo:

Una delle sere precedenti il Natale, a T., mi trovavo nella mia stanza di cui non avevo ancora pagato la pigione, veramente una delle più fredde e piccole stanze che siano sulla terra. Erano le sei della sera, e fuori la pioggia cadeva ininterrottamente, con solo uno scroscio segreto, greve, variato soltanto dal sibilo del vento, il quale, infilandosi in non so che modo sotto la porta, posava mani gelate sui miei piedi. [...] ma ancora meno allegra, anzi lugubre del tutto, la vista di quella stanza dove la luce andava morendo, essendo, d'inverno, le sei della sera. Rigido e squallido come una tavola il letto, con la sua coperta di un verdenero scrupolosamente stirata e rimboccata insieme al risvolto delle lenzuola, ch'erano di grossa tela macchiata di ruggine. [...] E la finestra era forse più allegra? Alle sei della sera, specie se è una sera d'inverno, una finestra così, incassata come una fenditura, stretta come una crepa in un muro putrido, non è possibile, davvero, che consoli nessuno. Era così, e per questo, che quella sera, [...] io avvertivo un così profondo e crescente e angoscioso malessere [...]. ero in uno stato di lieve incoscienza, di torpore che m'impediva di prendere una qualsiasi decisione in merito alla crudeltà di quel pavimento, del letto, della finestra e degli stessi muri della stanza.¹⁵

Siamo dinanzi a una delle più ricorrenti situazioni di partenza dei racconti ortesiani: una voce femminile interna al racconto, in uno stato di precarietà economica, è in condizione di forte disagio rispetto allo spazio domestico e fatica a trovare una soluzione. Se da un lato tale contesto ricorda, come già detto, quello della biografia dell'autrice, dall'altro mi sembra più interessante soffermarsi sullo scollamento letterario fra soggetto e ambiente. Lo spazio domestico si nega infatti in quanto tale: il patto di reciproco riconoscimento fra soggetto e luogo è interrotto – siamo anzi in una condizione di reciproca ostilità. Curiosamente, in molti racconti del canone fantastico ottocentesco, lo scollamento fra l'identità della casa e l'identità del soggetto apre alla riemersione del perturbante e lascia emergere significati più o meno chiari, secondo un processo di formazione in positivo o in negativo del soggetto; in questo caso colpisce tuttavia proprio l'assenza di significato dei luoghi: lo squallore della casa, tratteggiato da Ortese con una pretesa di realtà minata da piccoli dettagli descrittivi (le mani del

¹⁵ *Ivi*, pp. 45-46.

vento, ad esempio), non significa niente oltre se stesso. Significativo è, in questo senso, il dettaglio della pignone; la protagonista infatti non vive in uno spazio che le è proprio, ma in un luogo finalizzato alla provvisorietà: altre persone hanno attraversato l'abitazione prima di lei e altre lo faranno dopo, senza lasciare traccia. Allo stesso modo la finestra, altro dettaglio ambientale caro alle descrizioni ortesiane e fondamentale per la topica fantastica,¹⁶ non è cornice di proiezione verso un altrove, ma ulteriore segno di esclusione dal mondo. Il soggetto vive così l'esperienza domestica come una negazione della propria identità che si risolve in uno stato di torpore. Anche in questo caso è significativo come il gioco descrittivo condotto da Ortese consista in una affermazione e negazione della realtà: mentre la voce della narratrice altera la percezione dello spazio con analogie e similitudini, la stessa voce si aggrappa alla ripetizione dell'orario, unico appiglio rimasto dinanzi alla sensazione di ottenebramento causata dall'alienazione spaziale. Il ricorso all'espedito letterario dell'alcool,¹⁷ comune nella topica del racconto fantastico/d'*Unheimliche*, legittima del resto qualsiasi operazione di decostruzione del reale, permettendo al lettore di sospendere il giudizio circa gli eventi narrati.

Siamo insomma dinanzi a uno spazio domestico che nega, in entrambe le sue sfumature semantiche di luogo protetto e di luogo segreto, la nozione di *Heimlichkeit*. Non a caso, pur essendo presenti gli elementi tradizionali dell'apparizione (l'alcool, la finestra, ecc.) l'esperienza *unheimlich* non è generata da un innesco spaziale/oggettuale come nella formulazione classica del genere e non si nutre dell'ambiguità della diade *Heimliche/Unheimliche*, ma è autoindotta: bloccata nel suo torpore, la narratrice fantastica su eventuali luoghi idilliaci esterni alla casa finché, fissando la finestra, un chiarore non invade la stanza; a questo punto si sono create le condizioni per un autostraniamento dallo spazio ed è possibile la riemersione del superato, ossia Donat e l'amore perduto. L'evento *unheimlich* genera uno spazio alternativo in cui la narratrice si riconosce – quello della casa ideale, nella sua rappresentazione standard di nido amoroso – ed è solo a questo punto che la finestra si fa luogo di proiezione di un altrove identitario: non è un caso che Donat si collochi nella sua cornice alla sua apparizione e che successivamente in essa sparisca. Siamo dinanzi a un vero e proprio rovesciamento: negata al soggetto

¹⁶ Si pensi, ad esempio, all'importanza visionaria che la finestra ha nei racconti di Hoffmann, ma anche nei più tardi racconti di Vernon Lee, Henry James e Čechov.

¹⁷ Anche in questo caso si possono fare numerosi esempi; fra i molti, cito Le Fanu, Puškin e Gogol'.

la dimensione di *Heimlichkeit*, l'esperienza d'*Unheimliche* è non solo positiva, ma anche necessaria per rendere sostenibile al soggetto il piano di realtà razionale e semantizzarlo. Non si può tuttavia ignorare come la trasfigurazione dello spazio (e lo stesso ricordo amoroso) operi in senso ambivalente: se da un lato è infatti connotato positivamente, dall'altro la sua stabilità appare continuamente minata dalla consapevolezza, da parte della protagonista, che si tratti di una esperienza perduta – e, come il successivo sogno ominoso della casa diroccata lascia intendere, destinata a rimanere tale. Eppure, l'esperienza *unheimlich* e la sua iterazione appaiono alla protagonista come l'unica possibilità di «difesa dal tempo e dai luoghi e dai dolori e dalle umiliazioni che precedono o seguono le sei della sera».¹⁸ In uno spazio domestico che nega l'identità del soggetto, l'unico orizzonte di fuga dallo spazio stesso e dal senso di ottenebramento che procura pare essere la riqualificazione in positivo dell'esperienza perturbante – che, se da un lato innesca la riemersione del dolore della perdita, dall'altro lascia emergere dalla memoria un vagheggiato orizzonte vitalistico.

III. Il «rumore fioco» di casa Finizio

Le sei della sera è un racconto che permette di osservare quanto la tensione fra soggetto e spazio domestico non solo sia necessaria dal punto di vista tematico per problematizzare la soggettività narrante, ma informi anche la struttura narrativa dei testi. Per ora, possiamo accontentarci di osservare come lo spazio domestico possa opporsi alla soggettività della sua abitatrice – la quale, ridotta a uno stato di torpore mentale, cerca con ansia vie di fuga che le permettano di ritrovare la propria identità in risposta allo spazio negativo che la circonda. Come emerge del resto in altri racconti dallo stesso tono lirico, la perturbazione dello spazio è necessaria al soggetto per renderlo abitabile e ricostruire una identità confusa.¹⁹ Bisogna a questo punto valutare cosa accade nei testi con una più decisa vocazione realistica.

*Interno familiare*²⁰ è un racconto che problematizza alcune costanti tematico-formali incontrate in *Le sei della sera*. Non abbiamo questa volta il resoconto di un evento *unheimlich* narrato da una voce

¹⁸ *Ivi*, p. 49.

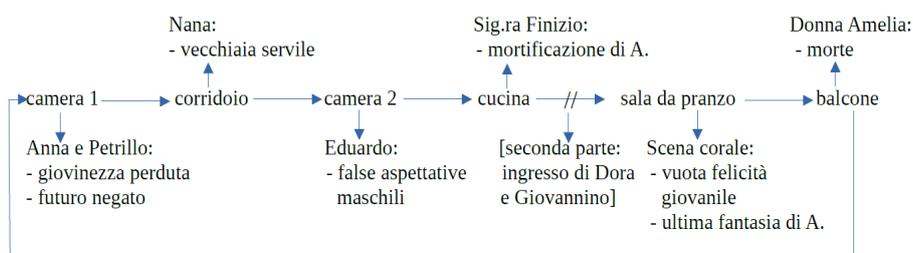
¹⁹ Nomino alcuni racconti il cui il meccanismo è particolarmente evidente: M.A. Ortese, *Stregata una stanza*, in Ead., *L'infanta sepolta* cit.; Ead., *La villa, Tranquillità e Casa di bambola*, in Ead., *Angelici dolori e altri racconti* cit.

²⁰ Cfr. A.M. Ortese, *Interno familiare*, in Ead., *Il mare non bagna Napoli* [1953], Milano, Adelphi, 1994, pp. 35-61.

autodiegetica; al contrario, possiamo dire che il racconto consista nel ritratto della protagonista, Anastasia Finizio, nel suo ambiente domestico. La complessità del racconto è data dalla sua impostazione poliprospectica: mentre la voce onniscente ed eterodiegetica della narrazione tenta di restituirci una visione univoca e oggettiva della famiglia Finizio, l'ingresso delle voci e dei pensieri dei personaggi lasciano emergere differenti punti di vista sulla realtà; questo permette a Ortese di restituire al lettore un dialogo fra la realtà oggettiva della materia narrata e lo sguardo dei personaggi su di essa. L'espedito poliprospectico lascia già emergere una operazione di problematizzazione del piano di realtà, che appare così dotato di più livelli di lettura secondo un modello di discendenza modernista; significativamente, tale problematizzazione è costruita sui movimenti di Anastasia nello spazio domestico, e sui ricordi e le emozioni che lo spostamento lascia emergere.

All'inizio del racconto Anastasia, appena rientrata dalla messa natalizia, si trova nella camera da letto che divide con la sorella minore Anna; è in uno stato di confusione poiché in chiesa ha appreso che Antonio, il suo perduto amore giovanile, è tornato a Napoli. L'evento innesca in Anastasia una radicale messa in discussione della vita che ha finora condotto; la donna si ritrova così a fantasticare su ciò che sarebbe stata la sua vita se avesse sposato Antonio e, soprattutto, si chiede se avrà la possibilità di autoaffermarsi in futuro o se è già condannata a invecchiare nella stessa casa che per molti anni ha sostenuto economicamente. Siamo davanti a una crisi identitaria che Ortese sceglie di approfondire, ancora una volta, nel rapporto fra soggetto e spazio. La struttura del racconto si può infatti dividere in due parti: nella prima, la voce eterodiegetica ci guida nelle riflessioni di Anastasia seguendo lo spostamento che la stessa compie dalla sua stanza alla cucina; l'attraversamento del corridoio e l'incontro con gli altri membri della famiglia nelle rispettive stanze diviene così il pretesto per seguire i ragionamenti proiettivi di Anastasia. La seconda parte, entro cui scivoliamo con l'ingresso di Giovannino e Dora, fidanzati della sorella e del fratello di Anastasia, ci introduce invece al momento conviviale del pranzo natalizio, interrotto dalla morte di una vicina di casa. È a questo punto che Anastasia si accorge di quanto la sua vita e quella degli altri sia priva di significato; il testo si chiude così circolarmente con l'immagine di Anastasia nella sua stanza. Aggiungo che la casa coincide nella descrizione con il tipico interno piccolo-borghese: tutte le stanze, per quanto squallide e spoglie, sono

infatti dotate di un'aria di dignità data dalla pulizia e dall'efficienza degli ambienti, ordinatamente ripartiti secondo la loro funzione e la gerarchia interna ai membri famigliari; a sua volta, la gerarchia risulta costruita su un doppio criterio: età e ruolo di genere. Troviamo così nella posizione più bassa Nana, l'anziana zia nubile, e nella posizione più alta la signora Finizio. Anastasia, pur essendo colei su cui gravano tutte le responsabilità economiche della casa, è infatti manipolata dalla madre, che ne castra gli impulsi allo scopo di assicurare stabilità alla famiglia. Tali valori emergono negli spostamenti spaziali che Anastasia compie durante il racconto; dato che tali movimenti costruiscono in maniera lineare l'ossatura strutturale del testo, possiamo sintetizzare in uno schema, secondo l'ordine dell'intreccio, la successione delle stanze e i coincidenti quadri narrativi:



Ai personaggi che appaiono nella varie stanze si aggiunge Antonio, fantasma che aleggia costantemente nella mente di Anastasia e che viene spesso nominato nei discorsi degli altri parenti. Lo schema rende evidente come la struttura narrativa sia non solo informata dal tema della crisi identitaria di Anastasia, ma si poggia sulla successione degli ambienti domestici – che a loro volta innescano nella protagonista momenti epifanici. La complessità del racconto è data dunque dalla sovrapposizione di più livelli in reciproca opposizione, che schiacciano la soggettività di Anastasia. Possiamo intanto individuare due macromovimenti, uno di natura lineare e uno di natura circolare. Il primo coincide con il percorso di Anastasia dalla camera alla cucina: lo spostamento innesca un confronto fra la vita vissuta da Anastasia e quella dei suoi famigliari e, se da un lato mostra impietosamente alla protagonista l'inconsistenza della sua vita, dall'altra lascia emergere duramente quanto le aspirazioni dei suoi famigliari siano puramente illusorie. A questo movimento coincide un simmetrico tempo biologico, scandito dai ritmi di vita borghese: le aspettative dei membri della famiglia coincidono con i ritmi standard di nascita, riproduzione,

invecchiamento e morte. L'acquisizione di consapevolezza da parte di Anastasia – e dunque la maturazione del soggetto, vissuta ancora una volta come il risveglio da uno stato di torpore – non si risolve in un miglioramento delle condizioni di vita e nell'interruzione di tale linearità, ma si riavvolge in un movimento circolare. Come il racconto si apre e si chiude nella stanza di Anastasia, così la sua vita pare condannata a tornare allo stato di sonnambulismo iniziale; ma questo non basta. Il percorso lineare di vita piccolo-borghese è interrotto in una circolarità ricorsiva anche per gli altri personaggi: le coppie Anna-Giovannino e Dora-Eduardo sono infatti condannate a non lasciare il nido familiare; anche loro sono privati della costruzione di un universo soggettivo autonomo. Al matrimonio delle due coppie seguirà infatti la riorganizzazione degli spazi domestici – atto che, se da una parte segnala il definitivo tramonto delle aspirazioni di Anastasia, dall'altra è indicativo di quanto il tempo della domesticità piccolo-borghese sia chiuso e ricorsivo. Se il ritorno di Antonio è l'evento che innesca la crisi di Anastasia, la perdita della vecchia forma di organizzazione domestica ne segna tanto la condanna quanto la maturazione. Tale circolarità è dovuta non solo alla povertà economica, ma anche alle tare familiari trasmesse a Eduardo e Anna: nessuno dei Finizio, insomma, è destinato alla felicità. La consapevolezza acquisita da Anastasia tramite l'esplorazione dello spazio e l'osservazione degli altri opera insomma su più livelli: partendo dalla decostruzione individuale del proprio stato di sonnambulismo, Anastasia si accorge che anche le esistenze dei fratelli non sono che pure illusioni, addolcite appena temporaneamente dalla giovinezza; infine, con la morte di donna Amelia e il pianto della protagonista, la voce narrante pare suggerire che tale dimensione di vacuità sia estensibile a tutto il creato.

La prima opposizione fra lineare e circolare, a sua volta sviluppata nelle diadi giovinezza/vecchiaia e presente/passato, trova un ultimo livello di lettura nel contrasto fra spazio interno e spazio esterno. Colpisce in tal senso l'insistenza del testo sull'elemento architettonico della finestra: che sia nella sua stanza, nel corridoio, nella cucina o nel soggiorno, Anastasia tende infatti a sdoppiare il proprio sguardo fra la sua condizione di realtà all'interno della casa e la proiezione verso il mondo esterno – che pare catalizzare tutti i suoi impulsi repressi. Replica in miniatura la stessa opposizione anche la descrizione del presepio: a un interno familiare cupo (la grotta) corrisponde un mondo esterno vitalistico, ma di cartapesta. Se in un primo momento l'osservazione del paesaggio coincide con la proiezione in un sogno di autonomia

famigliare (ossia il matrimonio con Antonio), successivamente Anastasia si accorge di quanto anche questa proiezione sia illusoria – non tanto perché il matrimonio non avverrà, ma perché la stessa realtà esterna appare posticcia. Trovo a questo punto particolarmente interessante come Ortese si serva di espedienti modernisti per decostruire il piano di realtà rappresentato e attuarne una revisione – e per mettere in discussione la vocazione realista cui testo pare mirare. L'apparizione delle finestre segna infatti, in massimo grado, una alterazione della realtà domestica nella sua percezione – si veda, ad esempio, l'effetto che il raggio di sole provoca nella descrizione della cucina. L'alterazione nella percezione dello spazio, sapientemente costruita su sinestesie e similitudini che restituiscono la prospettiva della protagonista, innesca così l'emersione di momenti epifanici colti solo dalla protagonista, che tuttavia, ancora una volta, si ritrova disarmata dinanzi alla consapevolezza. Emergono dunque più piani di realtà all'interno della realtà stessa; se alcuni di essi ammiccano a una possibilità di vaga felicità, da tale dimensione paiono essere esclusi non solo i Finizio, ma tutta la Napoli che vive oltre il vetro della finestra e che attraversa gli altri racconti della raccolta.

IV. Conclusioni provvisorie

I due racconti analizzati ci permettono di imbastire un più ampio discorso sull'importanza che gli interni domestici svolgono in Ortese. Si può infatti individuare una situazione ricorrente: un personaggio femminile, per motivazioni che non dipendono direttamente da lei, si trova in un contesto di reclusione domestica che ne castra gli impulsi; a peggiorare tale condizione interviene uno scollamento fra l'identità della protagonista e i valori di cui la casa è portatrice. Il soggetto femminile si ritrova dunque in uno stato di torpore che pare condannarla all'iterazione di meccanismi introiettati. Se in un contesto d'*Unheimliche* come in *Le sei della sera* la risoluzione pare trovarsi nella costruzione di una anti-realtà onirica, ma su misura della protagonista, per Anastasia Finizio pare non esserci altro se non la regressione a uno stato di torpore mentale, che rimuova la consapevolezza acquisita e lasci dietro di sé la scia di una malinconica pietà. Lo spazio domestico si pone così come uno spazio inglobante che nega l'individualità della protagonista, fino a renderla passivamente inerte dinanzi alla vita. Se lo spazio domestico è inabitabile, è insomma necessaria un'operazione di compensazione tramite la riemersione del rimosso, che inneschi nel

soggetto letterario un processo di revisione ermeneutica della realtà.²¹

Fino a questo punto risultano particolarmente significativi due aspetti, l'uno di natura tematica e l'altro, immediatamente conseguente, d'aspetto formale. Ortese pare infatti inserirsi nella scia storica del sentimento di *homesickness* che inizia a delinarsi proprio negli anni Venti e prende definitivamente corpo nel secondo dopoguerra; tale sentimento opera tuttavia in molteplici direzioni. La problematizzazione del rapporto fra spazio e soggetto, con la conseguente perdita di identità e negazione del processo di formazione, apre infatti a una più estesa messa in discussione non tanto della realtà in sé, ma dell'automatismo dello sguardo su di essa – e di conseguenza sul paradigma di realtà razionalistico-borghese.²² Non viene insomma messo in discussione solo il soggetto in quanto tale, ma il soggetto in quanto essere in relazione con lo spazio, l'altro e i valori introiettati. Su un primo livello la perturbazione dello spazio domestico pare dunque una risposta a una più diffusa perdita di significazione dello spazio; ma Ortese si spinge oltre, problematizzando l'atteggiamento di immobilismo e vacuità che domina oltre lo stesso spazio domestico, nel consesso sociale. Non è un caso che *Il mare non bagna Napoli* termini con la rassegnata accusa agli intellettuali del gruppo Sud: nel momento della ricostruzione sociale il fallimento non è imputabile alla soggettività o allo stato delle cose, ma alla rassegnazione di tutti e di tutte. Parallelamente, la risposta a tali problemi trova riscontro anche sul piano formale: negli anni del Neo-realismo Ortese decostruisce un modo di fare letteratura attingendo ai modelli letterari del passato (fra quelli che abbiamo osservato, il racconto fantastico e modernista) per rendere evidenti le fratture del tempo presente. Non basta osservare la realtà: per uscire da uno stato di sonnambulismo collettivo bisogna rovesciare il punto di fuga della prospettiva.

Gli elementi osservati ricorrono in tutta la produzione ortesiana; questo studio, che non ha pretese di esaustività, si ferma appena al 1953. Si rende dunque necessaria una osservazione diacronica

²¹ Sull'importanza dell'alterità come atto ermeneutico, cfr. C. della Colletta, *Scrittura come utopia: La lente scura di Anna Maria Ortese*, in «Italice», 3, 1999, pp. 371-388.

²² Sull'importanza dello sguardo nella costruzione della realtà segnalo tre dettagliati interventi: D. Belgradi, *Sguardo come dispositivo di straniamento nel racconto «Il silenzio della ragione» di Anna Maria Ortese*, in «Between», 23, 2022; V. Pietrantonio, *Lo specchio straniante. Sullo sguardo di Anna Maria Ortese*, in «Griseldaonline», 12, 2012; S. Contarini, *Tra cecità e visione. Come leggere «Il mare non bagna Napoli» di Anna Maria Ortese*, in «Chroniques Italiennes», 5, 2004.

L'ospite ingrato

La casa sonnambula. Su due racconti di Anna Maria Ortese

Iwan Paolini

della costante in oggetto: la casistica del cronotopo domestico, nelle sue varianti, appare infatti fondamentale per molti testi successivi, che rendono ulteriormente problematico il rapporto con i modelli della tradizione letteraria – si pensi, ad esempio, all'importanza che il fantastico ottocentesco avrà per Ortese ancora nel 1987, con i racconti di *In sonno e in veglia*. Quello che, a quarant'anni di distanza, pare rimanere è ancora il rapporto di ostilità fra uno spazio domestico desemantizzato e una soggettività femminile che sperimenta una condizione di prigionia; s'impone tuttavia con più vigore il valore socio-politico della riemersione dell'*Unheimliche*. Non può essere un caso che racconti come *Folletto a Genova* mettano in crisi, con il ritorno di figure magiche e il raffinato gioco di recupero di forme letterarie tradizionali, i valori della borghesia industriale del nord-Italia; come non può essere un caso che testi come *Sulla terrazza sterminata* siano basati proprio sulla spettralizzazione della realtà contemporanea. La riemersione dell'*Unheimliche* appare insomma necessaria non solo per risvegliare dallo stato di dormiveglia molte protagoniste ortesiane, ma anche per rispondere alla perdita di senso del mondo con una ormai maturata costruzione di una personalissima filosofia – e mettere dunque in atto un risveglio collettivo.

Sui bordi dell'umano

Una lettura di *Il cardillo addolorato*

Monica Farnetti

Grande è la malinconia che provo
nel sapermi appartenente alla specie umana.¹

Riprendo qui, per darle maggior consistenza, la proposta da me già in precedenza avanzata di leggere *Il cardillo addolorato* come riscrittura, nelle sue grandi linee, del *poème-en-prose* dannunziano *Le Vergini delle rocce*.² Nel quale notoriamente tre giovani, incantevoli e nobili (e nubili) sorelle, le principesse del casato dei Montaga, oggetto uno e trino dell'onnivoro desiderio dello Sposo, si ritrovano esposte alle assidue pratiche seduttive di lui, deciso a valicare l'inviolato confine della loro splendida e decrepita giovinezza che appare tutt'una con l'*hortus conclusus* dove esse consumano, per libera scelta, il loro esilio dal mondo.³ Ma nel quale nondimeno le fantasie del supereroe vanno clamorosamente deluse, stante che nessuna delle tre sorelle può accettare il suo amore: cosicché la vicenda, come ben vide Contini, «narrativamente non si chiude» e al romanzo-

¹ A.M. Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 1987.

² Cfr. M. Farnetti, *Sorelle. Storia letteraria di una relazione*, Roma, Carocci, 2022, pp. 95-112 (al capitolo «Sorellanza e “cloistral fiction” o dei travestimenti di una forma semplice»): pp. 109-111.

³ Cfr. G. D'Annunzio, *Le Vergini delle Rocce*, Milano, Mondadori, 1978, p. 25: «Io era per penetrare in un giardino chiuso. Le tre principesse nubili aspettavano quivi [...]. E ciascuna forse nel suo cuore segreto aspettava lo Sposo. Veemente m'appare l'ansietà di quell'aspettazione, quando io penso alla nuda e cupa solitudine [...] in cui esse fino a quel giorno avevano languito [...]. «Ah, chi sarà di noi l'eletta?»».

poema non resta che risolversi «in valori formali puri»,⁴ atteggiandosi a scrigno posto a custodia perenne dell'incantesimo cui le principesse appaiono soggette. Fra le quali è Anatolia, colei che rifiuta lo Sposo per serbarsi fedele a un oscuro e diletto destino familiare, ad attrarre particolarmente l'attenzione dei lettori e delle lettrici della Ortese, visti tutti gli aspetti che l'accomunano all'Elmina ortesiana come i seguenti passi, in ispecie, certificano:

Guardate, laggiù! Guardate la casa [...], io la sento congiunta a me da mille legami invisibili ma più forti di qualunque catena. Mi sembra che, anche di qui, la mia vita si mescoli tutta a quel poco di vita che soffre laggiù... Ah, forse voi non potete comprendere.

Pensate, Claudio, quel che accadrebbe di loro se io non fossi più là, se io li abbandonassi! Anche quando io m'allontano per poco, provo non so che rammarico, non so che rimorso. Ogni volta che varco la soglia per uscire, un presentimento funesto mi stringe il cuore; e mi sembra che, rientrando, io debba trovare la casa piena di grida e di pianti...

Io credo nella vostra stella, Claudio. Ma per me c'è un divieto... Non so dire, non so dire... C'è un'ombra sulla mia volontà...

Così, nella sua verità sublime, ella mi si rivelava devota disperatamente a un affetto che aveva la sua radice nel più profondo e più sacro istinto dell'essere. La voce del sangue pareva gridare da tutte le sue vene; i legami del sangue tenevano ogni sua fibra. Ella era nata per portare i dolci e tremendi vincoli sino alla morte. Ella era disposta a consumarsi come un olocausto per nutrire la fiamma vacillante del suo focolare.⁵

Anche Elmina infatti, lo si rammenterà, «vive sotto l'influsso di un dovere che è un sogno», mantenendosi fedele a un antico e oscuro giuramento. Anche Elmina è chiesta in moglie (peraltro tre volte, a turno da tutti e tre i visitatori giunti a Napoli dal Nord, previo il capovolgimento del più noto e testé saggiato schema delle tre spose per un solo uomo).⁶ E anche se accetta – ma *oborto collo* – un primo marito («Accetto la mia sorte per l'obbedienza che devo a mio padre [...]. Non desideravo alcun matrimonio, ma vivere con lui per sempre»),

⁴ G. Contini, *La letteratura italiana Otto-Novecento* [1974], Milano, Rizzoli, 1992, p. 170.

⁵ *Ivi*, pp. 177-178, 178-179, 181, 179.

⁶ Schema di cui ho analizzato le diverse declinazioni (ad opera, oltre che dello stesso D'Annunzio e della Ortese, di Matilde Serao, Grazia Deledda, Aldo Palazzeschi, Tommaso Landolfi, Mario Tobino e Piero Chiara) nel mio «Sorellanza e "cloistral fiction"», cit.

oppone nel finale un solenne rifiuto agli altri due, anche lei in nome di un fratello «ossesso», forse demente, certo «soggetto ad attacchi convulsivi» e che lei «adora come il più sfortunato dei fratelli»:

Al signor Neville [...] sono molto obbligata [...] ma [...] io sono, e resto, camiciaia. Mi porto appresso il mio fratello [che] avrà sempre vicino sua sorella Elmina, [...] insieme rivedremo i bei giardini dorati della nostra patria, io lo sento.⁷

Mentre più in generale si rammenterà che anche qui si tratta di tre sorelle, le figlie di don Mariano Civile re dei guantai, che vivono assortite e recluse nella fastosa dimora di famiglia, a loro volta portatrici di un passato di misteriosi e dolorosi affetti che l'arrivo dei tre visitatori non basterà a sanare. Cosicché anche questa vicenda, in un certo senso, «narrativamente non si chiude» ovvero si richiude sul segreto di famiglia, di cui nulla sappiamo e sapremo se non che ha a che fare col fratello «ossesso» e «adorato» che decide *in toto* del destino della protagonista.

Proprio di qui tuttavia, ovvero da questa stessa precisa coincidenza fra i due intrecci romanzeschi – la presenza di un fratello sofferente e perturbante da cui dipende l'esito dell'intera vicenda – ha origine ciò che comporta la loro divaricazione, e insieme il tratto che distingue e fa grande il romanzo della Ortese con tutta l'opera di lei. La sublime vicenda di Elmina, Teresella e Floridia si intreccia infatti ed è tutt'una con quella del numinoso cardillo, la «piccola meraviglia affettuosa» per amore della quale Floridia visse e morì: straziata, come pare, dall'improvvisa perdita del volatile soppresso in una lontana notte di primavera – come già il *laüstic* di Maria di Francia – da una furiosa Elmina.⁸ Sennonché

si dice [...] che durante la notte la creatura, improvvisamente ridestata dal suo sonno (forse per effetto dell'aria soave), aprisse le ali... e volasse volasse... verso le stelle che infioravano tutta la scura volta del golfo di Napoli.⁹

⁷ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 1993, pp. (nell'ordine) 236, 55, 252, 255, 256, 385.

⁸ Per lo specifico frangente della "morte" del cardillo cfr. *ivi*, pp. 82-85 e, di contro, pp. 380-382, stante che nel romanzo le versioni del fatto (di questo come di ogni altro) sono diverse e contrastanti. Cfr. quindi Maria di Francia, *Laüstic [L'usignolo]*, in *Lais*, a cura di G. Angeli, Parma, Pratiche, 1992, pp. 256-265, per il motivo dell'uccisione del volatile per gelosia e collera.

⁹ A.M. Ortese, *Il cardillo addolorato* cit., p. 85.

Il cardillo tuttavia, la cui voce agli eroi di questa storia «aveva reso tanto cara [...] la oscura vita», che sparge il suo canto in ogni contrada dell'universo rammentando agli umani l'onnipresenza del male e la fragilità del bene e che «simboleggia la gioia, la libertà»¹⁰ è, al contempo, anche e ben altro. È, io credo, l'esempio più compiuto di tutta quella popolazione che sta di casa nella narrativa della Ortese e che a lungo ci ha costretto a diciture multiple, designazioni impossibili e suffissi inevitabili (folletti, iguanucce, monacielli, fanciulle-uccelletto, caprettina o chimera, spiriti della natura, del mondo, dell'universo, bestie-angelo, esseri metamorfici ecc.), tenendoci sul confine fra ciò che è umano, o in esso aspira a collocarsi, e ciò che non lo è ancora e forse non lo sarà mai. Poiché è l'umano, su questo non c'è dubbio, a essere dalla Ortese posto senz'altro in discussione: indagato nella sua fragilità, compatito nella sua inettitudine, e risultante così scadente che tutto lo declassa. E sono i suoi bordi, lungo i quali per le sue infinite traversie esso tende a farsi altro da quello che è, a suscitare le figure della sua stessa alterità, le quali contornano la sua penosa *silhouette* così come il visibile – il quale, a ben vedere, viene alla luce sempre e solo a condizione di testimoniare del fondo oscuro da cui sorge – è recintato di invisibile. A questi strani esemplari di una categoria contigua ma non sovrapponibile a quella delle «Piccole Persone»,¹¹ a queste figure del limite nonché situate al di fuori dell'ordine creaturale comunemente inteso, uno spettacolo teatrale (*I Minimi di Elmina. Ipotesi e pettegolezzi intorno alla trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, in prima assoluta al Teatro Mercadante di Napoli nel 2009),¹² spettacolo di forte caratura interpretativa ed esegetica annoverabile a mio avviso fra le letture più originali e profonde dell'opera della Ortese, ha dato un nome, i «Minimi» appunto, che per comodità e opportunità decido di adottare anch'io.

«I Minimi» è dunque il nome di quella specie creaturale a sé stante, di quella variegata etnia tenuta insieme dal tratto della disappartenenza agli ordini comuni del vivente i cui individui più noti hanno dato il titolo

¹⁰ Citazioni da *ivi*, p. 415 e da A.M. Ortese, *Sotto il vulcano cercando la Chimera*, intervista a cura di L. Vaccari, «Il Messaggero», 19 marzo 1993.

¹¹ Cfr. A.M. Ortese, *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016.

¹² *I Minimi di Elmina. Ipotesi e pettegolezzi intorno alla trilogia fantastica di Anna Maria Ortese*, drammaturgia, regia, interpretazione di G. Giuliani, musiche di D. Sepe, luci di M. Amura, realizzazione scene e tecnica di V. Foti, elementi di scena di M. Masini – Cyop and Kaf, foto di scena di M. Ghidelli. Associazione Teatro di Buti, in collaborazione con Mercadante Teatro Stabile di Napoli, 2009.

a romanzi e racconti dell'autrice fra i più amati e famosi di tutti i suoi: come, oltre al *Cardillo*, *Il Monaciello di Napoli* (1940), *Il Fantasma* (1941), *La scimmia di Mindanao* (1950); e ancora *L'Iguana* (1965), *Flori* (1971), *Folletto a Genova* (1987), *Alonso e i visionari* (1996).¹³ Sono, come noto, tutte narrazioni che esplorano per l'appunto una relazione fra un umano e un «Minimo», e che testimoniano della lunga fedeltà dell'autrice (quasi un sessantennio, come si rileva dalla cronologia degli scritti) a una questione che, con ogni evidenza, deve esserle apparsa di estremo rilievo, e tale da strutturare interamente l'ordine del suo pensiero e la sua visione del mondo.

Posto che questa faccenda dell'umano e dei suoi confini, e dunque della folla di «Minimi» che lo circonda concettualmente e di fatto sia, come credo, l'aspetto più complesso ed enigmatico dell'opera della Ortese, e forse addirittura il segreto della sua magnificenza, per accostarsi ad essa sarà dunque indispensabile mettersi risolutamente dalla parte dei Minimi, calandosi nelle loro becere forme e facendosi carico della loro lingua imparlabile, per scrutare l'umano a partire di lì. Occorrerà penetrare l'intimità delle stanze, degli armadi, delle cantine e delle cucine dove la relazione fra i Minimi e gli umani concretamente si svolge, dispiegandosi in parole e gesti su cui il racconto di volta in volta ha taciuto; occorrerà figurarsi quel non visto, restituire quel rimosso, immaginare e sviscerare quella inaudita intimità. E ragionare su cosa possa essere accaduto di così importante fra, poniamo, il conte Daddo e la sua iguana, il fanciullo Decio e il suo puma, la nonna-bambina e il suo monaciello e fra Elmina e il suo cardillo che la Ortese non ci ha detto, ma che è stato tale da impegnare, e per una vita intera, tutte le sue risorse.

Qualche precisazione, fra più e meno risaputa. I Minimi, quelli almeno che la Ortese più nettamente individua e rende immortali nelle loro assurde figure salite a titolo di romanzo e racconto, sono lì per testimoniare, nella loro diversità eccessiva, di tutti gli esclusi, i vilipesi, i reietti che popolano la terra. Che risultano di conseguenza, nella sfera sociale e affettiva, i derelitti, gli sventurati, i superflui. E che le spezzano il cuore perché sono vulnerabili, indifesi, inermi e, soprattutto, quasi

¹³ Cfr. rispettivamente, di Anna Maria Ortese, le edizioni correnti di *Il Monaciello di Napoli* (edizione contenente anche *Il Fantasma*), Milano, Adelphi, 2001; *L'Infanta sepolta* (raccolta in cui *La scimmia di Mindanao*, sotto il titolo di *Uomo nell'isola*, ha fatto il suo esordio), Milano, Adelphi, 2000; *L'Iguana*, Milano, Adelphi, 1986; *Mistero doloroso* (di cui *Flori* è la protagonista dapprima eponima del testo), Milano, Adelphi, 2010; *In sonno e in veglia* (raccolta comprendente *Folletto a Genova*) cit.; *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996.

sempre muti. I Minimi inoltre, come è emerso, hanno di regola un amico, un amato o un affetto umano, ed è a questo incrocio doloroso e fecondo del loro sentire che i fatti si svolgono e il pensiero lavora. I Minimi, infine, sono contraddittori, fanno piccoli dispetti e hanno sogni di grandezza, sono comici e sono tragici, sono sontuosi e abietti, si struggono per un abbraccio e si sottraggono ai sentimenti, incarnano l'infinito e si perdono in un nonnulla; ma sono, in ogni caso, incantevoli, sulla scena del mondo fanno miglior figura e brillano di maggiori virtù degli umani e di questi intercettano quasi sempre il meglio, decidendo non di rado della loro nobilitazione.

Penso alle relazioni di coppia cui ho fatto riferimento, a cominciare dal caso della narratrice-bambina che accudisce e si prende a cuore un monaciello e che, grazie a lui, apprende l'amore per l'altro, chiunque e di qualunque specie esso sia, e accede per soprammercato all'amore per se stessa («Come lo spettacolo della vita mi appariva divino. E il mio avvenire [...] come bello. Sentivo per la prima volta in vita mia quanto è grande e benefico l'amore per i nostri simili»¹⁴). Penso all'iguana, che si batte e si strugge per la gloria e la pena di farsi persona nel mentre spalancando, all'umano di turno, il significato dell'amarsi fra diversi di rango, e il portato inenarrabile della «fraternità con l'orrore»¹⁵. Penso, ancora, al fanciullo toccato dalla grazia del puma Alonso, riconosciuto e venerato quale proprio simile («Decio [...] si inginocchiò e gli abbracciò la testa») e suscitatore di emozioni indicibili («La sua espressione amorosa, benevola... oh, infinitamente benevola – le parole non bastano –, così sempre felice, umile, calma»¹⁶). E penso, per finire, all'irredimibile conflitto e struggentissimo amore fra Elmina e il suo cardillo, dal quale ha preso avvio tutta questa riflessione. Elmina, forse la più cara in assoluto fra le invenzioni della Ortese, è colei che riempie dei suoi umori balzani da cima a fondo il romanzo che la vede a conti fatti protagonista. È donna ed è bambina, non si rassegna alla perdita della sua età più feconda e piena di meraviglia e con gli adulti non ha commerci. È viva ma non partecipa alle convenzioni del vivere, anzi le aborre, e sembra piuttosto caduta dentro alla vita essendovi stata catapultata da chissà dove. È, come nelle fiabe, la bella che custodisce un segreto, sola di fronte a un mondo deciso a carpirglielo e relegata in compagnia di una creatura miserevole alla quale vanno tutte le sue cure. È infine, col suo spirito sovversivo e il suo ideale altissimo

¹⁴ A.M. Ortese, *Il Monaciello di Napoli* cit., pp. 35-36.

¹⁵ A.M. Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1998, p. 100.

¹⁶ A.M. Ortese, *Alonso e i visionari* cit. pp. 21 e 37.

di come il mondo dovrebbe essere e non è, lo strumento attraverso cui si compie, nel breve spazio del suo destino, l'universale regesto della misericordia e della crudeltà. Mentre il cardillo, dal canto suo, la comprende e la contraddice, la mortifica e l'adora, e nella sua piccolezza commovente e ridicola compie per lei grandi gesti, offrendole in cambio della dedizione che riceve la vita come pegno e l'amore come premio. E i due, insieme, mostrano meglio che mai e senza tante astrazioni che cosa sia nei fatti una relazione di amorosa alterità, una coniugazione accogliente fra diversi di specie, irriducibili l'uno all'altra e tuttavia consapevolmente partecipi dell'identica, stupefacente e terribile avventura dell'esistere.

Credo che queste esemplari situazioni e figure, prime fra tutte quelle di Elmina e del suo Minimo, bastino a convocare, o quantomeno a evocare, tutta la processione di creature imponderabili che sfila ininterrotta nell'opera della Ortese, e a tenere compatta la riflessione attorno al suo centro: che è quello, lo ribadisco, costituito dall'esplorazione dell'intimità fra gli umani e i Minimi. Quella che la Ortese non ci ha narrata, che ci ha dato per scontata e che ci ha invitato a immaginare. Inducendo anche il suo pubblico a collaborare alla produzione di quelle «aggiunte», foriere di «mutamento», in cui consisteva per lei l'unica letteratura possibile.¹⁷ «O esprimermi o tornare al niente» era infatti, come si sa, l'alternativa che fin dall'inizio le si poneva, mentre sprovveduta com'era tuttavia già sapeva che scrivere coincideva per lei con una «appropriazione», peraltro «immensa», dell'impensato, dell'inaudito, «dell'inespresso».¹⁸ E che ai «morituri» altra via di salvezza e di magnitudine non si apre se non quella che li addentra nelle pieghe più oscure e insondabili del vivere. La sua invenzione dei Minimi, creature dalle vite indifese e le menti sospese capaci di mettere alla prova l'umano e in discussione tutta la giustizia del mondo, credo andasse per lei proprio in questa direzione: verso la possibilità, cioè, di costringersi all'inesplorato, e di propiziarsi pertanto l'occasione di accedere all'ambito inespresso. Oltre che verso il miraggio di una comunità di viventi in grado di trascendere la separazione delle lingue, dei ranghi, delle patrie e dei mondi, in uno strampalato francescanesimo mirato ad abbracciare l'elemento creaturale tutto intero.

¹⁷ A.M. Ortese, *Il porto di Toledo* [1975], Milano, Adelphi, 1998, pp. 13-15 (coestensive alla prefazione del romanzo, dal titolo *Anne, le aggiunte e il mutamento*, composta per quest'ultima e di poco postuma edizione del libro), *passim*.

¹⁸ Citazioni da A.M. Ortese, *Corpo celeste* cit., p. 72 e da Ead., *Il porto di Toledo* cit., p. 112.

L'ospite ingrato

Leggere la Ortese mirando a questo può, ritengo, condurre direttamente al cuore pulsante del suo lavoro, e permettere di rilevarne tutta la potenza; inducendo al contempo in ogni lettore e lettrice il desiderio pressoché irresistibile di lavorare alla ricostruzione di una cultura generale dell'umano. Della quale i Minimi, il cardillo in testa, sarebbero i primi e più autorevoli garanti.

Sui bordi dell'umano. Una lettura di *Il cardillo addolorato*

Monica Farnetti

La parola come suono

Sugli scritti di teoria musicale di Amelia Rosselli

Federica Pisacane

La poesia di Amelia Rosselli è, per sua stessa ammissione, profondamente legata alla musica. Nonostante non siano sopravvissute tracce di composizioni musicali, è noto come Rosselli abbia studiato e composto musica, specialmente elettronica, e abbia eseguito composizioni proprie e altrui. La sua formazione avviene nella cornice delle avanguardie musicali del secondo dopoguerra, che seguono la “rivoluzione copernicana” dettata dalla musica dodecafonica di Schönberg e dai successivi sviluppi della musica seriale, tendenze che avranno un riscontro nella successiva produzione poetica. La stessa Rosselli ne darà conto in tre testi: la recensione al saggio di Roberto Lupi, *Armonia di gravitazione*, pubblicata nel 1950 con lo stesso titolo; *La serie degli armonici* (1954), vero e proprio trattato di teoria musicale, e *Spazi metrici*, nel quale pone come soluzione al “problema” del verso libero un versificare di derivazione musicale.

In un’intervista a cura di Giacinto Spagnoletti Rosselli ammette di aver preferito la musica alla poesia per molto tempo, nonostante fosse appassionata di entrambe. A Londra, dove visse prima intorno al 1940 e poi tra il 1946 e il 1948, iniziò lo studio del violino, del pianoforte e di composizione.¹ Seguendo la sua passione per la musica del Cinque-Seicento, ritenne di potersi dedicare in modo professionale allo studio dell’organo. Tuttavia, «come per istinto, smis[e] di suonare:

¹ A. Rosselli, *Intervista ad Amelia Rosselli*, a cura di G. Spagnoletti, in Ead., *Una scrittura plurale: saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, p. 295.

ragioni di ordine fisiologico [la] spingevano a dedicar[si] a un lavoro creativo piuttosto che interpretativo».² Per questo motivo decise di intraprendere lo studio della musica contemporanea e della teoria musicale: dal 1948, a Firenze, studiò composizione col compositore Luigi Dallapiccola, seguace del metodo dodecafonico di Schönberg, e successivamente con Guido Turchi, anch'egli compositore e critico musicale.³ Nel 1959 e nel 1961 frequentò gli Internazionali Ferienkurse für Neue Musik di Darmstadt, seguendo lezioni di John Cage, György Ligeti, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen e David Tudor, mentre l'anno successivo partecipò alle Settimane Internazionali di Nuova Musica di Palermo, dove vennero eseguite alcune sue composizioni, pur non essendovene traccia nei programmi.⁴ I Ferienkurse di Darmstadt accesero in Rosselli l'interesse per la musica elettronica, che approfondì anche grazie alla collaborazione, nel 1962, con i compositori Luciano Berio e Bruno Maderna presso lo studio fonologico della RAI di Milano.⁵ Inoltre, le sue ricerche di teoria musicale la portarono a concentrarsi sugli armonici delle scale naturali: come prova per le sue teorie farà costruire dalla Farfisa, già nel 1953, un "pianofortino" o "piccolo organo" capace di riprodurre fino al sessantaquattresimo armonico naturale. I risultati di questa ricerca verranno poi esposti l'anno successivo in *La serie degli armonici*. Come spiega Laura Barile, la costruzione di questo "pianofortino" fu successiva alla stesura di una documentazione «con veline di sfere concentriche, calcoli, disegni, schizzi e note in inglese» dal titolo *Cage Variations*.⁶ Un ricovero prima a Roma e poi sul lago di Costanza la obbligarono a interrompere i suoi studi, ma nel 1958 riprese lo studio del pianoforte, iniziò a comporre su nastro e si esibì come musicista. Nel 1977 la poeta scrive di voler

proseguire gli studi di acustica da sola e riformulare l'ipotesi dello strumento a due tastiere, trasformandolo in uno strumento elettronico a suoni sinus capace di riprodurre la serie degli armonici nella sua propagazione con fondamentali e serie spostabili.⁷

² A. Rosselli, *Partitura in versi. Intervista*, a cura di Francesca Borrelli, *ivi*, p. 308.

³ Cfr. S. Giovannuzzi, S. De March, *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di F. Carbognin, S. Giovannuzzi, G. Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2012, pp. LVIII e LXI.

⁴ L. Barile, *Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», 8, 1, 2018, pp. 1-23: p. 16.

⁵ S. Giovannuzzi, S. De March, *Cronologia cit.*, pp. LXXIX-LXXXIV

⁶ L. Barile, *Trasposizioni cit.*, p. 10.

⁷ A. Rosselli, *Nota 1977 a La serie degli armonici*, in Ead., *Una scrittura plurale cit.*, p. 54.

Nel 1965, un anno dopo la pubblicazione della prima raccolta poetica, *Variazioni belliche*, iniziò a lavorare come consulente per Bompiani. «A poco a poco, quello che era stato il fine di Amelia – la musica, l’etnomusicologia e la teoria musicale [...] – si definì, metamorfizzandosi in un inizio: l’inizio di un’attività poetica».⁸ Il 1965 segna, se si può dire, la fine del suo apprendistato musicale.

Dalle ricerche in campo musicale nasce prima una recensione ad *Armonia di gravitazione* del compositore e didatta Roberto Lupi e in seguito due saggi: *La serie degli armonici* e *Spazi metrici*. In questi testi confluiscono non solo i risultati dei suoi studi, ma anche le sterminate letture in campo acustico, (etno)musicale e musicologico, per non parlare di testi di matematica, fisica, geometria, psicologia, storia dell’arte. La bibliografia in appendice a *La serie degli armonici* è un esempio lampante di questa “voracità” di Rosselli, senza contare la stessa biblioteca della poeta, per la quale si rimanda alle ricerche di Chiara Carpita.⁹

Il primo contributo in campo musicologico di Rosselli è appunto la recensione (1950) all’«opuscolo» di Lupi, *Armonia di gravitazione* (1946). In questo breve testo, Lupi si inserisce nel dibattito intorno alle cosiddette scale naturali, le quali, a differenza delle scale temperate – basate sulla suddivisione dell’ottava in parti uguali –, seguono la successione naturale dei suoni armonici. Secondo Lupi, il «centro focale della nuova armonia» deve essere la nota “iniziale” della scala (nel suo esempio, il do 1a ottava grave), che prende il nome di «nota attrattiva o nota tonale». Il complesso dei dieci armonici superiori è poi chiamato «alone armonico di do» o di qualsiasi nota iniziale della serie. Il compositore, nella stesura del brano, deve servirsi di aloni che sono connessi il più strettamente possibile con quello principale, «irradiati da note che fra i primi loro armonici conta[no] il do». La relazione tra questi aloni non è di pura somiglianza, ma di una vera e propria attrazione.¹⁰

I concetti di «nota attrattiva» e «alone di gravitazione» avranno un influsso importante nella successiva concezione poetica di Rosselli, in particolare per quanto riguarda i meccanismi di ripetizione particolarmente evidenti in *Variazioni belliche*, così come

⁸ L. Barile, *Trasposizioni* cit., p. 1.

⁹ La biblioteca di Rosselli viene studiata da Carpita, specialmente per quanto riguarda *Spazi metrici*, in C. Carpita, «*Spazi metrici*» tra post-webernismo, etnomusicologia, gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del “nuovo geometrismo” di Amelia Rosselli, in «Moderna», XV, 2, 2013, pp. 61-105.

¹⁰ R. Lupi, *Armonia di gravitazione*. Roma, Edizioni De Santis, 1946, pp. 7-8.

il concetto di «parola-idea» espresso in *Spazi metrici*. Nella poesia di Rosselli, la ripetizione dei periodi ipotetici genera una catena di dubbi che apparentemente non raggiunge mai una conclusione, una chiarificazione. «Il ricorrere del “se”» scrive Carpita «schiude una serie di mondi possibili descritti dalle “parole-idea” che attivano diverse aree semantiche».¹¹ I periodi ipotetici funzionano perciò come dei centri di attrazione, che si “aggregano” intorno a un’unica figura, quella «forma-cubo» di cui Rosselli parlerà in *Spazi metrici*. Il meccanismo di ripetizione di *Variazioni belliche* segue lo stesso principio della moltiplicazione delle note di Lupi:

ogni «parola-idea» si irradia in altre parole satelliti, che hanno qualcosa in comune con la «parola-idea» o fondamentale; a loro volta queste nuove «parole-idea» diventano il nuovo «centro di attrazione» per l’irradiarsi di altre «parole-idea», ecc.¹²

Così come le note attrattive concentrano intorno a sé un alone, il quale a sua volta attrae altri aloni a formare una composizione, così la parola-idea di Rosselli concentra intorno a sé altre parole-idee fino a formare una poesia.

Un ulteriore spunto di riflessione per Rosselli è quello intorno alla costruzione degli accordi, affrontata da Lupi nel secondo capitolo del suo opuscolo. Secondo il compositore, gli accordi si «traggono dalle armonie di inversione [...] partendo dalla fondamentale 1, unendo a essa ancora dall’alto in basso»¹³ i propri armonici. In altre parole, l’accordo non si forma seguendo i gradi della scala come avviene nella musica tonale, ma seguendo la successione degli armonici dall’alto in basso, legandoli alla nota fondamentale seguendo un procedimento di inversione. Rosselli mette in evidenza come sembri «poco logico il seguire gli armonici dall’alto in basso per poi rimaneggiarli in modo da poter costruire una triade parallela per struttura a quella maggiore» e come «Lupi non stabilisca se questo procedimento sommario sia reso necessario dagli armonici stessi, o da preconcetti stilistici».¹⁴

Infine, nell’ultimo capitolo Lupi si concentra sulla scala formata dagli armonici superiori, che ha «carattere di moto» in quanto obbedisce «a null’altro che alla legge di gravitazione».¹⁵ Inoltre,

¹¹ C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., p. 71.

¹² *Ivi*, p. 75.

¹³ R. Lupi, *Armonia di gravitazione* cit., p. 16.

¹⁴ A. Rosselli, *Armonia di gravitazione* cit., p. 31.

¹⁵ R. Lupi, *Armonia di gravitazione* cit., p. 27.

se una scala non è che la rappresentazione melodica delle armonie di una tonalità, il ravvicinamento per gradi congiunti delle note delle diverse scale dell'atmosfera di do ci darà un'altra scala (cromatica questa) di 15 suoni [...] che sarà la rappresentazione melodica di tutta l'atmosfera di do, e che avrà quindi quale nota tonale il do; dunque una scala cromatica tonale [...].¹⁶

Quest'idea suscita l'interesse di Rosselli, la quale abbozza una riflessione sul carattere delle scale naturali, formate tramite la serie degli armonici superiori, che riprenderà poi nel saggio successivo.

Utilizzando, come lui stesso afferma, un linguaggio che prende in prestito termini dall'astronomia, Lupi è preso da Rosselli come un esempio del legame fra scienza e musica. Questa attività scientifica, tuttavia, ha avuto per la poeta solo un «valore analitico, o di chiarificazione storica»,¹⁷ in quanto il concetto di alone non riesce a essere espresso con gli strumenti e le terminologie tradizionali. Si apre perciò la necessità di uno studio scientifico approfondito su questo tema: Rosselli indagherà quindi la natura degli armonici, per poi ideare e far costruire il piccolo pianoforte nel 1953 e pubblicare l'anno successivo *La serie degli armonici*.

Si può considerare *La serie degli armonici* come la prima vera rielaborazione teorica delle idee di Rosselli in campo musicale. Lo scritto, nato come "accompagnamento" al piccolo pianoforte per spiegarne le motivazioni dietro la sua costruzione e il suo funzionamento, raccoglie anni di studi in campo etnomusicologico, acustico e armonico: in apertura al testo, la poeta spiega come sia partita dallo «studio della teoria dodecafonica e da quello della musica di Bartók¹⁸ [per] introdurre ciò che si potrebbe chiamare un allargamento della teoria». ¹⁹ Altro punto di partenza è lo studio di sistemi armonici non temperati, basati «sulla realtà fisica e le leggi acustiche», in particolare le serie armoniche. Dirà Rosselli nell'intervista a cura di Francesca Borrelli che i «quattordici anni di ricerche in Italia, in Francia e a Londra» erano incentrati su quali fossero «le vere sottostutture, non ancora trascritte o analizzate, dei canti e degli strumenti del Terzo Mondo e di quello orientale, dove il sistema temperato non ha avuto influsso». Il suo è stato «un lavoro

¹⁶ *Ivi*, p. 28.

¹⁷ A. Rosselli, *Armonia di gravitazione* cit., p. 29.

¹⁸ Béla Bartók (1881-1945), compositore ed etnomusicologo ungherese, studiò approfonditamente il repertorio musicale popolare della propria terra, incorporando e rielaborando alcune canzoni nelle proprie composizioni.

¹⁹ A. Rosselli, *La serie degli armonici* cit., p. 45.

di taglio strutturalistico, che si basa[va] su una rivalutazione della musica folk di ascendenze sia africane che orientali».²⁰

Il piccolo pianoforte fatto costruire dalla poeta vedeva distribuita sulla tastiera un'intera serie armonica, partendo da una data nota bassa e arrivando fino al 64° armonico incluso. Il suono fondamentale è «un tono di 40 vibrazioni, numero che successivamente rappresenta anche l'unità più piccola entro la serie». Il fondamentale è un «punto di riferimento mobile, [...] che può alzarsi a un qualsiasi punto della serie originaria» formando da questo punto una nuova serie. Allo stesso modo, il fondamentale può abbassarsi «lungo le 64 note di una serie che necessariamente va considerata ipotetica, poiché in questo caso è situata molto al di sotto del limite inferiore del nostro udito».²¹ Se nella musica temperata la tonalità cui appartiene la melodia è definita dal punto di intonazione del primo suono della scala e dalla funzione predominante di alcuni gradi, secondo Rosselli l'appartenenza a una serie è data quando la melodia «tocca ripetutamente le intersezioni che rappresentano gli armonici di una serie determinata [...] e *non* tocca in maniera regolare e continua gli armonici delle altre serie situate più in alto o più in basso».²² Le 64 serie (32 ascendenti e 32 discendenti) sono denominate modalità in rapporto alle antiche modalità greche e a quelle orientali.

È interessante notare come, benché non sia presente nella bibliografia allegata al saggio, la concezione di Rosselli di serie armonica sia molto simile a quella espressa dal compositore austriaco Anton Webern. Questo contatto è spiegabile alla luce degli studi intrapresi sotto la guida di Dallapiccola, che per primo introdusse la musica dodecafonica in Italia e che fu enormemente influenzato dalla Seconda Scuola di Vienna, di cui Webern faceva parte.²³ Secondo il compositore austriaco, la musica occidentale deriverebbe dalla serie degli armonici e dai rapporti di forze che si costruiscono tramite i suoni fondamentali. Afferma infatti che

nell'ordine della serie, la quinta è il suono più in evidenza e quindi quello che ha la più forte affinità con il suono fondamentale. Questo porta alla conclusione che quel suono fondamentale sta in uguale rapporto con il

²⁰ A. Rosselli, *Partitura in versi* cit., p. 306.

²¹ A. Rosselli, *La serie degli armonici* cit., p. 46.

²² *Ivi*, p. 48.

²³ Per un approfondimento sul rapporto tra Dallapiccola, Schönberg e la Seconda Scuola di Vienna, cfr. B. M. Antolini, *Dallapiccola, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 32, 1986, [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-dallapiccola_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso: 13/8/2022).

suono che si trova una quinta più in basso. Abbiamo così una specie di parallelogramma di forze, la “uguaglianza di peso” è raggiunta e le due forze, di cui una agisce verso l’alto ed una verso il basso, si bilanciano perfettamente. Ora il notevole è che i suoni della musica occidentale sono un derivato del primo suono di questo parallelogramma di forze: do (sol mi) - sol (re si) – fa (do la). Fra gli armonici di questi tre suoni affini ed imparentati fra di loro si trovano i sette suoni della scala.²⁴

Nel “secondo stadio” dello sviluppo della tecnica seriale di Webern, «la funzione costruttiva “seriale” si sviluppa non più in relazione alla caratteristica tematica della “serie”; e la struttura ritmica – melodica – armonica – timbrica [...] è strettamente conseguente a quella della “serie” di 12 suoni». Lo stadio successivo vedrà perciò il riverberarsi del principio seriale su ciascun elemento della musica. Inoltre, «il suono viene analizzato, studiato per la prima volta nel suo spettro originario, così da rendere possibile la sua diretta *composizione*»,²⁵ aprendo in questo modo la strada alla musica elettronica, che apre in sostanza una “nuova epoca” nella musica occidentale. Anche Rosselli allargherà il suo campo di ricerche verso questo tipo di musica, come verrà spiegato più avanti in relazione alle due *Note* allegate al saggio.

Posto un nuovo modo di intendere l’armonia, è necessario indagare i metodi di composizione più adatti per una melodia basata sulla serie armonica. Fondamentale è l’abbandono delle suddivisioni metriche arbitrarie del sistema temperato per abbracciare uno schema che riproduca l’altezza, l’intensità, il timbro e il ritmo come se fossero quattro dimensioni nello spazio-tempo. Ciò permetterebbe la trasposizione di una qualsiasi di queste dimensioni senza alterare la qualità dei loro valori. Mantenere inalterata questa qualità significherebbe tuttavia modificare la forma della tastiera. Il “pianofortino”, infatti, può riprodurre una sola serie armonica, “costringendo” il compositore, quando traspone una melodia, a rimanere ancorato a quella serie. Per questo motivo Rosselli intende costruire in futuro sia uno strumento a 32 armonici, più maneggevole, che uno a due tastiere, che permetterebbe la composizione di brani polifonici incrociando (anche in rapporto non armonico) due serie distinte. Lo schema delle quattro dimensioni verrà poi ripreso in *Spazi metrici*, dove Rosselli attribuisce al timbro un particolare significato, inteso «non in termini coloristici

²⁴ A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica*, in Id., *Verso la nuova musica. Lettere a Hildegard Jone e Joseph Humplik*, trad. it. di G. Taverna, Milano, Bompiani, 1963, p. 25.

²⁵ L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948-1986*, a cura di A. I. De Benedictis e V. Rizzardi, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 44.

o evocativi ma esattamente nella sua accezione acustica», cioè come una «proprietà energetica».²⁶ Altro punto di indagine è la definizione di una nuova notazione musicale. A questo riguardo Rosselli non dà indicazioni specifiche, limitandosi a tracciare un grafico dei possibili sistemi di righe, più complessi del pentagramma, e un elenco delle unità ritmiche di base.

In due *Note* successive alla pubblicazione del testo – la prima del 1964 e la seconda del 1977 – Rosselli riprende alcune tematiche trattate nel saggio. Nella prima, la poeta si rende conto di come, ai fini della composizione, non sia necessario uno strumento a tastiera in quanto i suoni potrebbero essere ottenuti elettronicamente: «ciascuna delle note delle due tastiere produrrebbe suoni “puri”, o cioè *sinus*: ciò è ovviamente necessario se l’unità organizzativa è l’armonico, il quale, come sappiamo, crea timbri “complessi” solo se fuso con uno o più diversi armonici».²⁷ Inoltre, precisa che le serie possono avere come punto di partenza anche numeri non interi. Tali serie, incrociandosi su due o più livelli, potrebbero produrre soltanto intervalli non-armonici, e di estensione sempre diversa, perché non basati su proporzioni esatte. Nella seconda *Nota* (1997) la poeta ritorna all’idea di costruzione del secondo strumento, polifonico, ritenendo però necessario prima di tutto dedicarsi a studi sperimentali di acustica. Gli esperimenti da realizzare dovrebbero verificare non solo la tesi presentata nel saggio, ma anche alcune ipotesi riguardanti la «microstruttura» degli armonici nel momento in cui si espandono liberamente nell’aria oppure quando viene posto

un “blocco” deformante d’intensità e altezza, sia per diretta interferenza sulla propagazione della serie o sul fondamentale della serie; sia per interferenza inerente agli strumenti musicali [...] generatori del suono fondamentale e della sua serie di armonici naturali.

Altre ipotesi da confermare sono quelle relative ai «fattori di decremento dell’intensità dei fondamentali e dei loro armonici», così come «il tempo-intervallo occorrente tra gli armonici di una serie naturale».²⁸

L’interesse per la musica elettronica deriva certamente dagli studi con il compositore Luciano Berio al Dartington College of Arts,

²⁶ V. Ponta, *Dalla “ridondanza spontanea” alla risonanza simpatica. Amelia Rosselli e l’acustica musicale*, in «Paragone. Letteratura», LXV, 114, 2014, pp. 146-156: p. 148.

²⁷ A. Rosselli, *La serie degli armonici* cit., p. 52.

²⁸ *Ivi*, p. 55.

in Inghilterra, nel 1962; nello stesso periodo, collaborò allo Studio Fonologico della RAI, fondato dallo stesso Berio e da Bruno Maderna, dove studiò la serie armonica, la musica concreta – caratterizzata dalla registrazione su nastro magnetico di suoni e rumori ambientali, che vengono poi utilizzati nella composizione – e l'analisi dei fonemi.²⁹ Importante è anche l'incontro con il compositore e teorico musicale statunitense John Cage, in particolare durante la frequentazione dei Ferienkurse di Darmstadt, dove questi era ospite del connazionale David Tudor. Inoltre, durante una delle lezioni di quest'ultimo, Rosselli ha l'occasione di spiegare la teoria esplicitata in *La serie degli armonici*. Il rapporto con Cage è problematico in quanto la poeta mette in discussione il metodo di scrittura del compositore statunitense. Questi, infatti, componeva in modo aleatorio, utilizzando per scegliere l'altezza, la durata e la disposizione dei suoni sulla partitura prima i quadrati magici e poi l'*I Ching*, o *Il libro dei mutamenti*,³⁰ testo classico cinese usato a scopo divinatorio e formato da 64 esagrammi composti da sei linee, ciascuno corredato da una spiegazione per la sua interpretazione. Rosselli, nonostante sia a conoscenza del metodo aleatorio dell'*I Ching* e lo utilizzi lei stessa,³¹ non condivide l'impossibilità per il compositore di esprimere sentimenti umani con la propria musica, il vincolo, in una parola, di essere oggettivo; la poeta prende le distanze dal compositore anche sul tema dell'indeterminazione. Seguendo Carpita, è possibile rintracciare la sua posizione su questo tema in un saggio del compositore belga Henri Pousseur – del quale aveva seguito un corso a Darmstadt nel 1957 –, *Caso e musica* (1960), presente nella bibliografia in appendice a *La serie degli armonici*.

Partendodauna dichiarazione di interesse per il pensiero probabilista, Pousseur tenta una mediazione tra questa idea e il «riconoscimento [...] di un determinismo se non puntuale e applicabile da un punto all'altro, almeno globale e statistico». La definizione di caso, perciò, coinciderà con l'idea di «concepire l'esistenza di una complessità in sé, irriducibile al semplice, la cui conoscenza sarebbe quindi in stretto rapporto con le nozioni d'indeterminazione e imprevedibilità».³² In

²⁹ Cfr. J. Scapettone, «Cantonidisintegratidella / miavita»: Closure and Implosion of the Canto(n) in Amelia Rosselli, and the Dream (or Nightmare) of a Transnational Language, in «Moderna», XV, 2, 2013, pp. 131-154: p. 144.

³⁰ Cfr. *Conversing with Cage*, ed. R. Kostelanetz, New York and London, Routledge, 2003, pp. 67-68.

³¹ J. Scapettone, «Cantonidisintegratidella / miavita» cit., p. 145.

³² H. Pousseur, *Caso e musica*, in «Incontri musicali», 4, settembre 1960, p. 67, cit. in C. Carpita, «Spazi metrici» cit., p. 85.

Spazi metrici risulta evidente come Rosselli scelga

una via intermedia tra casualità deterministica e indeterminazione radicale. Rosselli rifiuta la scrittura automatica, l'alea dell'inconscio, lo *stream of thought* deve essere dominato dalla volontà autoriale. I suoi testi sono costruiti sul conflitto tra le tendenze opposte e complementari di cui parla Pousseur: una centrifuga (la forma chiusa, l'uso delle figure della ripetizione che crea un senso di unità) ed una centripeta che si sviluppa nell'universo multipolare delle «parole-idea» che aprono mondi possibili (attraverso l'uso di costruzioni simil-sillogistiche).³³

Il tema del conflitto tra la forma chiusa e quella aperta e multipolare, unito alla riflessione sulla forma poetica e sul parallelismo fra questione metrica e questione musicale, è centrale nell'ultimo saggio di teoria musicale di Rosselli, *Spazi metrici*.

Spazi metrici (1962) è a tutti gli effetti un testo complicato. Ne è consapevole anche l'autrice, che nell'*Introduzione* al saggio (1993) spiega come «nessuno tra i critici e letterati e poeti» abbia compreso questo scritto. Il motivo della sua stesura risale alla necessità di «chiarire i [suoi] intenti, specie quelli che trattassero di metrica». Rosselli, rendendosi conto della

indifferenza che tanti portavano a simile tema o problema, condens[ò] e allegger[i] lo scritto esplicativo in modo da renderlo divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo, [...] cercando di esprimer[si] a semplice livello matematico, e a medio livello grammaticale e musicale.

Rosselli lascia comunque un margine di ampliamento al suo saggio, «nel caso che non sia compreso che da pochi poeti». Il fine ultimo non sono le «"sistematizzazioni" grafiche», ma «sensibilizzare il poeta ad altre discipline, quali quella dell'operatore cinematografico, la fisica moderna, l'aerodinamica».³⁴

Il saggio si apre con la questione chiave dell'intera concezione poetica e musicale della poeta: il legame tra forma poetica e forma musicale. Il motivo dietro questa interdipendenza va riscontrato nella concezione della sillaba, intesa «non solo come segno ortografico ma anche come suono» e del periodo, concepito non solo come «un costruito grammaticale ma anche un sistema». La differenza fra sillaba e suono sta però nel fatto che, mentre nella musica «spiccano, nel

³³ *Ivi*, p. 86.

³⁴ A. Rosselli, *Introduzione a «Spazi metrici»*, in Ead., *Una scrittura plurale* cit., pp. 60-61.

vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi», quando si scrive e si legge poesia, contemporaneamente, si pensa.

In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e *risuona* soltanto come idea nella mente [...]. Anzi, nel leggere senza vocalizzare, a volte tutti gli elementi sonori scompaiono, e la frase anche poetica è solo senso logico o associativo, percepito con l'aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente.³⁵

Con queste premesse, Rosselli intende ricercare una forma universale, che inizialmente ritrova nella lettera, per poi passare alla sillaba (intesa come particella ritmica) e infine approdare alla parola-idea. Passa poi a indagare come le parole-idee riuscissero a esprimere il suo pensiero, in particolare «secondo il cambiare del tempo pratico, degli spazi grafici e degli spazi [che la circondano] continuamente e materialmente». E aggiunge:

nell'interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi. L'idea [...] si straziava in scalinate lente, e rintracciabile era soltanto in fine, o da nessuna parte. L'aspetto grafico del poema influenzava l'impressione logica più che non il mezzo o veicolo del mio pensiero cioè la parola o la frase o il periodo.³⁶

Accogliendo ancora una volta le riflessioni di Carpita, la teoria della parola-idea descrive un universo multipolare in linea con quello evocato dalla musica post-weberniana. In particolare, è possibile riscontrare nuovamente uno stretto legame tra la concezione poetica di Rosselli e quella musicale di Pousseur. Secondo la tesi raccolta nel saggio *La nuova sensibilità musicale* (1958), al fine di comprendere la musica seriale post-weberniana è necessaria la formazione di una nuova sensibilità, diversa da quella che permette l'ascolto della musica tonale. Mentre quest'ultima si basa su uno strettissimo ritorno all'ordine – e quindi è più facilmente comprensibile –, la “nuova musica” dà l'impressione all'ascoltatore di introdurre una dimensione incongrua, mai percepita prima. L'ascoltatore non educato tenta allora, senza successo, di ricondurre la musica post-weberniana a quella tonale, cioè di interpretare la “nuova musica” secondo le regole già

³⁵ A. Rosselli, *Spazi metrici* cit., p. 63.

³⁶ *Ivi*, pp. 64-65.

codificate. Viceversa, un ascoltatore consapevole delle “nuove regole” ha un grado di comprensione maggiore. Nell’*Introduzione* a *Spazi metrici* Rosselli riprende la tesi di Pousseur opponendo la metrica classica – il verso libero «sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto»³⁷ – alla nuova metrica fondata sulla «forma-cubo».³⁸ Così come un ascoltatore educato è in grado di comprendere la musica post-weberniana, così un lettore attento alle nuove regole metriche può afferrare il significato delle poesie rosselliane.

Un elemento fondamentale nella concezione della musica weberniana secondo Pousseur è la creazione di «un universo sonoro multipolare», in cui

i suoni parziali non si fondono più soltanto in [...] “blocchi sonori” esclusivamente verticali, che sono, ad un tempo, successive e simultanee, e possono presentarsi sotto forma di vere “nebulose” auditive [...]. Queste strutture, con la loro rapidità di trasformazione interna, con la loro complessità polifonica, dinamica e spettrale soggiogano l’ascoltatore e gli impediscono di analizzarle, apparendo allora come dei mobili sonori individualizzati, dotati di qualità caratteristiche autonome.³⁹

Allo stesso modo, per Rosselli ogni parola costituisce una «costellazione di senso» senza gerarchia, ma anzi dove le unità del verso «indicano direzioni e combinazioni diverse»: ⁴⁰ le parole si addensano seguendo gli elementi ritmici e grafici. I suoi versi

non poterono più scampare dall’universalità dello spazio unico: le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la [propria] unità organizzativa era definibile, i [propri] ritmi si adattavano non ad un [suo] volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti e sensazioni.

Nella stesura della poesia il primo rigo assume un’importanza capitale in quanto determina la lunghezza massima dei successivi: qualsiasi verso non può superarlo in lunghezza. Poco importa se, per condensare un verso più lungo, sia necessario “attaccare” tutte le parole senza soluzione di continuità. Ciò che è importante nella poesia è la sua “forma”, non il significato. La metrica

³⁷ A. Rosselli, *Introduzione* a «*Spazi metrici*» cit., p. 59.

³⁸ Cfr. C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., pp. 64-65.

³⁹ H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, in «*Incontri musicali*», 2, 1958, p. 27, cit. in C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., p. 68.

⁴⁰ C. Carpita, «*Spazi metrici*» cit., p. 68.

se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il [proprio] quadrato a profondità timbrica, la [sua] ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo, la [sua] regolarità, quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non in piedi o in misure lunghe o corte, ma in durate microscopiche appena appena annotabili, volendo, a matita su carta grafica millesimale.

Inoltre, il tempo di lettura di un verso doveva rimanere identico a quello precedente, anche nel caso avesse contenuto più parole e sillabe dell'altro.⁴¹

Nel suo utilizzo dei pattern sonori, Rosselli tende quindi verso uno stile più vicino a quello della musica seriale che della lirica tradizionale: la struttura del testo è governata da una serie di ripetizioni e variazioni di un gruppo limitato di suoni (cioè le parole, le unità-base della sua poesia). *Variazioni belliche* è l'esplicitazione di questa poetica. La struttura di questa raccolta è quella della variazione musicale, ma la variazione, per la poeta, non è unicamente basata sulla consonanza, ma anche sulla dissonanza, sia musicale che poetica: se la «semplicità formale basata sulla ripetizione e sulla serialità» può rappresentare la consonanza, questa si oppone alla dissonanza tematica e all'«esplosiva tensione semantica».⁴² Riferimento importante è ancora una volta il metodo compositivo di Anton Webern, le cui opere sono basate su molteplici variazioni di uno stesso ritmo e pochissime note affidate a diversi strumenti. In una lettera a Hildegard Jone del 1941, il compositore austriaco spiega il suo metodo di scrittura: sei suoni formano una «figurazione», che è «determinata dalla sua loro successione e dal ritmo, e tutto quanto viene dopo [...] non è altro che la continua ripetizione di questa figurazione» tramite variazioni. Dalla figurazione nasce il tema sempre tramite una variazione, a cui ne seguono altre sei. Il tema e le sue variazioni generano una «costruzione, che si può paragonare a quella di un "adagio", ma solo per quanto riguarda la forma,⁴³ perché per *carattere* e per contenuto non lo è affatto». Le sei variazioni non rimangono a se stanti, ma sono fuse in una nuova forma: «un certo numero di metamorfosi della prima cellula genera il "tema". Questo, come nuova unità, passa attraverso altrettante metamorfosi; queste, ancora fuse in una nuova unità, generano la forma del tutto».⁴⁴

⁴¹ A. Rosselli, *Spazi metrici* cit., pp. 65-66.

⁴² Cfr. L. Re, *Amelia Rosselli and the Aesthetics of Experimental Music*, in «Galleria», XXXXVIII, 1/2, 1997, pp. 35-46: pp. 39 e 41 (traduzione mia).

⁴³ L'adagio è una dei tempi della forma-sonata, generalmente il secondo.

⁴⁴ A. Webern, *Lettere a Hildegard Jone e Josef Humplik*, in Id., *Verso la nuova*

Un ulteriore punto di riflessione è dato dalla concezione che Webern ha del pensiero musicale. Per il compositore austriaco, l'esposizione di un pensiero musicale può essere immaginata come «esposizione di un pensiero in suoni». ⁴⁵ Rosselli considera la sua poesia come emanazione della forza psichica, come traduzione in parole di un pensiero, e il significato delle parole contamina la struttura ritmica e musicale. ⁴⁶ Tuttavia, seguendo la riflessione di Scapettone, la poesia di Rosselli va distinta da quel tipo di formalismo utopico e astorico abbracciato dai seguaci di Webern e criticato dal compositore ungherese György Ligeti, del quale la poeta aveva seguito un corso nel 1959 sulle problematiche della musica post-weberniana. Ligeti mette in guardia dall'automatismo seriale, che rischia di costringere la libertà del pensiero in un determinismo meccanico: la musica seriale, al contrario, consiste nell'imprigionamento della propria autonomia compositiva, dove si è poi liberi di comporre come si preferisce. ⁴⁷ La poesia di Rosselli è in questo senso chiusa nella gabbia della «formacubo», della forma del verso stesso; anche se imprigionata in questa forma, la poeta è libera di eseguire tutte le variazioni della parola-idea che preferisce, di ripetere all'infinito le strutture frasali dettate dal suo pensiero.

A dimostrazione di come questo testo sia davvero il risultato degli studi musicali di Rosselli, si vuole mettere in evidenza un altro punto di contatto con la musica post-weberniana, in particolare con la teoria musicale di Luigi Nono, del quale Rosselli aveva seguito le lezioni a Darmstadt. Nono fa proprio il legame tra testo e musica così come venne esplicitato da Schönberg: in un brano musicale formato da testo e musica, il significato delle parole è più comprensibile se ascoltate come pura composizione musicale e non come separate dalla melodia. Nel comporre i suoi *Lieder*, infatti, Schönberg si ispirava «soltanto al suono delle prime parole del testo, senza minimamente preoccupar[si] di come si svolgessero i fatti contenuti nella poesia senza nemmeno coglierla nell'estasi della composizione». ⁴⁸ Il suono e la parola si compenetrano a vicenda e, non essendoci rapporti gerarchici tra i due, formano un "tutto" nuovo e autonomo. Quella di Nono è una teoria

musica cit., pp. 190-192.

⁴⁵ A. Webern, *Il cammino verso la nuova musica* cit., p. 34.

⁴⁶ L. Barile, *Trasposizioni* cit., p. 22.

⁴⁷ Cfr. G. Ligeti, *Pierre Boulez: Decision and Automatism in Structure 1a.*, in «Die Reihe», 4, *Young Composers*, 1960, pp. 36-62: p. 36 e p. 53, cit. in J. Scapettone, «*Cantonidisintegridella / miavita*» cit., p. 147.

⁴⁸ Cit. in L. Nono, *Testo – musica – canto*, in Id., *La nostalgia del futuro* cit., p. 148.

musicale fondata su un insieme multidimensionale di «costellazioni di parole e fonemi» basato sulla scomposizione, ripetizione e manipolazione dei materiali fonetici e del testo stesso. Invece di ridurre e distruggere il significato del testo, riducendo le parole a meri segni grafici privi di senso, la variazione intende aumentare – possibilmente all'infinito – il numero dei significati di una parola.⁴⁹

Infine, un ultimo elemento importante nella riflessione tra parole e musica di Rosselli è legato alla “scoperta” della musica elettronica. Nell'ultima pagina di *Spazi metrici*, la poeta si sofferma brevemente sulla differenza tra la scrittura a macchina e quella a mano: nel primo caso ha la possibilità di “misurare” gli spazi tra le parole, disporle in righe e aree precise, avere in definitiva la disposizione grafica – che, si ricordi, è anche una disposizione sonora e temporale – sott'occhio; scrivere a mano, al contrario, le impedisce di stabilire misure precise per i suoi versi, e soprattutto di mantenerne inalterata la lunghezza. Dice Rosselli:

scrivendo a mano normalmente, potevo soltanto tentare di capire istintivamente lo spazio-tempo prestabilito nella formulazione del primo verso, e forse più tardi e artificialmente, ridurre il tentativo ad una sua forma approssimativa, riportata tramite stampa meccanica.

Elemento importante per il suo *modus operandi* è anche la velocità di scrittura: con la macchina da scrivere le risulta più facile «seguire un pensiero forse più veloce della luce», mentre scrivendo a mano «il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto». Alla luce di ciò, conclude, se si vuole scrivere poesia a mano bisogna adoperare il verso libero «che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase», oppure scrivere direttamente prosa, «forse la più reale di tutte le forme, e non pretende definire le forme».⁵⁰ Questo interesse per la “meccanizzazione” della scrittura può essere ricondotto agli studi di musica elettronica intrapresi negli stessi anni. La musica elettronica, infatti, permetterebbe la composizione seguendo il flusso del pensiero, senza doverlo interrompere per mettere nero su bianco l'idea musicale. Inoltre, rende più agevole il “calcolo” delle distanze tra le note o i suoni e permettere di definire meglio la lunghezza – e quindi lo spazio – totale della composizione.

Si è tentato di offrire una panoramica degli scritti di teoria musicale di Amelia Rosselli, cercando di dimostrare come la sua concezione

⁴⁹ Cfr. J. Scapettone, «*Cantonidisintegratidella / miavita*» cit., p. 148.

⁵⁰ A. Rosselli, *Spazi metrici* cit., p. 67.

musicale, fondamento imprescindibile della sua poesia, sia pienamente inserita nelle tendenze a lei contemporanee. Partendo da uno scritto semplice come la recensione ad *Armonia di gravitazione*, dove la poeta abbozza appena qualche elemento della sua teoria, questa viene prima presentata nel secondo saggio, *La serie degli armonici* – dove si affaccia l'idea della connessione fra musica e poesia – per essere poi definitivamente espressa in *Spazi metrici*. Se nel primo contributo, infatti, Rosselli si limitava semplicemente a “rispondere per iscritto” ad alcune questioni sollevate dall'autore del saggio oggetto della recensione, in *La serie degli armonici* tenta una prima definizione della sua teoria, rielaborando i risultati degli studi musicali compiuti in passato e ancora in corso. Oltre a essere l'elaborazione della sua personale teoria della serie armonica, questo scritto si accompagna a un nuovo strumento costruito apposta per mettere in pratica le sue nuove idee, un “piccolo pianoforte” la cui tastiera riproduceva 64 suoni di una serie armonica. Inoltre, la bibliografia in appendice al contributo evidenzia l'ampiezza delle letture della poeta, che spaziano dalla “semplice” teoria musicale alla matematica e all'acustica. In *Spazi metrici*, infine, giunge alla completa definizione della concezione poetico-musicale, dove la parola è strettamente legata all'idea di suono e dove la scrittura poetica, che avviene di getto seguendo il suo pensiero, viene paragonata alla composizione musicale in epoca post-weberniana. Successivamente alla pubblicazione di questi saggi, Amelia Rosselli abbandona la sua carriera da etnomusicologa e teorica della musica per abbracciare definitivamente la poesia, un mestiere da lei considerato altrettanto severo e complesso.

Una tazza di tè: Cristina Campo **traduttrice di Katherine Mansfield**

Małgorzata Ślarzyńska

I. Introduzione

La fortuna della scrittrice neozelandese Katherine Mansfield (1888-1923) in Italia è un fenomeno sempre vivo e spesso si possono trovare nuovi contributi in merito, come il recente volume di traduzioni *Il pino, i passeri, io e te*.¹ Si tratta di un argomento molto vasto a cui varrebbe la pena dedicare una ricerca specifica.² Qui, invece, l'attenzione sarà focalizzata su una traduttrice in particolare e su un'edizione precisa dei racconti di Mansfield: l'antologia pubblicata per la prima volta nel dicembre 1944 dall'editore torinese Frassinelli sotto il titolo *Una tazza*

¹ K. Mansfield, *Il pino, i passeri, io e te*, ed. it. a cura di G. Loi, Roma, Elliot, 2021.

² Tra numerosi studi italiani dedicati alla Mansfield si possono elencare, tra l'altro: P. Citati, *Vita breve di Katherine Mansfield*, Milano, Rizzoli, 1980 e Adelphi, 2014; N. Fusini, *La figlia del sole. Vita ardente di Katherine Mansfield*, Milano, Mondadori, 2012; M. Farnetti, *Felicità di Katherine Mansfield*, in Ead., *Tutte signore del mio gusto. Profili di scrittrici contemporanee*, Milano, La Tartaruga, 2008, pp. 40-57. Sulla ricezione italiana delle opere di Katherine Mansfield prima della Seconda guerra mondiale si veda M. Ascari, *An «utterly concrete and yet impalpable» Art: The Early Reception of Katherine Mansfield in Italy (1922–1952)*, in *Katherine Mansfield and Continental Europe. Connections and Influences*, eds. J. Kascakova, G. Kimber, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 7-25; E. Bolchi, *Il piano dell'anima. Virginia Woolf e Katherine Mansfield nelle riviste italiane tra le due guerre*, in *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, a cura di A. Cattaneo, Milano, V&P, 2007, pp. 65-77; si veda anche C. Cazalé Bérard, *Secrètes affinités. La réception de Katherine Mansfield en Italie*, in «Revue Europe», 1003-1004, 2012, pp. 33-40. Per un elenco delle traduzioni italiane della Mansfield si veda M. Del Serra, *Nota biobibliografica*, in K. Mansfield, *Tutti i racconti*, ed. it. a cura di M. Del Serra, Roma, Newton Compton, 2012, pp. 25-30.

di tè e altri racconti. La traduttrice della raccolta era Vittoria Guerrini, che nei decenni successivi sarà nota come Cristina Campo.³

Nata a Bologna nel 1923, Cristina Campo soffrì fin da bambina di una malformazione del cuore, oggi operabile ma allora incurabile,⁴ e dedicò la sua vita, funestata da frequenti crisi di salute, quasi interamente alla letteratura, scrivendo poesie, saggi, articoli e traducendo numerose opere letterarie. Le traduzioni di Cristina Campo, pubblicate e sparse in varie sedi, sono oggi raccolte nel volume *La Tigre Assenza* (1991). Tra i numerosi autori tradotti in *La Tigre Assenza* si trovano Emily Dickinson, Friedrich Hölderlin, San Giovanni della Croce, John Donne, William Carlos Williams, Thomas Stearns Eliot, Simone Weil, Djuna Barnes, Hugo von Hofmannsthal e tanti altri nomi a lei cari. Nello stesso tempo, come nota giustamente Vincenza Scuderi,⁵ il volume non comprende tutte le traduzioni della poetessa. Bisognerebbe aggiungervi alcuni altri nomi importanti, tra cui, oltre alla stessa Katherine Mansfield, Bengt von Törne⁶ (1943) e Eduard Mörike⁷ (1948), prime scelte traduttive della giovane Vittoria Guerrini. Come scrive Remo Fasani, «le traduzioni appaiono dunque, se si può dire, il suo primo cimento con l'arte poetica».⁸

³ Il nome di Cristina Campo è usato da Vittoria Guerrini in modo costante dagli inizi degli anni Cinquanta. La scrittrice ha usato anche altri pseudonimi, come Puccio Quaratesi, Bernardo Trevisano, Benedetto D'Angelo, Giusto Cabianna. Monica Farnetti analizza le problematiche della proliferazione degli pseudonimi adoperati da Vittoria Guerrini in *Le ricongiunte*, in C. Campo, *Sotto falso nome*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, pp. 207-225. Tra le varie motivazioni del ricorso agli pseudonimi si può trovare un possibile gesto provocatorio di noncuranza verso la fama letteraria, cfr. *ivi*, pp. 249-250. A questo proposito si può citare la celebre autopresentazione che Cristina Campo affidò al risvolto di copertina del suo volume di saggi *Il flauto e il tappeto*, pubblicato da Rusconi nel 1971: «Ha scritto poco, e le piacerebbe aver scritto meno». Si veda anche F. Negri, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*, Padova, Il Poligrafo, 2005, pp. 93-94. Sulla vita di Cristina Campo si veda C. De Stefano, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002; M. Farnetti, *Cristina Campo*, Ferrara, Tufani, 1996; A. Spina, *Conversazione in Piazza Sant'Anselmo. Per un ritratto di Cristina Campo*, Brescia, Morcelliana, 1996.

⁴ Per l'esattezza, era affetta da pervietà del dotto di Botallo (cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro* cit., p. 25).

⁵ V. Scuderi, *La bellezza per soprammercato. Le traduzioni dal tedesco di Cristina Campo*, Catania, CUECM, 2002, p. 14.

⁶ B. Von Torne, *Conversazioni con Sibelius*, trad. it. di V. Guerrini, Firenze, Monsalvato, 1943.

⁷ E. Mörike, *Poesie*, trad. it. di V. Guerrini, Milano, Cederna, 1948. Vedi anche R. Fasani, *Le traduzioni da Mörike*, in *Per Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti, G. Fozzer, Milano, All'insegna dell'pesce d'oro, Scheiwiller, 1998, pp. 165-171.

⁸ R. Fasani, *Le traduzioni da Mörike* cit., p. 165. Sulle traduzioni di Cristina Campo

Il volume *Una tazza di tè e altri racconti* si inserisce nel vasto panorama delle traduzioni italiane di Katherine Mansfield, che comprende, accanto a molteplici edizioni parziali di prose e poesie, alcune fortunate edizioni complessive di *Tutti i racconti*, come quella Adelphi, in due volumi, pubblicata nel 1978, che accoglie alcune delle versioni di Cristina Campo; quella di Newton Compton curata da Maura Del Serra nel 1996; e quella a cura di Franca Cavagnoli, apparsa presso Mondadori nel 2006.

Nel 1944, quando fu pubblicata per la prima volta la raccolta *Una tazza di tè e altri racconti*, benché fossero già apparsi alcuni articoli notevoli sulla sua opera,⁹ la fama di Katherine Mansfield in Italia era ancora piuttosto circoscritta. Inoltre, come nota giustamente Maurizio Ascari,¹⁰ per la ricezione di Katherine Mansfield in Italia furono importanti non solo le traduzioni in lingua italiana, ma anche le edizioni francesi. In italiano prima della pubblicazione del volume nella traduzione della Guerrini, oltre a vari racconti della Mansfield tradotti in rivista, erano apparse due altre raccolte di racconti: *Preludio e altri racconti* tradotti da Nina Ruffini (Fratelli Treves Editori, Milano 1931) e *La lezione di canto e altri racconti* nella traduzione di Emilio Ceretti (Mondadori 1934). Nessuno dei racconti editi in queste due raccolte degli anni Trenta si trova nel volume tradotto dalla Campo. D'altro canto, negli anni Quaranta il volume *Una tazza di tè* esce contestualmente a due ulteriori raccolte, una delle quali pubblicata proprio nello stesso anno. Sia nei *Nuovi racconti* (1944), tradotti da Eva Romaszkan, sia

si veda, tra l'altro, V. Scuderi, *La bellezza per soprammercato* cit.; M. Ghilardi, *La tela del ragno. Cristina Campo legge Katherine Mansfield e Virginia Woolf*, in *Per Cristina Campo* cit., pp. 196-208; M. Panarello, *Writing under cover: Cristina Campo as translator of John Donne*, in «Linguæ & – Rivista di lingue e culture moderne», 1, 2009, pp. 35-46; A.M. Tamburini, *Riverberi di Estate Indiana. Sulla presenza di Emily Dickinson nell'opera di Cristina Campo*, in «Città di Vita», 2/3, 2011, pp. 197-216; A. Botta, *William Carlos Williams e Cristina Campo: due poeti all'ascolto dell'applauso di una sola mano*, in *Appassionate distanze. Letture di Cristina Campo, con una scelta di testi inediti*, a cura di M. Farnetti, F. Secchieri, R. Taioli, Mantova, Tre Lune Edizioni, 2006, pp. 267-288; N. Di Nino, *Gli anni della perdita*, in «Glossator», 11, 2021, pp. 123-136. Sulle scelte traduttive di Cristina Campo e si veda M. Ślarzyńska, *The Metaphysical Canon in Poetry: on Cristina Campo's Translation Activity*, in «Tekstualia», 1, 5, 2019/2020, pp. 151-158.

⁹ Tra i primi articoli su Mansfield apparsi nelle riviste italiane, vanno ricordati almeno quelli di Sibilla Aleramo (*Catherine Mansfield nelle sue lettere*, in «L'Italia Letteraria», 52, 1933), Emilio Cecchi (*Katherine Mansfield*, in «Lo spettatore italiano», I, 1924) e Elio Vittorini (*Caterina Mansfield*, in «Pegaso», IV, 1932). Si veda E. Bolchi, *Il piano dell'anima* cit.

¹⁰ M. Ascari, *An «utterly concrete and yet impalpable» Art* cit., pp. 7-8.

nel *Matrimonio moderno. Racconti di Katherine Mansfield*, tradotti da Mirella Ducceschi (1946), alcune scelte dei racconti corrispondono invece a quelle del volume *Una tazza di tè*. Oltre al racconto eponimo, il volume tradotto dalla Romaszkan, su un totale di dodici, ha in comune con quello allestito dalla Campo altri sette racconti (*La stanchezza di Rosabel, A tarda notte, Fiaba di periferia, Abiti nuovi, Un garofano, Millie, «Avete sbagliato casa»*).¹¹ Al contrario, la raccolta tradotta da Ducceschi condivide solo un racconto con l'antologia della Campo (*Je ne parle pas français*). A proposito di questa edizione del 1946, occorre segnalare che essa è presentata al lettore italiano come una scelta dei racconti migliori della Mansfield.¹²

In Italia, quindi, i difficili e drammatici anni finali della Seconda guerra mondiale non bloccarono la crescita d'interesse verso le opere narrative di Katherine Mansfield. Anche nel caso di Vittoria Guerrini, il lavoro di traduzione consacrato alla Mansfield si intreccia con gli ultimi anni della guerra, sia sul piano letterario, sia sul piano personale.

II. Katherine Mansfield e Cristina Campo

Quando usciva la prima edizione di *Una tazza di tè e altri racconti*, Cristina Campo aveva soltanto 21 anni, essendo nata, come si è ricordato, nel 1923. Il 1923 fu anche l'anno della morte precoce di Katherine Mansfield, spentasi a causa della tubercolosi all'età di 34 anni. La morte precoce della Mansfield fu la chiave per alimentare l'interesse che si accese intorno alla sua figura nella cultura popolare nel mondo e anche in Italia, dove nel ventennio interbellico uscirono vari articoli sulla scrittrice neozelandese incentrati sugli aspetti biografici.¹³ Il fatto che i critici italiani abbiano iniziato a commentare

¹¹ D'altro lato si deve notare la scarsa diffusione e la bassa tiratura del volume nella traduzione della Romaszkan, come informa l'editore nel colophon: «Di questo volume sono stati impressi 200 esemplari per l'edizione originale; 7 esemplari *ad personam*; 50 esemplari per la stampa», K. Mansfield, *Nuovi racconti*, trad. it. di E. Romaszkan, Milano, Edizioni di Uomo, 1944, p. 4 (la tiratura limitata è da mettere in relazione anche con il fatto che il volume esce, come quello tradotto dalla Campo, in uno degli anni più drammatici del secondo conflitto mondiale).

¹² Nel risvolto di copertina si pubblicizzava l'edizione facendo riferimento alla scelta dei racconti: «I racconti che pubblichiamo di Katherine Mansfield sono tra i suoi più incantevoli e famosi. Apriamo il volume con «Matrimonio moderno»; ch'è uno dei più decisivi per la conoscenza della scrittrice [...]. I racconti di questo volume sono del suo miglior periodo che va dal 1914 al 1920», K. Mansfield, *Matrimonio moderno. Racconti di Katherine Mansfield*, trad. it. di M. Ducceschi, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1946.

¹³ Cfr. per esempio Elio Vittorini, *Caterina Mansfield* cit., ora in Id., *Letteratura, arte e società: articoli e interventi*, vol. 1, 1926-1937, a cura di R. Rodondi, Einaudi,

le opere della Mansfield solo dopo la sua morte poteva influenzare il tono dei commenti:

La critica della Mansfield [...] – poiché nessun critico spese anche una sola parola negativa nei suoi confronti – appare però quasi edulcorata. Si parla di lei come se si stesse parlando di una fanciulla fragile, cui manca la forza di sopportare seri attacchi. Si sottolinea in continuazione il suo amore per la vita, il suo attaccamento all'esistenza.¹⁴

Di una morte precoce la giovane Cristina Campo ebbe esperienza diretta negli anni della guerra. La diciottenne Anna Cavalletti, una delle amiche più care fin dall'adolescenza, morì nel 1943, nel corso del primo bombardamento di Firenze. Fu probabilmente la Cavalletti, con cui Cristina Campo condivideva le sue passioni letterarie, ad attirare la sua attenzione su Katherine Mansfield. Il 21 agosto del 1942 Anna Cavalletti scrisse:

Poter parlare di Caterina Mansfield senza esaminare la sua personalità, toccarla appena con leggerezza: ed ecco ella sorride dietro la finestra ed appare [...]. Vedo le parole che dovremmo adoperare per il saggio camminare esili e serie intorno alla candela... Se in un attimo fosse annientata la nostra ansia di luce (parlo anche di luce esterna) noi non vivremmo più.

Bisogna parlare di quelle persone che, dal loro intimo sciupato, riescono a trarre una vita; che sfuggono gli altri per sfuggire il proprio io tra gli altri; che imparano di nuovo a guardare le cose e a chiudere le porte. Forse sai cosa significa trattenere un gesto, non dire una parola...¹⁵

La giovane Cristina e Anna Cavalletti condividevano quindi il vivido interesse per le opere di Katherine Mansfield, a cui solo la prima riuscì a dare corpo grazie alle sue traduzioni. La morte dell'amica segnò in modo significativo la vita di Cristina,¹⁶ e anche la storia personale delle sue traduzioni di Mansfield.

Torino, 1997. Vittorini ha scritto che non immaginava la possibilità di scrivere su Mansfield senza fare riferimento alla sua vita. Si veda anche Maurizio Ascari, *An «utterly concrete and yet impalpable»* Art cit., p. 7.

¹⁴ E. Bolchi, *Il piano dell'anima* cit., p. 75.

¹⁵ Dal «Diario di Anna», in «La Posta Letteraria» del «Corriere dell'Adda», I, 2, 20 marzo 1953, cit. in M. Ghilardi, *La tela del ragno* cit., p. 196. Si veda anche il diario pubblicato di recente: A. Cavalletti, *L'esatta divisione dell'aria. Diari 1942-1943*, postfazione di Simona Abis, s.l., Edizioni Cenere 2022.

¹⁶ C. De Stefano, *Belinda e il mostro* cit., pp. 30-35; M. Pieracci Harwell, *Perseveranza oltre la speranza*, in C. Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, Milano, Adelphi, 2007, pp. 206-207.

Nell'ottica della Campo la letteratura occupava un posto importante nei contatti emotivi con gli altri¹⁷ e nello stesso tempo diventava la ragione e il tramite di quegli stessi contatti. Da questo punto di vista, le opere e la figura di Katherine Mansfield non influirono soltanto sulla vita artistica di Cristina Campo ma incisero profondamente sulla sua stessa esistenza. Come scrive Monica Farnetti, la Campo «fu malata e fu, perciò reclusa: endiadi questa, di malattia e reclusione, o malattia e persecuzione, che l'assimila a figure a lei in vario modo presenti e da lei stessa citate a proposito di dolore»;¹⁸ tra queste figure, accanto a Emily Dickinson e Simone Weil, all'inizio ci fu sicuramente Katherine Mansfield. L'interesse verso il lato sofferente della scrittrice neozelandese viene testimoniato nell'introduzione alla raccolta *Una tazza di tè*:

Questi i due elementi che stanno alla base del suo essere: l'uno come fattore soprattutto stilistico, come senso classico della forma e del gusto; l'altro quasi essenza fisica [...]. Soltanto la sofferenza, il dolore spietato svilupperà perfettamente in lei queste due forze, che si scioglieranno più tardi nella purezza mistica: «Bisogna ... accogliere il dolore. Esserne come sommersi. Accettarlo pienamente. Farne parte della propria vita».¹⁹

La figura della Mansfield, percepita come «fanciulla fragile» dalla critica, si rivela invece nella prospettiva adottata dalla traduttrice come un simbolo profondo e complesso della sofferenza.

La congenialità di Cristina Campo con il mondo letterario di Katherine Mansfield sembra suggerita anche da Pietro Citati, che, in una sua pagina famosa, ha paragonato Cristina a un personaggio della Mansfield:

Se volete conoscere il vero volto di Cristina Campo, [...] non guardate la fotografia davanti al frontespizio [degli *Imperdonabili*]: questa signorina degli anni Cinquanta, appena uscita dal parrucchiere, con troppo rossetto sulle labbra, simile al personaggio di Katherine Mansfield. La vera Cristina Campo era un'altra. Guardate la copertina del libro: il particolare del famoso Trittico Portinari di Hugo van der Goes agli Uffizi, la donatrice col lungo cappello nero [...] assomigliava in modo miracoloso alla sua erede fiorentina – anche lei in ginocchio, davanti a un Dio famigliare e sconosciuto, che risvegliava nella sua anima sentimenti molto più inquieti.²⁰

¹⁷ M. Pieracci Harwell, *Nota biografica*, in C. Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano, 1987, p. 266.

¹⁸ M. Farnetti, *Cristina Campo* cit., p. 71.

¹⁹ C. Campo, *Introduzione* a K. Mansfield, «Una tazza di tè e altri racconti», in Ead., *Sotto falso nome* cit., p. 16.

²⁰ P. Citati, *L'anacoreta Cristina tra furia e dolcezza*, in *Per Cristina Campo* cit., p. 286.

È possibile che questa descrizione rispecchi in qualche modo il ruolo della Mansfield negli anni successivi alla pubblicazione della prima traduzione e nell'ulteriore sviluppo letterario della giovane scrittrice. Mansfield appartiene alla giovinezza di Cristina Campo, rappresenta il periodo da cui poi lei volle prendere le distanze, approfondendo sempre di più le aree della letteratura mistica e più ermetica. Nonostante ciò, la figura della Mansfield rimase importante per la Campo anche nel periodo più maturo, tanto che nella sua mente risuonavano talvolta le parole della scrittrice neozelandese, come documentato in una delle lettere ad Alessandro Spina: «[...] l'avvenire: questa cosa che è tanto colpevole guardare perché, come diceva Katherine Mansfield, "c'è pericolo che esso guardi te"».²¹

Sebbene gli accenni espliciti all'opera della Mansfield non siano frequenti in Cristina Campo, non si può dimenticare che l'autrice neozelandese fu inclusa nel progettato *Libro delle ottanta poetesse*, mai pubblicato ma elencato nel *Catalogo 1953* dell'editore Casini. Nell'abbozzo dell'antologia, che aveva come modello il *Libro degli amici* di Hofmannsthal,²² Katherine Mansfield era accompagnata dalle voci femminili sia di Virginia Woolf, sia delle dame giapponesi del periodo Heian.

III. La raccolta *Una tazza di tè e altri racconti*

Dopo la prima edizione del dicembre 1944,²³ il volume *Una tazza di tè e altri racconti* sarà ristampato due volte: nel 1952 sempre dalla casa editrice Frassinelli e nel 1966 da Adelphi/Frassinelli, a testimonianza

²¹ C. Campo, *Lettere ad un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 40.

²² Sul *Libro delle ottanta poetesse* si veda M. Farnetti, *Cristina Campo* cit., pp. 14-15; A. Nozzoli, *Il libro delle ottanta poetesse*, in *Per Cristina Campo* cit., pp. 189-195; Ead., *Il libro delle ottanta poetesse*, in Ead., *Voci di un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, pp. 403-415, dove si può trovare anche la lista completa delle autrici selezionate. Si veda anche M. Pieracci Harwell, *Il sapore massimo di ogni parola*, in C. Campo, *La Tigre Assenza*, Milano, Adelphi, 1991, p. 284.

²³ Il libro fu stampato il 16 dicembre 1944 a Torino. Sul risvolto di copertina della prima edizione si legge: «I libri dell'editore Frassinelli riprendono la dignità e la nobiltà delle nostre migliori edizioni del '500, per risvegliare nel pubblico un senso di rispetto e di interesse per il contenuto spirituale che il bel libro deve avere. [...] In questi anni di guerra, l'editore è dolorosamente conscio di essersi dovuto forzatamente allontanare da quell'ideale di perfezione tipografica al quale aspira. Ciò è dovuto alla qualità sempre più scadente della carta e dell'inchiostro ed alla necessità di continuare a servirsi di matrici tipografiche deteriorate dall'uso e attualmente insostituibili» (K. Mansfield, *Una tazza di tè e altri racconti*, trad. it. di V. Guerrini, Torino, Frassinelli, 1944, d'ora in avanti T44).

di un certo riscontro editoriale. Tutte e tre le edizioni includono sedici racconti: *Abiti nuovi*, *Rosabel*, *Come fu rapita Pearl Button*, *Una tazza di tè*, *Millie*, *Ole Underwood*, *A tarda sera*, *La giovinetta*, *Favola dei sobborghi*, *Garofano*, *Il fiore*, *Je ne parle pas français*, *Un errore*, *La via di scampo*, *Nido di colomba*, *Sei anni dopo*. Come è stato già accennato prima, la scelta può essere stata dettata tra l'altro dalla volontà di evitare i racconti già inclusi nelle edizioni italiane precedenti.²⁴ Per quanto riguarda le differenze tra le tre edizioni, si può notare l'ordine diverso dei primi due racconti: la prima e la seconda edizione si aprono con *Abiti nuovi*, mentre *Rosabel* appare come secondo racconto; nella terza edizione, invece, *Abiti nuovi* è posposto a *Rosabel*, che inaugura l'antologia. Il cambiamento potrebbe essere dovuto alla datazione del racconto *Rosabel* (1908), che è il più vecchio di tutto il volume, mentre *Abiti nuovi* è del 1912. La raccolta si apriva quindi con *Rosabel* e finiva con due racconti incompiuti, assumendo quella struttura di organismo in cui tutti gli elementi sono collegati e ordinati, di cui la Campo scriveva nell'introduzione al volume.²⁵

La scelta del titolo è coerente con le soluzioni precedenti, adottate sia nelle edizioni italiane, sia in quelle in lingua originale: cioè il titolo di uno dei racconti, accompagnato dalla formula «e altri racconti». Come racconto più significativo viene individuato, in questo caso, *Una tazza di tè*. L'enfasi posta sul suddetto racconto può essere interpretata come una opzione abbastanza originale, e forse anche polemica rispetto alle predilezioni più canoniche di Emilio Cecchi, che aveva commentato le opere di Mansfield nel suo fortunato volume *Scrittori inglesi e americani* del 1935, sottolineando soprattutto il valore del racconto *The Fly* del 1922, considerato il capolavoro dell'ultimo periodo della vita della scrittrice.²⁶

²⁴ Il volume *La lezione di canto* (1934) che precede direttamente la pubblicazione di *Una tazza di tè e altri racconti* contiene una scelta di racconti completamente diversa: *La lezione di canto*, *Sulla baia*, *La donna del magazzino*, *Sun and Moon*, *La «garden-party»*, *La mosca*, *La piccola istitutrice*, *Mezzo scellino*, *Storia di un uomo*, *Il vento soffia*, *Prendendo il velo*, «*Feuille d'album*», *La bimba*, «*Dill pickle*», *La giornata di Reginaldo Peacock*, *Rivelazioni*, *Veleno*, *Istantanee*, *Psicologia*; nel volume *Preludio e altri racconti* (1931) si trovano: *Preludio*, *Felicità*, *L'uomo senza carattere*, *Le figlie del fu colonnello*, *Le signore e la signora Colombo*, *La vita di Mamma Parker*, *La casa delle bambole*, *Mariage à la mode*, *Miss Brill*, *L'estraneo*, *Il canarino*, *Il suo primo ballo*, *La traversata*.

²⁵ C. Campo, *Introduzione* cit., p. 15.

²⁶ E. Cecchi, *Katherine Mansfield*, in Id., *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano, G. Carabba, 1935, p. 252. Il testo di Cecchi fu riproposto anche come *Prefazione* al volume *Il meglio di Katherine Mansfield*, trad. it. di M. Hannau e E. Morante, Milano,

A Cup of Tea viene ultimato nel 1922 ed esce per la prima volta sulla rivista «Story-Teller» nel maggio dello stesso anno. Composto in poche ore (come annota la scrittrice nel proprio diario l'11 gennaio 1922: «Ho scritto e terminato *Una tazza di tè*. Mi ci sono volute da quattro a cinque ore circa»),²⁷ il racconto è uno dei testi che Mansfield stende febbrilmente in tutta fretta quando vede ormai approssimarsi la fine dei suoi giorni. *A Cup of Tea* sarebbe stato l'ultimo racconto pubblicato da Mansfield durante la sua vita.²⁸ Il resto della sua produzione risalente a quel periodo apparve postuma. Non è escluso che il fatto potesse anche avere il suo ruolo nell'enfasi posta sul racconto nel volume tradotto da Cristina Campo.

Come nota Maurizio Ascari,²⁹ anche la scelta di includere nel volume di Campo due racconti incompiuti – *A Dove's Nest (Nido di colomba)* e *Six Years After (Sei anni dopo)* – si può interpretare come un riferimento alla morte precoce e alla transitorietà. Così scrive la Campo a questo proposito:

Il lettore si stupirà forse di trovare in fondo a questa raccolta due novelle incompiute. Ma dimenticare, in una scelta che segue quasi passo a passo la parabola di Katherine Mansfield, le sue ultime pagine, significherebbe voler ignorare di lei la parabola definitiva, quella che già porta in sé la miracolosa serenità della morte.³⁰

Sia la scelta del titolo, sia la struttura della raccolta testimoniano il singolare approccio interpretativo di Cristina Campo, caratterizzato da un forte accento spirituale, in contrasto con la categoria di letteratura “leggera”, a cui la Mansfield era solitamente associata. Non solo gli ultimi due racconti di *Una tazza di tè sono incompiuti*, ma il secondo di essi ha un tema particolarmente cupo, come la morte di un figlio, accentuato dall'atmosfera fredda e crepuscolare del finale. Le frasi finali del racconto *Six Years After* nella versione originale sono:

Longanesi, 1957, pp. 9-23, che include anche frammenti del diario di Katherine Mansfield tradotti da Elsa Morante (sull'opera traduttiva della Morante nel contesto della Mansfield si veda N. Di Ciolla, *Elsa Morante, translator of Katherine Mansfield*, in *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*, a cura di S. Lucamente, S. Wood, West Lafayette Indiana, Purdue University Press, 2005, pp. 45-66).

²⁷ K. Mansfield, *Diario*, trad. di M. Fabietti, Milano, Corbaccio, 1933, p. 251. Vedi anche J. McDonnel, *Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace. At the Mercy of the Public*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 142.

²⁸ J. McDonnel, *Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace* cit., p. 205.

²⁹ M. Ascari, *An «utterly concrete and yet impalpable»* Art cit., p. 17.

³⁰ C. Campo, *Introduzione* cit., p. 19.

She sits up breathing the words and tosses the dark rug away. It is colder than ever, and now the dark is falling, falling like ash upon the pallid water.³¹

Nella traduzione della Campo il sentimento della fine viene ulteriormente enfatizzato attraverso l'interpretazione traduttiva dell'ultima parola – 'acqua pallida' diventa 'acqua morta':

Ella si leva a sedere, respirando quelle parole, e allontana la coperta scura. Fa più freddo che mai, e ora scendono le tenebre, scendono come cenere sull'acqua morta.³²

Così la parola finale si trasforma nell'aggettivo 'morta', chiudendo, come un funesto sigillo, tutto il volume dei racconti.

Nelle prime due edizioni la traduzione è presentata come «Versione dall'inglese di Vittoria Guerrini», nella terza – come «Versione V. G.»; il saggio introduttivo, invece, nella prima edizione compare senza firma, e solo a partire dalla seconda edizione (del 1952) viene firmato con le iniziali «V. G.». Nella seconda e nella terza edizione è accompagnato dalla data «ottobre 1944».³³ Nel passaggio dalla prima alla seconda edizione l'introduzione non subisce ritocchi. Nella terza edizione, invece, furono introdotti alcuni cambiamenti lessicali e sintattici:

«cervello che accetta» > «cervello che filtra»
«spirito che trasfigura» > «spirito che trasforma»
«con forza di luce» > «lucida forza»
«nella purità di una mistica» > «nella purezza di una mistica»
«non c'è dettaglio» > «non c'è particolare»
«alla base dell'essere suo» > «alla base del suo essere»

È inoltre corretto il titolo del racconto *Il fiore*: «l'organetto di *Questo fiore*» > «l'organetto di *Il fiore*». In questa stessa versione il saggio è stato ristampato nel volume adelphiano *Sotto falso nome*.

³¹ K. Mansfield, *Six Years After*, in Ead., *The Dove's Nest and Other Stories*, London, Constable and Company Limited, 1923, p. 117.

³² K. Mansfield, *Sei anni dopo*, in Ead., *Una tazza di tè e altri racconti*, versione di V.G., cit., p. 262.

³³ Nell'ottobre 1944 Cristina Campo si trovava probabilmente ancora a Fiesole, dove i Guerrini si spostarono per evitare i bombardamenti nel giugno 1943 e dove sono rimasti fino all'inizio del novembre 1944. Si veda C. De Stefano, *Belinda e il mostro* cit., pp. 34-39. L'introduzione ai racconti della Mansfield fu elaborata durante l'emergenza della guerra che avevano sconvolto la vita della giovane Campo.

Come fa notare Margherita Ghilardi,³⁴ è possibile ravvisare nella scelta di firmare l'introduzione con le iniziali nella seconda edizione la volontà di Cristina Campo di certificare l'importanza dell'opera di Katherine Mansfield nel proprio sviluppo artistico. L'inizio degli anni Cinquanta rappresenta un momento cruciale per il percorso letterario di Cristina Campo, che proprio negli stessi mesi in cui usciva la seconda edizione delle traduzioni di Mansfield compone i primi capitoli del suo noto saggio *Fiaba e mistero* e pubblica le prime traduzioni da Simone Weil.³⁵ Per Cristina Campo accettare la responsabilità delle parole che accompagnano i racconti di *Una tazza di tè* e altri racconti implicava il riconoscimento della presenza di Katherine Mansfield nella sua storia di traduttrice. Né bisogna dimenticare che l'antologia della Mansfield è l'unico volume tra quelli tradotti da Cristina Campo negli anni Quaranta che verrà ristampato nei decenni successivi.

IV. L'arte della brevità

Il saggio introduttivo a *Una tazza di tè e altri racconti*, poi incluso al primo posto nel fortunato volume *Sotto falso nome*, è uno scritto ricco di osservazioni penetranti e si può considerare senz'altro come il primo esempio del perfetto stile saggistico della scrittrice. Così recita l'incipit:

Al di là di ogni conquista dello stile, l'opera letteraria che può dirsi arte proietta sempre, sullo schermo della pagina, l'elemento predominante della personalità del suo autore. Vi è un'opera-spirito, un'opera-cuore, un'opera-cervello, un'opera-sangue, un'opera-nervi, un'opera-memoria. Quella di Katherine Mansfield è invece perfettamente l'opera creatura. Sangue che circola, nervi che captano, cuore che raccoglie, cervello che filtra, spirito che trasforma. Ogni suo libro, se non tutta la vita, è certo – compiutamente – tutta una vita.³⁶

È interessante notare come il riferimento all'immaginario biologico che costituisce il punto focale della presentazione della raccolta di racconti, trovi riscontro nelle parole della stessa Mansfield. Quando alla scrittrice fu chiesto di accorciare il testo di *Una tazza di tè* per la pubblicazione sul periodico «Sketch»,³⁷ la Mansfield ribatté: «Temo

³⁴ M. Ghilardi, *La tela del ragno* cit., p. 197.

³⁵ Sul ruolo di Simone Weil nella via artistica e intellettuale di Cristina Campo si veda, tra l'altro, F. Negri, *La passione della purezza* cit.; M. Pieracci Harwell, *Cristina Campo e Simone Weil*, in «Humanitas», LVI, 3, 2011, pp. 381-412.

³⁶ C. Campo, *Introduzione* cit., p. 15.

³⁷ Alla quale alla fine rinunciò, optando per un racconto più breve, *Taking the Veil*. Cfr. J. McDonnel, *Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace* cit., p. 144.

di non poter tagliare questo racconto. Se togliessi una parte così terribilmente grande della sua coda, non ci sarebbe rimasto il topo».³⁸ Già in questa affermazione si vede l'estrema consapevolezza di Mansfield riguardo al genere letterario che aveva scelto,³⁹ cioè la *short story*, in cui ogni parola conta e non esistono frammenti superflui, dato che la salute di tutto l'organismo dipende da quella dei singoli membri. Come scrisse nel suo diario, «La verità è che uno può mettere in una novella soltanto un certo numero di cose. C'è sempre qualche sacrificio da fare. Bisogna escludere ciò che si sa e si vorrebbe tanto utilizzare».⁴⁰ Un racconto esemplare è quello dove ogni parola è indispensabile e che in poche parole è in grado di aprire sensi molto più vasti. Non è una condensazione di una storia più lunga, né semplicemente «a mere story which is short», come ironizzava Brander Matthews nel suo famoso saggio *The Philosophy of the Short-Story* della fine dell'Ottocento.⁴¹ Si è già notato che la brevità consapevole e percepita come un valore in sé costituisce un punto focale del pensiero moderno sul genere, «dalla *shortness* come tratto "positivo" e non come semplice "non-estensione" derivano, a ben vedere, tutti gli aspetti principali che contraddistinguono il racconto moderno».⁴² Il racconto, il "controgenere" del romanzo, essendo una forma breve, sarebbe nello stesso tempo un testo limitato, semplice, frammentario e singolativo,⁴³ e faciliterebbe un particolare tipo di esperienza letteraria.

Con la poetica della *shortness* che caratterizza il racconto sono in certo modo coerenti le caratteristiche della scrittura di Cristina Campo e la sua predilezione per le forme concentrate, senza elementi superflui. Come scrive Monica Farnetti,

³⁸ «I am afraid I cannot cut that story. If I took such a dreadfully big snip off its tail there would be no mouse left», K. Mansfield, lettera a B. Pinker del settembre 1921, in *The Collected Letters of Katherine Mansfield*, eds. V. O'Sullivan, M. Scott, Oxford, Clarendon Press, 1996, vol. 4, p. 273. Su questo frammento si veda anche Jenny McDonnell, *Katherine Mansfield and the Modernist Marketplace* cit., p. 144.

³⁹ Sull'atteggiamento della Mansfield verso il racconto come genere letterario si veda A. Cox, *Katherine Mansfield and the Short Story*, in *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*, ed. T. Martin, London, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 181-198. Per uno studio più completo dell'argomento si veda G. Kimber, *Katherine Mansfield and the Art of Short Story*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2015.

⁴⁰ K. Mansfield, *Diario* cit., p. 256.

⁴¹ L. Talarico, *L'istante e il frammento. Estetica del racconto nel primo Novecento*, Milano, Edizioni AlboVersorio, 2012, p. 51.

⁴² *Ivi*, p. 62.

⁴³ G. Iacoli, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Roma, Carocci, 2019, p. 220.

Il pensare concentrato, l'omissione dell'ovvio, il procedere per scatti sintattici, periodi autonomi, legature invisibili, impennate del senso e del suono, e ancora la precisione del dettato e la densità del lessico costituiscono, a grandi tratti, il profilo tecnico della prosa della Campo: prosa 'musicale' quant'altre mai, governata da una logica pianistica piuttosto che grammaticale, ogni nuova affermazione levandosi solo «quando si spegne il suono [della] precedente».⁴⁴

La studiosa giustamente ricorda le parole di Murasaki: «Tacerò tutto ciò che è dubbio o imperfetto»,⁴⁵ che la Campo avrebbe potuto far proprie. Nessuna parola può essere pronunciata senza una ragione, così come ogni parola deve essere rispettata nel racconto che si traduce, in cui occupa un posto unico e incancellabile.

Tale concezione estetica può essere messa in rapporto anche con la tradizione della cultura zen, importante sia per Katherine Mansfield, sia per Cristina Campo. Come si sa, Mansfield era affascinata dal misticismo orientale, lesse con attenzione *Il libro del tè* di Kakuzo Okakura già nel 1907 e praticava la cerimonia del tè.⁴⁶ Non a caso, nel suo saggio dedicato al misticismo di Katherine Mansfield Gerri Kimber accenna proprio al racconto *A Cup of Tea*.⁴⁷ La consuetudine della Mansfield con vari aspetti della mistica orientale, insieme alle ricerche spirituali coltivate per la maggior parte della sua vita, consentono di cogliere in questo racconto un'allusione allo zen. Letto in tale chiave, *A Cup of Tea* assume una sfumatura speciale e la sua forma può essere assimilata a quella delle tipiche storie zen, che hanno come punto focale il momento dell'illuminazione. Anche Cristina Campo avrebbe subito la suggestione del buddismo zen (si pensi alla poesia *Il maestro d'arco*⁴⁸ dedicata a Bobi Bazlen o ai riferimenti al buddismo zen presenti in *Gli imperdonabili*) e si potrebbe cogliere nella scelta del titolo complessivo *Una tazza di tè* un primo segnale del suo interesse per la cultura orientale. Un interesse destinato a crescere nel proseguo del suo percorso intellettuale, e che trova testimonianza anche nella sua corrispondenza, come per esempio in una lettera del 1959 a William Carlos Williams: «Leggo i suoi saggi recenti e penso che si possano leggere come si leggono i maestri Zen».⁴⁹

⁴⁴ M. Farnetti, *Cristina Campo* cit., p. 25. La citazione interna proviene da Josif Brodskij, *Il canto del pendolo*, trad. it. di G. Forti, Milano, Adelphi, 1987, p. 181.

⁴⁵ Cit. in M. Farnetti, *Cristina Campo* cit., p. 21.

⁴⁶ G. Kimber, «*Tea, Zen and Cosmic Anatomy*»: *The Mysticism of Katherine Mansfield*, in «Trunbull Library Record», 48, 2016, pp. 11-14.

⁴⁷ *Ivi*, p. 15.

⁴⁸ C. Campo, *Il maestro d'arco*, in Ead., *La Tigre Assenza* cit, p. 32.

⁴⁹ W. Carlos Williams, C. Campo, V. Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio*

Comunque stiano le cose, l'enfasi posta sul racconto *Una tazza di tè* (e già abbiamo ricordato la singolarità di questa scelta rispetto al contesto culturale coevo) nel titolo e nell'organizzazione della raccolta sembra un fatto da non trascurare. Del resto, il sapore orientale di questo titolo è sottolineato anche dalla veste grafica, in particolare nella seconda edizione del libro. Il volume del 1952 è fornito, infatti, di un cofanetto rosso decorato con fiori d'oro, tratteggiati in stile orientaleggiante.

V. Una lettera inedita di Cristina Campo a Fernanda Ojetti

Nell'Archivio Contemporaneo Bonsanti a Firenze si può trovare una lettera inedita, e finora sconosciuta, che la giovane Cristina Campo scrisse subito dopo la pubblicazione di *Una tazza di tè e altri racconti*. La lettera, riprodotta nell'appendice, è preziosa anche perché appartiene a un periodo scarsamente documentato dalla vasta corrispondenza pubblicata della scrittrice: come è noto, nel 1956 la Campo chiese agli amici di restituirle tutte le sue lettere scritte fino ad allora e decise di bruciarle.⁵⁰

Nella dedica autografa scritta sul libro che accompagnava la lettera si legge: «alla Signora Ojetti / la prima copia che / esce da questa casa. / Vittoria / 20 agosto 1945». Fernanda Ojetti era la moglie del noto critico d'arte e scrittore Ugo Ojetti («il Maestro», come viene chiamato nella lettera dalla giovane Campo), allora grande amico della famiglia Guerrini.⁵¹ L'indirizzo che segue il nome della destinataria è quello della famosa villa Il Salviatino, dove abitavano gli Ojetti. Il fattore che poteva influenzare e rendere più solida la relazione soprattutto tra la madre di Cristina Campo, Emilia Putti Guerrini, e Fernanda Ojetti è la malattia della figlia degli Ojetti. Paola Ojetti a sette anni, nell'estate del 1918, si ammalò di poliomielite e la malattia si rivelò immediatamente molto grave. La bambina perse l'uso delle gambe, e per curarla la madre cominciò a portarla regolarmente, per diversi anni consecutivi,

e poesie, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Libri Scheiwiller, 2001, p. 58.

⁵⁰ Cfr. M. Pieracci Harwell, *Note al testo*, in C. Campo, *Lettere a Mita*, a cura di M. Pieracci Harwell, Adelphi, Milano, 1999, p. 295 e M. Dalmati, *Il viso riflesso della luna*, in *Per Cristina Campo* cit., p. 124.

⁵¹ Come scrive Cristina De Stefano, il maestro Guido Guerrini, padre di Cristina Campo, nella Firenze dell'epoca frequentava «tutti quelli che contavano – Papini, Rebora, Soffici, Ojetti» (C. De Stefano, *Belinda e il mostro* cit., p. 42). Vale la pena notare che sulla rivista «Pegaso», fondata nel 1929 da Ugo Ojetti, è stato pubblicato uno dei primi importanti articoli su Katherine Mansfield in italiano: E. Vittorini, *Caterina Mansfield* cit. Si veda anche M. Ascari, *An «utterly concrete and yet impalpable» Art* cit., pp. 11, 23.

all'ospedale «Rizzoli» a Bologna che era gestito dal noto chirurgo Vittorio Putti, lo zio materno di Cristina Campo.⁵²

Paola Ojetti dagli anni Trenta si occupava delle traduzioni dall'inglese; proprio in quel periodo stava per uscire *Santuario* di William Faulkner (Mondadori 1946), che sarebbe stato solo uno di tanti titoli tradotti poi da lei per Mondadori, Rizzoli, Feltrinelli. La prospettiva delle traduzioni e della ricezione di letteratura anglofona non era quindi estranea a casa Ojetti. Fernanda Ojetti sembra essere stata per la giovane Cristina Campo un punto di riferimento importante per l'elaborazione delle proprie traduzioni («non pensi mai – sa? – che per me vi sia alcuna differenza tra l'opinione del Maestro e la sua!», come essa scrive nella lettera). Non è escluso che alla giovane traduttrice capitasse di chiedere opinioni sulle sue proposte linguistiche, al che si accenna anche nel finale della lettera: «Cara Signora Ojetti, mi dica ancora, la prego, tutte le mie malfatte».

La lettera della giovane Vittoria Guerrini alla Ojetti testimonia la consapevolezza della traduttrice delle difficoltà delle scelte traduttive riguardanti il lessico e il ritmo del testo originale. Nello stesso tempo, nella lettera, Cristina Campo sembra fornire una spiegazione e una difesa di fronte a certe osservazioni che la sua corrispondente le aveva precedentemente fatto («Immagini quale dono mi è stata la sua adorabile lettera», scrisse la Guerrini). La Campo chiede venia di certe scelte traduttive, adducendo due principali motivazioni: le correzioni fatte dall'editore a sua insaputa e l'impossibilità linguistica di eventuali soluzioni alternative. Nella lettera si fa l'esempio del racconto *Ole Underwood*, in cui la frase iniziale del testo italiano avrebbe dovuto essere diversa rispetto a quella realmente contenuta nella traduzione:

Pensi soltanto che l'inizio di «Ole Underwood» era nel mio manoscritto, il seguente: «Giù pel colle ventoso scendeva a gran passi Ole Underwood», aderentissimo all'originale che reca: «Down the windy hill slacked Ole Underwood». Lei sente di colpo, in queste poche parole, il *ritmo* che l'autrice vuol imprimere subito alla sua composizione: Andante mosso – molto mosso! Ora, mi spiega lei *perché* e a che titolo, il Signor X. (spero non sia Franco Antonicelli che conosco e a cui non potrei scrivere la lettera che [medito?]) mi spappola ogni cosa in un «moderato-zoppicante» «Ole Underwood scendeva giù pel colle ventoso?» Il mio baldo navigatore coi piedi dolci!

Alla luce della corrispondenza il cambiamento sarebbe stato dovuto

⁵² D. De Angelis, *Nanda Ojetti. La signora del Salviatino*, Roma, Gangemi international, 2020, p. 28.

alla decisione del redattore, che nel corso della preparazione del testo avrebbe cambiato la frase, imprimendole un andamento «moderato-zoppicante». Questa soluzione («Ole Underwood scendeva giù per il colle ventoso»), giudicata poco convincente dalla giovane traduttrice, sarebbe peraltro rimasta anche nella successiva edizione del 1952.⁵³ La terza edizione del 1966 invece introduce una frase diversa e più compatta, ma sempre lontana dalla proposta iniziale, attestata nella lettera: «Ole Underwood scendeva il colle ventoso».⁵⁴ Nella lettera alla Ogetti Cristina Campo fa anche allusione alle difficoltà logistiche legate alla guerra, che le avevano impedito di poter supervisionare la preparazione editoriale del libro e di controllare le correzioni proposte o introdotte dai redattori: «spedito in tutta fretta il manoscritto via – tedeschi, tre o quattro giorni prima dell’Emergenza, io non ho più avuto voce in capitolo».

Altre soluzioni traduttive argomentate nella lettera riguardano cinque scelte lessicali: ‘impellicciata’, ‘belle sedie solide’, ‘pannello’, ‘prova sceltissima’, ‘calmo’. Nel caso della parola ‘impellicciata’, usata nella traduzione del racconto *Je ne parle pas français* come corrispettivo di ‘furry’, la Campo fa ancora riferimento alle decisioni sbagliate del redattore, aggiungendo che avrebbe potuto citare molti esempi analoghi. Secondo Cristina Campo, «La testina ‘impellicciata’ (invece che ‘pelosa’ = ‘furry’) [...] butta all’aria tutto il delizioso paragone col topolino». Infatti, nella traduzione del racconto in questione la parola ‘furry’ viene interpretata in modi diversi, come ‘di pelliccia’, oppure ‘impellicciata’, come nel caso menzionato. Confrontiamo il testo originale con la traduzione:

She wore a long dark cloak such as one sees in old-fashioned pictures of English women abroad. Where her arms came out of it there was grey fur – fur round her neck, too, and her close-fitting cap was furry.
«Carrying the mouse idea,» I decided.⁵⁵

Indossava un lungo mantello scuro, come se ne vedono nei vecchi disegni raffiguranti signore inglesi che viaggiano all’estero. Le maniche erano orlate di pelo grigio; e anche intorno al collo c’era del pelo e il berretto, aderente, era pure di pelliccia.
«Asseconda l’idea del sorcio» decisi. (T44, p. 176)

⁵³ Cfr. K. Mansfield, *Una tazza di tè e altri racconti*, trad. it. di V. Guerrini, Torino, Frassinelli, 1952, p. 71; d’ora in avanti T52.

⁵⁴ K. Mansfield, *Una tazza di tè e altri racconti*, trad. it. di V.G., Milano, Edizioni Frassinelli di Adelphi Edizioni, 1966, p. 73.; d’ora in avanti T66.

⁵⁵ K. Mansfield, *Je ne parle pas français*, in Ead., *Bliss and Other Stories*, London, Constable and Company Limited, 1924, p. 99.

Come si può notare, l'interpretazione della Campo trova un'immediata conferma nel testo stesso del racconto, dove il personaggio viene direttamente paragonato a un topo e il confronto viene sottolineato dall'uso ripetuto delle parole 'fur' e 'furry'. Il brano del racconto menzionato nella lettera recita così:

She had been so tame, so confiding, letting me, at any rate spiritually speaking, hold her tiny quivering body in one hand and stroke her furry head [...].⁵⁶

Ella era stata così mansueta, così fiduciosa; mi aveva lasciato, spiritualmente parlando, tenere in una mano il suo corpicino tremante e accarezzare con l'altra la sua testina impellicciata [...] (T44, p. 193).

Nonostante le osservazioni critiche della Campo riguardanti la traduzione 'impellicciata', nelle edizioni successive tale soluzione non verrà modificata. In riferimento al frammento citato sopra, occorre notare inoltre la traduzione di '[tiny] body' come 'corpicino' e di 'head' come 'testina': soluzioni congrue con le scelte traduttive riscontrabili nella Mansfield italianizzata. Come ha fatto notare Margherita Ghilardi, l'uso frequente dei diminutivi ricorre spesso nelle traduzioni dei racconti della Mansfield.⁵⁷

Un altro esempio di traduzione citata nella lettera riguarda l'espressione 'belle sedie solide', presente nella versione del racconto *The Dove's Nest*. In questo racconto, il personaggio della madre, in una conversazione, propone di riservare per la cena con il signor Prodger la sedia con le gambe solide, interrompendo la frase in un punto non casuale:

«What about bringing out that big chair with the nice, substantial legs for Mr. Prodger? Men are so fond of nice, substantial... No, not by yourself, love! Let me help you».⁵⁸

Giocando sull'interruzione della frase legata al discorso spontaneo del parlato, il testo originale lascia intendere che agli uomini piacciono

⁵⁶ *Ivi*, p. 112.

⁵⁷ M. Ghilardi, *La tela del ragno* cit., p. 207. Inoltre, per quanto riguarda altre caratteristiche ricorrenti, le traduzioni italiane tendono ad essere dal 10 al 15 per cento più lunghe rispetto alle versioni originali in inglese, cfr. D. Manenti, *Unshed Tears: Meaning, Trauma and Translation*, in *Katherine Mansfield and Translation*, eds. C. Davison, G. Kimber, T. Martin, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, p. 72.

⁵⁸ K. Mansfield, *The Dove's Nest*, in Ead., *The Dove's Nest and Other Stories* cit., p. 101.

‘le [gambe] solide’, non necessariamente le gambe delle sedie oppure le sedie, mantenendo un certo margine di interpretazione. Nella versione italiana intitolata *Nido di colomba (frammento)* l’ambiguità e l’ironia si perdono, giacché la frase viene completata in modo tale da eliminare ogni eventuale sottinteso:

«Che ne diresti, se portassimo fuori quella sedia grande, con quelle belle gambe solide, per il signor Prodger? Agli uomini piacciono molto le belle sedie solide... No, non da sola, tesoro! Lascia che ti aiuti!» (T44, pp. 240-241).

Anche se la giovane traduttrice si lamenta nella sua lettera alla Signora Ojetti di quella situazione e della soluzione traduttiva conservata nel testo italiano, la stessa versione della frase rimane anche nell’edizione successiva del 1952 (T52, p. 202). Interessante è, invece, il fatto che nella terza edizione del 1966 la traduzione venga corretta, proprio secondo le osservazioni espresse nella lettera alla Ojetti:

Che ne diresti, se portassimo fuori quella sedia grande, con quelle belle gambe solide, per il signor Prodger? Agli uomini piacciono molto le belle, solide... No, non da sola, tesoro! Lascia che ti aiuti! (T66, p. 209)

La correzione proverebbe il perdurante scrupolo della traduttrice, che riemerge anche a distanza di molti anni dalla lettera. La preoccupazione della Campo riguardo all’accuratezza delle proprie traduzioni l’accompagnò sempre nell’attività di traduttrice. Il metodo traduttivo consistente nell’immedesimarsi nell’opera dello scrittore tradotto con lo scopo di trasmetterne in modo più accurato la forma del testo si può ricavare anche da una delle lettere della Campo a Remo Fasani, in riferimento a un tentativo di traduzione da Hofmannsthal:

Ho tentato di tradurlo come un salmo antico, preservandone la rudezza e i meravigliosi squilibri. Infine, l’ho tradotto secondo la necessità ideale, badando solo a non tradire – e se il soprammercato di bellezza non vi si è aggiunto spontaneamente vuol dire che in qualche punto sono venuta meno all’impegno.⁵⁹

Nel proseguo della lettera a Fernanda Ojetti Cristina Campo scrive: «E quella “Prova sceltissima” in *Je ne parle pas français* che non so proprio cosa c’entri con l’originale ‘*affair*’». Il passo a cui si riferisce è il seguente:

⁵⁹ C. Campo, lettera a R. Fasani del 22 maggio 1954, in C. Campo, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di M. Pertile, Venezia, Marsilio, 2010, p. 17.

I met him at an evening party given by the editor of a new review. It was a very select, very fashionable affair.⁶⁰

Lo incontrai ad un ricevimento offerto dal direttore di una nuova rivista. Prova sceltissima, elegantissima (T44, p. 157).

Nonostante le perplessità espresse nella lettera, in questo caso la traduzione rimane invariata in entrambe le ristampe.

Nella lettera si parla anche della resa dell'aggettivo 'panelled'. L'esempio è tratto sempre dalla traduzione dal racconto *The Dove's Nest*, dove è descritto il pavimento della sala da pranzo:

The dining-room was a large room panelled in dark wood.⁶¹

Nella traduzione italiana l'aggettivo è tradotto come 'pannellata', sia nell'edizione del 1944, sia in quelle successive:

La sala da pranzo era una grande stanza pannellata in legno bruno (T44, p. 233; T52, p. 197; T66, p. 203).⁶²

Nella lettera a Fernanda Ojetti, Cristina Campo si sofferma inoltre sulle ricerche lessicali che accompagnarono il suo lavoro traduttivo, sottolineando, in questo caso, le difficoltà talvolta insormontabili, con cui un traduttore si scontra:

Ma veniamo a ciò che *più mi preme*. Lei ha, come sempre, tutte le ragioni. La parola 'pannello', effettivamente dev'essere un gran barbarismo – se nemmeno il buon Fanfani – di solito così largo nel citare anche le voci impure – la nomina. Ma, per quanto io abbia cercato, dizionari inglesi-italiani non danno che questo: *panel*: pannello, riquadro di legno, rivestitura ornamentale; *pannelled*: pannellato, rivestito (brutto perché questo, che suggerisce piuttosto un rivestimento *esterno*.) E anche la parola *wainscot*, o *wainscoting* (con la quale sono alle prese ogni 2 pagine, nei racconti di Oscar Wilde), ha questa traduzione: zoccolo o pannello di legno. Ora, io non potevo umanamente scrivere "zoccolato in legno bruno"... le pare? Avrebbe fatto pensare a un modenese che chiede la cioccolata – o qualcosa di simile. Certo quel pannellata è infame. Che fare?

Il ragionamento di Cristina Campo sembra il resoconto di una battaglia persa, di una resa delle armi di fronte all'impossibilità di

⁶⁰ K. Mansfield, *Je ne parle pas français* cit., p. 85.

⁶¹ *Ivi*, p. 95.

⁶² Questa e tutte le sottolineature seguenti nei brani citati provengono dall'autrice, se non specificato diversamente.

trovare un equivalente ideale, laddove l'argomento fondamentale per giustificare le proprie decisioni traduttive è la mancanza di alternative convincenti. È interessante anche notare la cautela della traduttrice nell'eseguire una traduzione il più possibile vicina al testo di partenza e allo strato lessicale originale, anche a costo di dover sacrificare la naturalezza del testo d'arrivo. Dal punto di vista di oggi tale atteggiamento potrebbe essere considerato una scelta della strategia estraniante, contraria alla «strategia della scorrevolezza».⁶³ La scorrevolezza che, in questo caso, si sarebbe forse potuta ottenere con la sostituzione del vocabolo 'pannellata' con un'altra espressione più naturale, oppure con l'introduzione di un'altra immagine più congrua con il contesto linguistico italiano.

L'ultimo esempio traduttivo citato nella lettera, relativo ancora a *The Dove's Nest*, riguarda la parola 'soberly'. Questo è il passo del racconto in questione:

«Is that so?» said Mr. Prodger, soberly. He added, «You have a very charming villa». And he glanced round the salon. «Is all this antique furniture genuine, may I ask?».⁶⁴

«Ah sì?» disse calmo il signor Prodger. Soggiunse: «Avete una villa deliziosa». E diede una occhiata in giro per il salone. «È autentica tutta questa mobilia antica, se non sono indiscreto?» (*T44*, p. 226).

Cristina Campo, in riferimento alla scelta di tradurre 'soberly' con la parola 'calmo', non nasconde la scarsa appropriatezza del termine italiano che, come scrive, «in questo caso, non ha il significato voluto che è appunto quello di un'ammirazione assai tiepida, o almeno guardinga (= americana)». L'aggettivo 'calmo' non rende esattamente il significato della parola originale 'soberly', che secondo lei equivale piuttosto a "sobriamente, moderatamente". Interessante è che la Guerrini citi anche la sua proposta traduttiva precedente, a cui aveva rinunciato, considerandola troppo arbitraria: «in un primo tempo avevo scritto perfino "con scarso entusiasmo"». Le riflessioni della Guerrini sono in questo caso un'ulteriore prova del compromesso che un traduttore è talvolta costretto ad accettare, in mancanza di soluzioni adeguate. Le osservazioni dimostrano anche, in modo evidente, la dinamica che caratterizza in genere il testo di una traduzione, sotto il

⁶³ L. Venuti, *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*, London-New York, Routledge, 1998; Id., *Translator's Invisibility. A History of Translation*, London-New York, Routledge, 1995.

⁶⁴ K. Mansfield, *The Dove's Nest* cit., p. 89.

quale si nascondono altre possibili alternative linguistiche. Come ha osservato Theo Hermans: «The text of a translation as we read it on the page represents a series of choices that in turn point up a large virtual reservoir in which all the unselected, excluded but potentially valid alternative choices are stored».⁶⁵ Nonostante l'esistenza di possibili soluzioni alternative e i dubbi iniziali della traduttrice, in tutte e tre le edizioni la parola "calmo" nel brano citato viene conservata.

D'altro canto, la continua revisione della traduzione sul piano lessicale accompagna le diverse edizioni del volume dei racconti della Mansfield. Gli interventi nel tessuto della traduzione si possono comunque documentare soprattutto nella terza edizione Frassinelli-Adelphi. I cambiamenti più significativi riguardano le scelte lessicali, fra cui si possono trovare sia minime correzioni concernenti le sfumature delle parole e dei modi di dire, sia variazioni più considerevoli. Ecco una campionatura delle correzioni più significative nell'ambito del lessico, introdotte nella terza edizione, che testimoniano una costante ricerca della perfezione stilistica della traduzione:

a) *Una tazza di tè*

"You may, little wasteful one," said he.⁶⁶

"Ma sì che puoi, piccola **scialatrice**" disse (T44, p. 66; T52, p. 58).

– Ma sì che puoi, **manine bucate** – disse (T66, p. 57).

b) *Millie*

My word! he must have been half dotty.⁶⁷

Doveva essere mezzo **rimbambito** (T44, p. 71; T52, p. 62).

Doveva essere mezzo **incitrullito** (T66, p. 62).

c) *Come fu rapita Pearl Button*

Waves with white tops came leaping over the blue.⁶⁸

Le onde dalle **cime** bianche saltellavano sopra l'azzurro (T44, p. 46; T52, p. 42).

Le onde dalle **creste** bianche saltellavano sopra l'azzurro (T66, p. 41).

⁶⁵ T. Hermans, *Translation, irritation and resonance*, in *Constructing a Sociology of Translation*, eds. M. Wolf, A. Fukari, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2007, p. 61.

⁶⁶ K. Mansfield, *A Cup of Tea* cit., p. 36.

⁶⁷ K. Mansfield, *Millie*, in Ead., *Bliss and Other Stories* cit., p. 91.

⁶⁸ K. Mansfield, *How Pearl Button was Kidnapped*, in Ead., *Something Childish and Other Stories*, London, Constable and Company Limited, 1924, p. 15.

Quelle citate sopra sono solo alcune delle correzioni più e meno sostanziose, che si registrano nell'iter redazionale del volume dalla prima alla terza edizione. La lettera inedita di Cristina Campo a Fernanda Ojetti, da lei considerata un'interlocutrice esperta e competente, consente di documentare l'impegno profuso nell'attività di traduzione e la serietà assoluta con cui la futura poetessa affrontò il suo lavoro sulla Mansfield.

D'altra parte, la lettera inedita a Fernanda Ojetti non è solo un documento esemplare riguardante l'attività traduttiva della giovane Campo, ma testimonia anche una tappa importante dell'apprendistato della scrittrice. Non a caso, la raccolta della Mansfield è l'unico volume dei tre tradotti negli anni Quaranta che Cristina Campo ripubblicherà in seguito. Si possono trovare tracce della lezione di Katherine Mansfield e della sua arte del racconto anche nella futura attività di Cristina Campo. Nel 1953, un anno dopo l'uscita della seconda edizione di *Una tazza di tè*, tradusse il racconto breve *Kew Gardens* di Virginia Woolf,⁶⁹ una narratrice per certi versi affine alla Mansfield. Né bisogna dimenticare che, oltre alla saggistica e all'epistolografia, l'altro genere di prosa con cui si cimenta la Campo è proprio il racconto. Si può fare riferimento a *La noce d'oro*,⁷⁰ il singolare «racconto che però non è in alcun modo una *novella* con un inizio, un intrigo e una conclusione»⁷¹ che la scrittrice presenterà al Premio Teramo. Il testo a cui, come confiderà a Leone Traverso, teneva «più che a tutti gli altri finora».⁷² Il primo seme della vocazione al racconto riscontrabile nella *Noce d'oro* va ricercato nel lavoro su Katherine Mansfield: così come nell'ambito della poesia, anche in quello della prosa, l'attività traduttiva fu per Cristina Campo consustanziale alla creazione letteraria.

Appendice

La lettera inedita di Vittoria Guerrini (Cristina Campo) a Fernanda Ojetti qui riprodotta fa parte del Fondo Ojetti, custodito presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti – Gabinetto G.P. Viessesux a Firenze.

⁶⁹ V. Woolf, *Kew Gardens*, trad. it. di V. Guerrini, in «Corriere dell'Adda», 31 ottobre, 1953, p. 3.

⁷⁰ C. Campo, *La noce d'oro*, in Ead., *Sotto falso nome* cit., pp. 183-196. Ultimamente il racconto è stato pubblicato anche in versione inglese, C. Campo, *The Golden Nut*, eng. transl. J. McPhee, in *The Penguin Book of Italian Short Stories*, ed. J. Lahiri, London, Penguin Books, 2019.

⁷¹ C. Campo, lettera a L. Traverso del 15 gennaio 1964, in Ead., *Caro Bul* cit., p. 128.

⁷² *Ibidem*.

La lettera è inserita all'interno di una copia del volume di Katherine Mansfield *Una tazza di tè e altri racconti*, versione di V.G. [Vittoria Guerrini], Torino, Frassinelli, 1944, regalato dalla traduttrice a Fernanda Ojetti. Il libro ha la collocazione FO 2879. Sulla prima pagina del libro si trova la dedica, scritta con l'inchiostro blu:

alla Signora Ojetti
la prima copia che
esce da questa casa.
Vittoria
20 agosto 1945

La lettera è scritta in matita, su due fogli piccoli di colore azzurro, ripiegati in due e riempiti fronte-retro. È inserita in una busta azzurra piccola con l'imbottitura di colore blu, gli indirizzi scritti in matita sulla busta sono: «da Vittoria Guerrini / Via Laugier 12 / Firenze // Donna Fernanda Ojetti / Il Salviatino⁷³ / Firenze». Si è riprodotto esattamente il testo della lettera, sciogliendo qualche abbreviazione.

Da letto, [Firenze] 22 agosto [1945]

Signora Nanda carissima,
chiederle di correggere le mie zampe d'oca⁷⁴ mi era sembrato un'audacia da non pensarci neppure. Immagini quale dono mi è stata la sua adorabile lettera; e non pensi mai – sa? – che per me vi sia alcuna differenza tra l'opinione del Maestro⁷⁵ e la sua!
Quell'atroce “dettaglio” che vedo con orrore, moltiplicato per diverse migliaia, girare per l'Italia come un oltraggio al buon costume, è stato quel che io chiamo uno “starnuto della penna”, e [se?] il fronte non ci metteva la coda, alle prime bozze sarebbe stato spazzato via con una vampa di rossore. Ma, spedito in tutta fretta il manoscritto via tedeschi,⁷⁶

⁷³ La villa degli Ojetti Il Salviatino a Fiesole era allontanata dalla dimora fiorentina dei Guerrini in Via Cesare De Laugier di più di tre chilometri.

⁷⁴ L'espressione «zampe d'oca» è usata da Vittoria Guerrini anche nella traduzione del racconto di Katherine Mansfield *Je ne parle pas français* (T44, p. 190) per interpretare l'originale «spidery handwriting» (K. Mansfield, *A Cup of Tea* cit., p. 110).

⁷⁵ Ugo Ojetti (1871-1946), noto critico d'arte, scrittore e saggista italiano. La lettera scritta nel 1945 ha preceduto di pochi mesi la morte dello scrittore, già allora malato. La situazione relativa alla sua malattia si aggravò nell'anno precedente, costringendo sua moglie a lasciare il servizio come infermiera volontaria della Croce Rossa già il 2 agosto 1944 (D. De Angelis, *Nanda Ojetti. La signora del Salviatino* cit., p. 44). Fernanda Gobba in Ojetti sarebbe morta nel 1970, molti anni dopo la scomparsa del marito. Sulla loro relazione si vedano le lettere di Ugo Ojetti alla moglie, U. Ojetti, *Lettere alla moglie. 1915-1919*, a cura di F. Ojetti, Sansoni, Firenze, 1964.

⁷⁶ Durante la guerra la famiglia Guerrini mantenne buoni rapporti con le autorità

tre o quattro giorni prima dell’Emergenza,⁷⁷ io non ho più avuto voce in capitolo; neppure in quello introduttivo che il mio ignoto mentore ha sforbiciato e rappezzato a suo talento, tagliandone tutto fuorché quello sciagurato dettaglio!

Per il resto, non le dico. Pensi soltanto che l’inizio di “Ole Underwood” era nel mio manoscritto, il seguente: “Giù pel colle ventoso scendeva a gran passi Ole Underwood”, aderentissimo all’originale che reca: “Down the windy hill slacked Ole Underwood”.⁷⁸ Lei sente di colpo, in queste poche parole, il *ritmo* che l’autrice vuol imprimere subito alla sua composizione: Andante mosso – molto mosso! Ora, mi spiega lei *perché* e a che titolo, il Signor X. (spero non sia Franco Antonicelli⁷⁹ che conosco e a cui non potrei scrivere la lettera che medito) mi spappola ogni cosa in un “moderato-zoppicante” “Ole Underwood scendeva giù pel colle ventoso?” Il mio baldo navigatore coi piedi dolci!

È veramente inspiegabile e disgustoso questo volere esibire la propria ignoranza ed assoluta impreparazione coprendole col nome di un altro, al quale fu affidata la responsabilità del lavoro e che – se non altro – ha studiato quei testi un buon paio d’anni!

Di esempi come questo potrei citargliene a decine. La testina “impellicciata” (invece che “pelosa” = “furry”)⁽¹⁾ che butta all’aria tutto il delizioso paragone col topolino, le “belle *sedie solide*” (*Nido di colomba*), che annullano l’involontario sottinteso suggerito dai puntini (belle *gambe* – non *sedie*). E quella “Prova sceltissima” in *Je ne parle pas fr.* che non so proprio cosa c’entri con l’originale “*affair*”. E via di seguito, per la durata di 16 racconti.

Ma veniamo a ciò che *più mi preme*. Lei ha, come sempre, tutte le ragioni. La parola “pannello”, effettivamente dev’essere un gran barbarismo – se nemmeno il buon Fanfani – di solito così largo nel citare anche le voci impure – la nomina. Ma, per quanto io abbia cercato, dizionari inglesi-italiani non danno che questo: *panel* : pannello, riquadro di legno, rivestitura ornamentale; *pannelled* : pannellato, rivestito (brutto purché questo, che suggerisce piuttosto un rivestimento esterno.) E anche la parola *wainscot*, o *wainscotting* (con la quale sono alle prese ogni 2 pagine, nei Racconti di Oscar Wilde), ha questa traduzione: zoccolo o

tedesche che occupavano la zona di Fiesole, dove i Guerrini si erano rifugiati nel giugno del 1943 per sfuggire ai bombardamenti. Grazie ai loro contatti con i soldati tedeschi, Cristina e i suoi familiari poterono intrattenere la propria corrispondenza e far trasmettere i messaggi (Cfr. C. De Stefano, *Belinda e il mostro* cit., pp. 35-39).

⁷⁷ Dopo la proclamazione dello stato di emergenza, dichiarato dai nazisti il 3 agosto 1944, furono distrutti i ponti del Lungarno.

⁷⁸ Per questo e per altri brani della traduzione si vedano i riferimenti nell’articolo.

⁷⁹ Franco Antonicelli (1902-1974), saggista e poeta italiano, antifascista. Dal 1932 diresse la collana Biblioteca Europea dall’editore Frassinelli; la collaborazione con Frassinelli finì nel 1937. È altamente improbabile che nel 1944 Antonicelli avesse a che fare con il processo editoriale del libro di Mansfield. In quel periodo Antonicelli fu impegnato nella resistenza antifascista: il 25 aprile 1945 dirigerà il Comitato regionale di liberazione nazionale del Piemonte.

⁽¹⁾ *Je ne parle pas français* (nota originale di Vittoria Guerrini alla propria lettera).

pannello di legno. Ora, io non potevo umanamente scrivere “zoccolato in legno bruno”... le pare? Avrebbe fatto pensare a un modenese che chiede la cioccolata – o qualcosa di simile. Certo quel *pannellata* è infame. Che fare?

Quanto a *calmo* o *sobrio*, il testo originale ha “*soberly*”, che vuol proprio dire “sobriamente, moderatamente” In un primo tempo avevo scritto perfino “con scarso entusiasmo”, ma mi sembrava un po’ troppo arbitrario. *Calmo*, in questo caso, non ha il significato voluto, che è appunto quello di un’ammirazione assai tiepida, o almeno guardinga (= americana.)

Cara Signora Ojetti, mi dica ancora, la prego, tutte le mie malefatte. È troppo pretendere lo so – ma se sapesse che refrigerio, schiacciati tra un editore arruffone (questo) e un editore ultra-pignolo-miope (quello di Firenze), la voce di un’*intelligenza!*

Vorrei scriverle ancora, molto più a lungo – dirle quanto gioisco e come temo insieme nel pensarla intenta a quella lettura. Ma da tre notti non chiudo occhio, per questa colite ricorrente che mi butta a terra con un “nocchino” (come dicono qui) e toglie al mio cervello già abbastanza sbalordito per sé, ogni restante coerenza.

Ogni volta che potrà scriverci sarà una festa per noi.

La penso tanto, sa, specialmente la notte... in quella sua solitudine – così umile – pura – e Grande.

La sua
– Vittoria⁸⁰

⁸⁰ Alla lettera di Vittoria Guerrini è aggiunta una parte scritta dalla madre, Emilia Guerrini (Putti), sempre sulla stessa pagina e in matita: «Cara, Cara Nanda! Ho voglia di vederti! Non so, se potrò dirti altro. Ma come fare? Non ho più bicicletta e le mie vecchie gambe a piedi non ce la fanno più. Ho il cuore gonfio d'affetto, d'ammirazione, di tenerezza per te e vorrei poterlo dire, vorrei anche riabbracciare il Maestro. Ma come fare? Attendo sempre una occasione di fortuna che [...]. Intanto La stringo al cuore. Che Iddio La Benedica. Emilia».

Esplorando *Betelgeuse*

Tempo profondo e antropocene in Franco Buffoni

Francesco Diaco

I. Il macrotesto e l'io poetico

In molti suoi scritti, tra cui il recente volume *Gli strumenti della poesia*, Franco Buffoni – ponendosi nel solco di Anceschi – intreccia sistematicamente la nozione di «poetica» con quella di «progetto», rintracciandovi quel principio coesivo e ordinatore, quel «collante misterioso» che permette sia di assemblare appunti e versi sparsi in testi compiuti, sia di «inanellare» gli «intermezzi»,¹ cioè i vari testi, in macrotesti, in *libri* di poesia.² L'autore confessa, inoltre, di aver incrementato, col passare degli anni, la propria consapevolezza, arrivando a gestire lucidamente anche due progetti contemporaneamente. Non sorprende, perciò, che *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, uscito nello «Specchio» di Mondadori nel 2021,³ sia un macrotesto ben calibrato, anzi un vero e proprio «libro “a tema”» – come già altre sillogi buffoniane – o, «più propriamente, un concept book».⁴ La raccolta

¹ F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia. Manuale e diario di poetica*, Novara, Interlinea, 2020, p. 53; cfr. L. Anceschi, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1962. La dialettica tra frammenti e unità, d'altronde, era già sottesa all'immagine del polittico che apriva F. Buffoni, *Il profilo del Rosa*, Milano, Mondadori, 2000, e alla particolare impaginazione della prima sezione di quella raccolta.

² Cfr. E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983; N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2005.

³ F. Buffoni, *Betelgeuse e altre poesie scientifiche*, Milano, Mondadori, 2021, d'ora in avanti *Bet*.

⁴ R. Galaverni, [Introduzione a *Betelgeuse*], Festival Castelli Castelfranco Emilia, 26/09/21, https://www.francobuffoni.it/poesia/poesie_scientifiche.html (ultimo

è composta da sei sezioni (*Noi forse un glitch*; l'eponima *Betelgeuse*; *Crinoline di criolite*; *La scuola grande di Chicxulub*; *Erbio e Disprozio*; *TOI-700 D*), precedute da un esergo e seguite da un'ampia nota in prosa. Già dall'indice si evincono alcune rilevanti cifre stilistiche, quali l'introduzione di un lessico tecnico-scientifico e di tessere alloglotte, e il gusto per la *callida iunctura*, per l'accostamento inaspettato e leggermente spiazzante.⁵ Se il titolo dell'ultima sezione è addirittura costituito da una cruda sigla astronomica, quello della raccolta ha invece una tradizione più antica e una connotazione più nobilmente lirica, riferendosi a un riconoscibilissimo astro della costellazione di Orione,⁶ la cui luminosità – al momento della stesura del libro – appariva in diminuzione, in rapida decadenza.

La tenuta macrotestuale è garantita, tra l'altro, da una fitta intertestualità interna (secondo relazioni di conferma o correzione),⁷ da un ricorrere di motivi e parole che talvolta configura una struttura a dittico o una sorta di *capfinidad*,⁸ spingendosi fino a una strettissima continuità discorsiva tra testi adiacenti.⁹ È plausibile, inoltre, ipotizzare un certo grado di omogeneità all'interno delle singole sezioni, pur senza distinzioni ferree: la prima, allora, sembrerebbe concentrarsi sul posto dei *sapiens* nel cosmo; la terza riserverebbe più attenzione alla storia umana e al colonialismo/imperialismo occidentale;¹⁰ la quarta si caratterizzerebbe per la sua vocazione meta-letteraria/artistica;¹¹ nella quinta dominano i ricordi e la contaminazione tra campi diversi del sapere; nei testi conclusivi si fa più acuta la

accesso:8/11/2022).

⁵ In *Crinoline di criolite*, per esempio, la vicinanza fonica collide con la distanza semantica; in più, le crinoline, di sapore gozzaniano, comparivano (guarda caso, proprio a Torino) già in F. Buffoni, *Jucci*, Milano, Mondadori, 2014.

⁶ Non si può escludere un'eco da *Stella variabile di Sereni* (influentissima su F. Buffoni, *La linea del cielo*, Milano, Garzanti, 2018); meno stringente, direi, il richiamo a *Sirio* di Bertolucci.

⁷ Per es., le inconsapevoli corresponsabilità ammesse in *Betelgeuse* (p. 126, sulla scia del fortiniano «fra quelli dei nemici / scrivi anche il tuo nome» e del sereniano «parte del male tu stesso») potrebbero servire a stroncare i potenziali rischi di vittimismo rintracciabili in *ivi*, pp. 121-124. Cfr. F. Buffoni, *Più luce, Padre. Dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Roma, Sossella, 2006, p. 91.

⁸ Per esempio, sul sole (*Bet*, pp. 22-23); *Homo erectus – Homo stupidus* (*Bet*, pp. 50-52); per l'ambientazione latino-americana (*Bet*, pp. 61-65).

⁹ Secondo lo schema domanda/risposta e con *suspence* evidenziata dai puntini di sospensione (*Bet*, pp. 53-54).

¹⁰ Cfr. F. Buffoni, *Guerra*, Milano, Mondadori, 2005, p. 37.

¹¹ Notevole la presenza (*Bet*, pp. 82-90) del «Contino» Leopardi (a cui era già stata dedicata una sezione in *La linea del cielo*).

denuncia della crisi climatica e ambientale. Grande rilievo rivestono, inoltre, i dispositivi peritestuali, a partire dall'epigrafe di Varrone Atacino,¹² che dispiega subito, cataforicamente, alcuni importanti elementi, quali lo straniamento dato dal punto di vista "siderale" e la menzione del «suono» dei «cerchi» celesti (con possibile doppio-fondo meta-poetico). Tuttavia, è significativo che non si citi il resto del "frammento 11", in cui il poeta latino auspicava di riprodurre, nella propria scrittura, quell'eterna armonia così gradita agli dèi. Quanto alla nota conclusiva, lunga ben otto pagine, occorre ricordare come, per Buffoni, queste appendici non costituiscano né un mero apparato di servizio, né un sigillo che conchiude la silloge, bensì siano un luogo generativo passibile di ulteriori sviluppi.¹³ Più in generale, i ponti e i vasi comunicanti tra le opere buffoniane (anche tra quelle che differiscono per genere letterario)¹⁴ sono molto numerosi: se lui stesso riflette sui ripescaggi dei propri testi giovanili,¹⁵ l'intertestualità dispiegata tra le raccolte della maturità¹⁶ è tale da far supporre la volontà di costruire

¹² Cfr. F. Buffoni, *Songs of spring. Quaderno di traduzioni*, Milano, Marcos y Marcos, 1999, pp. 22-23. Cfr. B. Galluccio, *La misura dello zero*, Torino, Einaudi, 2015, p. 53 (*Pitagora*): «Tutto è numero – dice. / E ci dispone le proporzioni armoniche / dei suoni e degli astri».

¹³ F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 64. Nella nota del *Profilo del Rosa*, per esempio, appare una fantasia infantile sul proprio corpo come gigantesco triangolo che ritroviamo anche in *Bet*, p. 108.

¹⁴ *Tecniche di indagine criminale*, ultimo testo del *Profilo del Rosa* per data di composizione, dà idealmente il via a *Guerra; Più luce, Padre*, poi, viene concepito come il *making of* in prosa di *Guerra*, pubblicato l'anno precedente, così come *Zamel* lo sarebbe di *Noi e loro*. Quanto a *Betelgeuse*, i versi sull'omosessualità di Michelangelo sono molto vicini ad alcune pagine di F. Buffoni, *Vite negate*, Milano, Fve, 2021.

¹⁵ In F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 55, si cita il caso di due componimenti di *Tre desideri* immessi rispettivamente nel *Profilo del Rosa* (l'incipitario *Come un politico*) e *Guerra*; aggiungerei almeno l'esempio dell'*explicit* del *Profilo*, poi anche in *La linea del cielo*. Inoltre, in *Betelgeuse* (p. 17) troviamo un testo in gran parte identico a *La linea del cielo* (p. 131), adattato al nuovo macrotesto attraverso significative varianti in *incipit ed explicit*.

¹⁶ Ecco alcuni esempi: «la rosa perfetta di Marino» (*Bet*, p. 114) rimanda a *Marino mi ha comprato tre rose*, in Id., *Quaranta a quindici* (1987); Cosma e Damiano compaiono in *Betelgeuse* e *Vite negate*, ma anche già in *Guerra*; «Malpensa» (che è certo un luogo reale frequentato dall'autore empirico) è tanto in *Betelgeuse*, quanto in *Noi e loro*; il ricordo di «Jucci» richiama inevitabilmente l'omonima raccolta, in cui ricorre il particolare del «ciottolo», oltre al «poliuretano», alle «crinoline» e alla «trachea» (metonimia presente pure in *La linea del cielo*, forse a indicare il tumore e la fragilità del locutore); il coniglio vittima del serpente è già in *La linea del cielo* (p. 54; in più, i «cobrini» sono vicini ai «vipirini» di *Jucci*); la discussione sul genere linguistico del sole in italiano e in tedesco (*die Sonne*) riecheggia quella analoga sulla

quasi un enorme “libro unico”, interconnesso nonostante le specificità di ogni singola tappa. Da un lato, tale tendenza a tornare sulla propria scrittura, a riepilogare, evidente soprattutto nella *summa* di *La linea del cielo*, può essere un indizio di “stile tardo”;¹⁷ dall’altro, è suggestivo pensare che la sensibilità buffoniana verso la stratificazione storico-geologica degli spazi, urbani (Roma, Cartagine) o “naturali”, coinvolga anche questa stratificazione intertestuale: la tecnica del sopralluogo verrebbe, così, applicata al proprio stesso *corpus*.¹⁸

All’interno dell’allestimento macrotestuale di *Betelgeuse*, sono ovviamente rilevanti le marche di apertura e chiusura: se nell’*incipit* «noi» umani siamo definiti come un «glitch», un pericoloso errore che rischia di compromettere definitivamente il sistema, nell’*explicit* l’esopianeta è invitato a nascondersi da «noi», per non essere a sua volta distrutto.¹⁹ L’iterazione frequente del pronome «noi» – prima e ultima parola della prima sezione, se contiamo il titolo – e dell’aggettivo «nostro» non è certo un fenomeno casuale, soprattutto per Buffoni, autore del polisemico *Noi e loro*. Va subito precisato, comunque, che egli non segue alcuna moda letteraria a proposito della permanenza o della scomparsa dell’io lirico; negli *Strumenti*, pur citando Gleize, afferma di aver mutato le proprie scelte a seconda delle differenze progettuali tra le varie raccolte: iper-soggettivo nel *Profilo*, quasi impersonale in *Guerra*, a due voci in *Jucci*, teatralmente dialogico in *Personae*. Contemporaneamente all’Anedda di *Historiae*,²⁰ il Buffoni

morte (*der Tod*), attestata prima in *Jucci*, poi in *La linea del cielo*. Infine, è interessante segnalare che in *Jucci* si spiegava a posteriori un verso del *Profilo del Rosa*, citando esplicitamente il titolo della raccolta.

¹⁷ Vd. E. Said, *On late style*, New York, Pantheon Books, 2006, e L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008.

¹⁸ Cfr. G. Mazzone, recensione a *Il profilo del Rosa*, in «L’Apostrofo», 18, 2002, https://www.francobuffoni.it/poesia/profilo_del_rosa.html (ultimo accesso: 8/11/2022), e M. Gezzi, *Introduzione. La poesia di Franco Buffoni*, in F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Milano, Mondadori, 2012, p. XXVII. Ha qualche fondatezza, allora, l’impressione che alcuni versi di *La linea del cielo*, posti in *explicit* o quasi, preannuncino (anche *e contrario*) *Betelgeuse*: «Odio diffuso paura di algoritmo / Credenze in metafisiche d’acatto»; «Penso che volentieri / Lascerei la metafisica alle chiromanti / E il parlottio sull’eternità / Agli orologiai» (F. Buffoni, *La linea del cielo* cit., pp. 172 e 183, identico a Id., *Più luce*, *Padre* cit., p. 150).

¹⁹ L’effetto di *Ringkomposition* è accresciuto dalla presenza, in entrambi i componimenti, di un riferimento all’Australia.

²⁰ A. Anedda, *Historiae*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 20, 13, 21, 22: «Vorrei disfarmi dell’io è la moda che prescrive la critica / ma la povertà è tale che possiedo solo un pronome. / Al massimo lo declino al plurale. Dico noi / e mi sento falsamente magnanima»; «un luogo dove s’irradia luce / e non esistono i pronomi»; «ero via da

della *Linea del cielo* arriva a ironizzare in versi tali disquisizioni: «O voi poeti e critici che all'Esc / Discutete dell'io in partenza da abolire / Per uscire dal lirismo». ²¹ Peraltro, proprio nella raccolta del 2018 Buffoni aveva creato una controfigura autoriale segnata dall'anzianità, un «piccolo Arpagone» indebolito nel fisico e nella mente, dedito a controlli ospedalieri e alla vita feriale del docente universitario in quiescenza: un io infra-quotidiano, di cui si narra l'inenarrabile «grigio per tutti i giorni», il lato monocromo del politico chiuso.

Nulla di tutto ciò nell'oggettività impersonale di *Betelgeuse*; eppure, sarebbe scorretto decretare una completa e dogmatica messa al bando dell'io. Già nel secondo testo, per esempio, il lettore ben informato scorderà un legame con i problemi di salute dell'autore empirico, anche se in effetti si tratta soltanto di una vaghissima allusione, data dalla similitudine tra la radioattività della «crioconite» e i «polmoni degli ex fumatori» (*Bet*, p. 12). In vari componimenti, poi, il locutore dà spazio ai propri ricordi, a persone incontrate e luoghi visitati, facendo persino cenno a un'attività banalmente quotidiana (almeno per gli occidentali benestanti) come fare la spesa al supermercato; ²² egli non oblitera nemmeno dubbi intellettuali, giudizi, piccole idiosincrasie. In più, alcuni dei testi "scientifici" partono da una lettura di notizie e articoli divulgativi comunque effettuata dall'io, come dimostrato dai deittici e soprattutto dalla declinazione verbale: «Stamane leggo su "Science Advances"», «cercavo sul Corriere / Le notizie del contagio», «quando lessi», «lessi ancora», «È di stamane la notizia». ²³ Insomma, se da un lato la forma di conoscenza veicolata da buona parte della silloge recupera forse una validità, o almeno un'estensione, universale, dall'altro non si può più pretendere di pontificare da un sommo seggio,

me stessa mi ero uscita di mente»; «Ogni sette anni si rinnovano le cellule: / adesso siamo chi non eravamo»; Ead., *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 43, 99, 82, 107, 136: «Essi. La terza persona plurale è la migliore»; «corpo che chiami tuo e scopri che si tratta di una frase impropria»; «la difficoltà di uscire da sé stessi»; *Come se non fossi io* (con citazione da Benedetti); «*Diario ottuso*» di Rosselli «è un diario con l'io che slitta di pronomi in pronomi. L'io si spossa».

²¹ Il testo è ripreso in F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia* cit., pp. 70-71.

²² Il titolo scelto in origine, *Poesie scientifiche e altre poesie*, avrebbe sottolineato la quota di relativa varietà tematica presente nella raccolta, pur nella sua grande coesione.

²³ Già il *Canto notturno*, d'altronde, nasceva dalla lettura di un articolo sui pastori dell'Asia centrale nel «*Journal des Savants*»; tuttavia, Leopardi si era ben guardato dal citare in versi le proprie "fonti". Cfr. anche I. Calvino, *Premessa* [1968], in Id., *La memoria del mondo e altre cosmicomiche*, Mondadori, Milano 1997, p. VII.: «Ogni "cosmicomica" trae il suo primo spunto [...] da una frase letta in un libro scientifico».

pronunciando indiscutibili verità generali: per questo, anche i testi più assertivi lasciano intravedere la propria genesi esperienziale, addirittura casuale, in quanto riconducibile a quotidiani e riviste compulsati dall'io. La nota in prosa, poi, dà informazioni prettamente biografiche, sulle passioni dell'autore – incuriosito, fin da giovane, dalle materie scientifiche – e sugli studi dei suoi familiari più stretti. Con una lieve forzatura, allora, si potrebbe supporre che l'assenza, in questa pronuncia così equanime e pacata, di un forte turbamento personale, in altri tempi causato dall'incombere di un «*trauma che ritorna*», è dovuta non soltanto a una senile capacità di relativizzazione e autocontrollo, ma anche a un processo di rimozione, ammettendo per vero che la «scoperta dell'alterità del mondo» rimane sempre, parzialmente, «dolorosa»,²⁴ e soprattutto considerando che l'ansia di «imparare» e «capire tutto» costituisce, per Buffoni, l'«antidoto contro l'infelicità».²⁵ Infine, anche quando si rinuncia all'«autoriconoscimento», la «funzione-finzione dell'io-lirico» permane ugualmente come demone dell'analogia, come sotterraneo principio di «connessione tra elementi in apparenza irrelati».²⁶

Tuttavia, a dispetto di queste doverose attenuazioni, non si può negare che il «noi» di *Betelgeuse* comporti un ulteriore livello di oltrepassamento del sé, la cui consistenza è stata messa in dubbio da molta poesia contemporanea, interessata ai fenomeni sovraindividuali, a ciò che travalica l'io, all'intersoggettività, alla ricerca di una dimensione comunitaria.²⁷ Se già in altre raccolte Buffoni aveva

²⁴ G. Mazzoni, recensione a *Il profilo del Rosa* cit.

²⁵ F. Buffoni, *Quello che avevo dentro era poesia*, intervista a cura di R. Fiorito, in «Menabò. Quadrimestrale di cultura poetica», 10, 2022, pp. 46-48, <https://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html> (ultimo accesso: 8/11/2022). Cfr. Id., *Jucci* cit., p. 102: «Sei la solita altalena che non smette / Di mutare la paura in voce calma».

²⁶ A. Casadei, recensione a *Guerra*, in «Atelier», 42, XI, giugno 2006, <https://www.francobuffoni.it/poesia/guerra.html> (ultimo accesso: 8/11/2022).

²⁷ Significativamente, nella nota finale Buffoni dichiara di sottoscrivere le tesi di Virno sulla «consistenza al contempo ontologica e impersonale della natura umana» (*Bet*, p. 149), sull'aggrovigliata dialettica tra ciò che trascende e determina l'io e quel margine di autonomia individuale che comunque permane in noi. Cfr. P. Virno, *Avere. Sulla natura dell'animale loquace*, Torino, Bollati Boringhieri, 2020; *Nous*, nn. monografici della rivista «Critique», éd. M. Macé, 841-842, 2017; A. Broggi, *Noi*, Roma, Tic edizioni, 2021; L. Lenzi, *A proposito di «Noi»*, in «L'ospite ingrato», 11, 2022, pp. 199-201; N. Scaffai, *Poesia e ecologia Prospettive contemporanee*, in «oblio», 45, XII, 2022, p. 206; L. della Fontana, *La poesia all'epoca dell'antropocene: Antonella Anedda, Maria Boro, Italo Testa*, in «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 226-234; M. Boro, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018.

spostato lo sguardo dall'io (un io non assoluto, bensì situato in un certo *milieu* e plasmato da un certo *habitus*)²⁸ a una ben più ampia prospettiva storico-antropologica, qui tale processo raggiunge le sue estreme conseguenze, al punto che con “noi” si indica l'intera specie umana («Noi della *Sapiens sapiens*», *Bet*, p. 60), superando spesso pure quest'ultima, residua, limitazione focalizzante.²⁹ *Betelgeuse* si smarca, così, dall'alternativa tra trascurabile routine e rivelazioni epifaniche, veicolando un sapere laico e “saggistico”, dotato di valore intrinseco per la sua estensione e la sua fondatezza gnoseologica, volto a rendere «maggiormente meditativo e degno il nostro vivere» (*Bet*, p. 149).³⁰ Per di più, lo straniamento discendente da tale ottica risolve la potenziale *impasse* sull'indicibilità del quotidiano,³¹ recuperando forse l'insegnamento di Pascoli, secondo cui la vera poesia consiste proprio nel guardare l'abitudinario con occhi nuovi.³²

²⁸ Secondo Testa, «la tematizzazione del nesso tra soggettivazione e assoggettamento» avrebbe consentito, in opere come *Guerra* di Buffoni e *Citizen* di Rankine, «l'esplorazione della dimensione [...] non neutrale» del soggetto poetico, «e quindi della normatività sociale che ne struttura gli abiti sessuali, razziali e di genere»: I. Testa, *Teoria della poesia*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di L. Neri, G. Carrara, Roma, Carocci, 2022, pp. 179-210, anticipato in «Le parole e le cose», 23 giugno 2022, <http://www.leparoleelecose.it/?p=44356> (ultimo accesso: 8/11/2022).

²⁹ Per esempio, con «ci spostiamo» e «nostro girare» (*Bet*, p. 35) si indicano rispettivamente i movimenti della Via Lattea e quelli del pianeta Terra.

³⁰ A proposito delle movenze saggistiche, da documentario, di *Betelgeuse*, e della sua (parziale) prosasticità, si possono richiamare le riflessioni di Scaffai sul «nesso [...] tra immaginario naturale e ibridazione delle scritture, porosità dei generi», nonché sulla «metafora del terzo paesaggio» applicata alla «forma» di quei testi che, oltre ad affrontare temi “ecologici”, manifestano «una spiccata tendenza all'ibridazione o a privilegiare un'opzione prosastica» (N. Scaffai, *Poesia e ecologia* cit., pp. 207 e 215). Inoltre, nonostante Buffoni non dispieghi, qui, una piena polifonia bachtiniana, l'alto numero di antroponimi, citazioni e allusioni potrebbe forse legittimare l'interpretazione di questo «libro» come un «“ecosistema”, che accoglie le espressioni di voci plurime, in un amalgama relazionale» (*ivi*, p. 218). Per un'analisi stilistica più accurata, cfr. F. Diaco, *Genre trouble? La classicità queer del “tardo” Buffoni*, in «l'Ulisse», 25, 2022, in corso di stampa.

³¹ È rilevante, a questo proposito, «chiedersi se il racconto realistico-quotidiano di esistenze individuali, considerate interessanti perché credute esemplari in ogni contesto e latitudine, sia un genere da porre ancora al centro del sistema letterario» (N. Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, p. 15; cfr. *ivi*, pp. 135-136, in cui si discute A. Ghosh, *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2016).

³² Cfr. F. Buffoni, *Silvia è un anagramma*, Marcos y Marcos, Milano, 2020, p. 156.

II. La temporalità

La centralità della categoria di tempo all'interno della raccolta è dimostrata sia dall'alto numero delle indicazioni cronologiche, sia da versi suggestivi e titoli programmatici, quali *Contemporaneità*, *Pezzi di tempo* («lasciati ad essiccare», *Bet*, p. 87), *Oggi che la memoria*, «Avanti e indietro sul telaio del tempo» (*Bet*, p. 59, poiché, come noto, in uno stesso istante ci arriva la luce di stelle risalenti a diversi momenti del passato, a seconda della loro distanza), «Intatti come capsule del tempo» (*Bet*, p. 98), «la mia duration form» (*Bet*, p. 114), «altri tempi» (*Bet*, pp. 77, 137), «Col passato remoto al futuro» (*Bet*, p. 96). In più, se nel componimento eponimo «Betelgeuse» viene assimilata a una «madre senza più ritegno» che «Fagocita i suoi figli» (*Bet*, p. 22), cioè i pianeti che le orbitano intorno, come un giorno farà il Sole con la Terra, in Esiodo era Crono (fratello di Mnemosyne) a divorare la propria prole, con un'immagine così potente da discendere fino a Heaney, che in una sua poesia – tradotta da Buffoni³³ – descrive ecfrastricamente la perturbante *pintura negra* in cui Goya raffigura proprio questo mito. Proviamo, allora, a passare in rassegna il complesso intreccio di differenti nastri temporali all'interno della silloge.

Un primo livello – pur con tutte le precisazioni del precedente paragrafo – è quello dei pochi decenni delle biografie individuali, a partire dalla vita dell'io, ricca di ricordi («Io qui a chiedere scusa dei ricordi», *Bet*, p. 117) sui propri familiari («Oreste Quaglia [...] / Un prozio che nel cinquantasette / [...] regalò a Franchino / [...] L'isola del tesoro», *Bet*, p. 125), su amici e partners («cinquant'anni fa / [...] Con Jucci», *Bet*, p. 118),³⁴ su attivisti e uomini di cultura («Lo scriveva Mario Mieli nel settanta, / [...] Aveva diciott'anni», *Bet*, p. 96; «disse una mattina Elémire Zolla / [...] A noi avidi corsisti nel settantré», *Bet*, p. 94), e persino su *réclames* televisive ormai vintage («Il metano ti dà una mano / Recitava una pubblicità degli anni ottanta»)³⁵. I ricordi, però, possono essere offuscati, se non addirittura obliterati, dall'oblio («Mi scivoli via senza perdono», *Bet*, p. 104; «Oggi che la memoria / Anche

³³ F. Buffoni, *Songs of spring* cit., p. 325.

³⁴ Cfr. F. Buffoni, *Jucci* cit., p. 15: «Forse la lingua di ghiaccio profonda / Che formò il lago / Lì sotto non si è sciolta, / Resiste tra i detriti coi resti dei mammut. / Forse il tempo tiene lì la poesia».

³⁵ Cfr. A. Afribo, *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie*, intervento al convegno *Forme e funzioni delle macerie nella poesia italiana dalle avanguardie a oggi*, Università di Friburgo (28-29 aprile 2022), sulla «contemporaneità italiana [...] già ingiallita» rievocata nei versi di F. Santi (per esempio «il formaggino Ramek» e «slogan pubblicitari come “Metti un tigre nel motore”»).

il tuo nome ha cancellato dal ricordo», *Bet*, p. 119), anche a causa della sovrapposibilità delle esperienze e della (parziale) fungibilità degli esseri.³⁶ La vita (doppiata, per Buffoni, dal suo *corpus* letterario) appare labile, segnata da una transitorietà esistenziale e affettiva («Se la rosa perfetta di Marino / Svanì in una settimana», il fiore «incastonato nell'ambra, / [...] Sembra appena sbocciato», *Bet*, p. 114), oltre che dolorosamente determinata dal “potere delle circostanze” («Marino adesso è un avvocato / Specialista nel recupero dei crediti», con rima quasi antitetica «sbocciato»:«avvocato»³⁷). Di fronte a tale statutaria fugacità, sorge un umanissimo desiderio di permanenza, espresso con scherzosa tenerezza («Mi piacerebbe tra duecento anni / Vederti uscire da una tana di scoiattolo / Per tornare al Ninfeo di Villa Giulia / [...] Con questo cracker in mano», *Bet*, p. 110), oppure declinato più seriamente come volontà d'archivio, come costruzione della propria immagine autoriale presso la posterità.³⁸ Buffoni, infatti, in *Vite negate* ricorda gli interventi censori effettuati dai “nipoti” sulle opere di avi celebri, ma probabilmente omosessuali, mentre negli *Strumenti* spiega dettagliatamente il sistema con cui il Fondo manoscritti di Pavia assicura la conservazione delle carte da lui donate, utilizzando persino un dischetto d'oro custodito nel caveau di una banca.

Un secondo livello è quello della storia umana, segnato anzitutto dalla diffidenza – nutrita da un'intera tradizione, da Foscolo a Benjamin – verso la versione propagandistica e apologetica dei vincitori, che giustificano il proprio expansionismo e nobilitano le proprie sopraffazioni: «Nelle grotte abitate dagli Esseni / Sterminati dai barbari romani» (*Bet*, p. 95).³⁹ Da Benjamin (a cui è dedicata una sezione di *Guerra*) discende pure l'ossimorico nesso tra orrore e splendore su cui si fonda la civiltà: se nella raccolta del 2005 si svelava la brutalità sottostante alle opere d'arte e alle vestigia del passato,⁴⁰ in *Betelgeuse* (pp. 121-122) si ritrae

³⁶ «Ma te lo posso dire / Anche in un altro modo / Sussurrava [...] / Il piano di Glenn Gould / Appoggiandosi / Alla variazione precedente» (*Bet*, p. 119). Cfr. però la dichiarazione anti-pasoliniana di F. Buffoni, *Noi e loro*, Roma, Donzelli, 2008, ora in Id., *Poesie 1975-2012* cit., p. 251: «Ma non vi assomigliate tutti, ve lo giuro, / Labbra tenere e mani dure, / Non siete intercambiabili». Su Pasolini e Buffoni, vd. G. Simonetti, *Paragrafi su «Roma» di Franco Buffoni*, in «Stephen Dedalus», luglio 2010.

³⁷ L'espressione hegeliana è ripresa da G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 71-72.

³⁸ Cfr. *L'autore e il suo archivio*, a cura di S. Albonico, N. Scaffai, Milano, Officina libraria, 2015.

³⁹ Cfr. F. Buffoni, *Guerra* cit., p. 34 («contro la verità romana») e Id., *Gli strumenti della poesia* cit., p. 98.

⁴⁰ Cfr. F. Buffoni, *Guerra* cit., p. 188 e l'intera sezione *Fiori pallidi in cattività*. Cfr.

il jet-set culturale torinese-einaudiano, amabilmente incuriosito dai cobra di «casa Accornero», a cui viene gettato in pasto un «coniglietto vivo»: «Il fondatore del Salone del Libro / [...] quella sera li mostrava col sorriso agli ospiti / Bàrberi Squarotti e Claudio Gorlier / Magda Olivetti e Cesare Cases».

In *Betelgeuse*, difatti, prosegue carsicamente il «discorso sulla violenza in quanto pulsione antropologica primaria»⁴¹ che dominava *Guerra*, accompagnato dalla compassione, dalla συμπάθεια transstorica per la disarmata sofferenza delle minoranze perseguitate, dei capri espiatori di tutte le società umane. Non per nulla, in *Betelgeuse* troviamo questa *ekphrasis* di un affresco pompeiano: «E ha una ferita nel petto e una sul polso / Da cui zampilla sangue come un martire / Il gladiatore soccombente / [...] Lì sommerso ad aspettarci / Del suo carico tronfio / Il vincitore eretto» (*Bet*, p. 67). Simmetricamente – nonostante il probabile sarcasmo sulle “esportazioni” di progresso e democrazia imposte dagli imperi di ogni epoca –, riecheggia il sogno buffoniano di un’umanità solidale, che pratici il perdono cristiano senza la speranza di un premio ultraterreno: «Noi della Sapiens sapiens ribadiamo / La più ferma intenzione ad esportare / Anche sui pianeti extrasolari / Il nostro antico concetto di pietas / Come virtù civile» (*Bet*, p. 60).⁴² Per questo, in *Guerra* si nominavano le vittime della storia, del fanatismo religioso, delle guerre mondiali e dei campi nazisti; se il penultimo testo si concentrava sul sacrificio dei polacchi a Montecassino, l’*explicit* era però riservato alla lapide di un soldato tedesco: come nei *Sepolcri*, che si chiudevano su Cassandra ed Ettore, l’autore estende la sua *pietas* a tutti i caduti, compresi quelli della parte sconfitta (sebbene indubbiamente esecrabile). L’intenzione di preservare il ricordo delle vittime confligge, però, con la consapevolezza della durata limitata di quella memoria viva, diretta, che garantisce la trasmissione intergenerazionale del «dolore»: «Perché tutto prima o poi diventa musical / Carta da gioco figurina», al punto che tra pochi decenni «Hitler» apparirà distante come «il Feroce Saladino» e semi-

A. Anedda, *Historiae* cit., p. 33: «Ci sono tracce? O sento solo io i perduti, gli stranieri, / i prigionieri tempestati di spine, le loro voci / murate in questi templi».

⁴¹ G. Mazzoni, recensione a *Guerra*, in «Almanacco dello Specchio», Milano, Mondadori, 2006, <https://www.francobuffoni.it/poesia/guerra.html> (ultimo accesso: 8/11/2022). Cfr. F. Pusterla, *Bocksten* [1989], Milano, Marcos y Marcos, 2003, pp. 31 («storia / e tutta la sua corte / di omicidi»), 59 («E poi sono ferite, impiccagioni, scuri / rostri, roghi, bandiere, cazzi tesi. / O magari orazioni, recitativi, luminarie, / e sotto due che ti sgozzano in silenzio»), 78 («e voi gole bucate, lingue mozze, / tribù di perduti, / se la voce fosse comune, e il gesto giusto?»).

⁴² Cfr. F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., pp. 157 e 163 (qui ripreso alla lettera).

leggendario come «Dracula l'impalatore».⁴³ Ciononostante (o meglio proprio per questo), in *Betelgeuse* Buffoni continua a omaggiare le poche eccezioni luminose nel millenario “scandalo” della Storia (per dirla con Morante), come quel «dottor Borromeo» che, «con la sua voce quieta», con la sola forza della propria generosa e coraggiosa intelligenza, riuscì ad allontanare il «comandante / Giunto anche lì per rastrellare» (*Bet*, p. 132), salvando decine di innocenti.

Similmente, una poesia come *Diserzione* (*Bet*, pp. 123-124), per quanto focalizzata su un episodio autobiografico-familiare, si ricollega – nel suo encomio della «sapienza delle retrovie» e della «fuga» – all'aspirazione dell'autore a una piena riabilitazione civile e storiografica della figura del disertore, «Nascosto tra cespugli / [...] Per fermare la storia», tuttora relegato a «scarico della memoria».⁴⁴ Se il disertore è dunque anche un *alter ego* del poeta – tant'è che si instaura un parallelismo con la condizione di omosessuale –, Buffoni attinge comunque a un'ampia bibliografia, dalla non implausibile e lontana reminiscenza dello scudo abbandonato di Archiloco al rimando certificato a *Una nobile follia*, «splendido romanzo antiborghese e antimilitarista» di Tarchetti, fino all'epistolario di Grass, in cui si riconoscono i veri eroi di guerra in coloro che sono stati capaci di dire no, tacciati di codardia soltanto perché indisponibili a eseguire gli ordini, a compiere azioni criminali contro i propri simili.⁴⁵ Per Buffoni, insomma, la «via d'uscita» dalla spirale dell'odio, dell'orgoglio e della retorica nazionalista sta proprio «negli occhi vigliacchi del disertore», nella sua «capacità di ribellarsi al male».⁴⁶ Il suo intento, anzi, è quello di «porre in dialogo *camaraderie* e diserzione» (come avveniva nelle affratellanti e ireniche fantasticherie di Sereni), sottraendo all'indottrinamento bellicista quel senso di unità e comunanza di destini, quello «spirito di corpo» così forte da stringere «assieme» ragazzi tra loro estranei. Questo sogno di «fermare la storia» è certo irrealistico, nonché in contraddizione con l'ipotesi che una certa dose di ferocia sia connaturata all'uomo e a molti esseri viventi, col pessimismo che non lascia scampo tra far torto o patirlo (come recitava l'*Adelchi*), tra oppresso e aguzzino. Va, però, precisato che per Buffoni il male non

⁴³ F. Buffoni, *Guerra* cit., p. 183. Vd. G. Mazzoni, recensione a *Guerra* cit. e M. Gezzi, *Introduzione* cit., pp. XXII-XXIII.

⁴⁴ F. Buffoni, *Guerra* cit., p. 43.

⁴⁵ Vd. F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., pp. 34-37.

⁴⁶ *Ivi*, pp. 15, 41. Cfr. A. De Alberti, *Dall'interno della specie*, Torino, Einaudi, 2017, p. 12: «noi come i gorilla ai quali se si riduce lo spirito competitivo / aumentano le chances di vincere lo stress, / di sopravvivere più uniti ai morsi della fame».

è metafisico e «ineluttabile», come nel «*Processo di Kafka*»,⁴⁷ bensì sempre razionalmente evitabile, come per Primo Levi; a suo avviso, poi, il conflitto tra gli interessi divergenti delle classi e degli Stati potrebbe essere gestito pacificamente attraverso compromessi sociali e accordi diplomatici, grazie alla mediazione di istituzioni nazionali e internazionali più eque ed efficienti.

Questa dimensione storica, comunque, non si limita all'era moderna e contemporanea («All'epoca di Cabral», «Al tempo delle due Germanie»), bensì risale a un'antichità archeologica: «Del tempo di Viminacium capitale» (*Bet*, p. 58); «Tirò il fiato per soli sedicianni / Pompei / Dopo il terremoto del 63 / [...] E nel 79 l'eruzione / Se la portò via» (*Bet*, p. 66). In quell'intervallo di tempo, peraltro, i cittadini pompeiani stavano cercando di «riciclare» le «macerie», erigendo «nuovi muri / Con frammenti di ceramica e di vetro / Appartenuti ad anfore e piastrelle / Insieme a resti ossei di animali» (*Bet*, p. 67): ciò ricorda il susseguirsi di distruzioni e ricostruzioni urbane testimoniato dagli scavi di Cartagine, «nata e rinata su fondamenta mobili / E [...] questa non sarà l'ultima volta».⁴⁸ Molto importante, poi, è l'apparizione della «sciamana di Trelleborg» (*Bet*, pp. 89-90), «verticalmente assisa», da «settemila anni lì a gambe incrociate», bloccata «Nella postura della malinconia», un po' come i «Tre mammut» che «si stanno dissetando / Da ventimila anni» (*Bet*, p. 61), forse sulla scorta dei gesti immobilizzati nel marmo delle “sepolcrali” leopardiane e dell'*Ode on a Grecian Urn* di Keats.⁴⁹ La vicinanza immaginativa tra questo scheletro e la mummia del Similaun, a cui era dedicato un celebre testo del *Profilo*, è suggerita dall'autore stesso («Morì come Oetzi sui trentacinque anni»): entrambi dimostrano come sia solo la scrittura, ossia la storia propriamente detta, a essere recente, mentre la «vita associata» delle comunità di *sapiens* dura invece da «decine di millenni».⁵⁰ Ciò sarebbe stato avvertito già da Leopardi, grazie alla sua curiosità per le popolazioni dell'Asia centrale: «intuivi immensamente lunga / La storia dell'umanità. / Altro che i Greci il popolo giovane di Hegel / O il mondo solo di quattromila anni della Bibbia / Credendo di dir tanto».⁵¹ Le incisioni rupestri, amatissime da Buffoni, non solo costituiscono un'ulteriore prova di questo fatto, ma documentano anche

⁴⁷ F. Buffoni, *Più luce*, *Padre* cit., p. 106.

⁴⁸ F. Buffoni, *Noi e loro* cit., p. 256.

⁴⁹ Cfr. F. Buffoni, *Jucci* cit., p. 82: «non somigli più / Al calco di gesso di John Keats».

⁵⁰ F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 41.

⁵¹ F. Buffoni, *La linea del cielo* cit., p. 139.

la varietà diacronica e diatopica delle civiltà umane, ognuna delle quali caratterizzata da una certa *Weltanschauung*, da un diverso sistema di tabù e credenze metafisiche: ne consegue una relativizzazione antropologica dei dogmi cristiani.⁵² In più, nel *Profilo* la riflessione su Ötzi – vittima di omicidio, come i *Bog People* di Heaney e l’Uomo di Bocksten di Pusterla – implicava lo scavo nel passato, nella «Dispensa della terra, cripta d’ossa / [...] imbalsamatrice / Di oggetti e di fuggiaschi / Colpiti alle spalle».⁵³ In questo modo, si negava lo schiacciamento unidimensionale su «un’era di presente continuo»,⁵⁴ portando alla luce – con un *engagement* civile sviluppato in *Guerra* – lo spessore della storia e la sua tragica conflittualità (in quegli anni tendenzialmente rimossa dal *mainstream* culturale occidentale), insieme denunciando e cercando disperatamente un «senso» a quella millenaria «violenza».⁵⁵ Ancora nella *Linea del cielo* – attraverso il ripescaggio di alcuni versi da *Cartagine di Noi e loro*, qui però ambientati a Napoli, come si inferisce dal cotesto – troviamo una città «fondata» su «ossa pietrificate/ Di necropoli a strati su carcasse di orse/ Alte tre metri e di altri animali avariati»; e nella stessa *Betelgeuse* gli «scavi per la nuova metro / Di Città del Messico, / Rivelano» gli «scheletri» dei primi schiavi africani introdotti in America, con le loro «deformazioni ossee per prolungati carichi / E palesi segni di malnutrizione» (*Bet*, p. 62). Si rompe, così, la superficie di una «realtà apparentemente monolitica», lasciando emergere «substrati» e «palinsesti» antropici ormai «obliati», con «la loro quota di perturbante [...] memoria».⁵⁶

Se, dunque, quest’operazione di *digging* «fa sì che la natura», dalla torba ai ghiacciai alpini, «ridiventi storia» – tanto negli spazi esterni

⁵² F. Buffoni, *Più luce*, *Padre* cit., p. 126. Cfr. F. Buffoni, E. Zuccato, *L’arte rupestre del Lago Maggiore. Le incisioni su roccia nell’area della cultura di Golasecca*, Novara, Interlinea, 1999.

⁵³ S. Heaney, *Kinship*, tradotto da F. Buffoni in Id., *Songs of spring* cit., p. 319; cfr. F. Pusterla, *Bocksten* cit., p. 32: «Ti presterò una voce per il buio / una mano per i tre pioli / nel tuo petto».

⁵⁴ A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno*, a cura di R. Donati, Milano, Chiarelettere, 2021, pp. 35-48.

⁵⁵ F. Buffoni, *Mid Atlantic. Teatro e poesia nel Novecento angloamericano*, Milano, Effigie, 2007, p. 96. Cfr. J. Turini, «Dal profondo mistero evolutivo». *Scavi archeologici nella poesia italiana contemporanea*, in «L’Ulisse», 24, 2021, p. 235.

⁵⁶ A. Afribo, *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie* cit. (in cui si fa l’esempio di *Macchine movimento terra* di Cucchi). Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 102: «la parola ‘apocalisse’, del resto, deriva dal greco *apokálypsis*, che significa appunto ‘rivelazione’, ‘disvelamento’; rivela l’esistenza di un altro ordine di presenze e fenomeni, diversi e invisibili in superficie».

quanto, allegoricamente, nell'«inconscio collettivo»⁵⁷ –, è pur vero che, una volta trasformato in mummia o scheletro terroso, il cadavere umano si tramuta quasi in «un pezzo di natura, partecipe ormai più del tempo geologico che della storia».⁵⁸ D'altronde, in *Betelgeuse* si leggono titoli come *Paleolitico superiore* e *Homo erectus*; accanto al tempo della paleoantropologia, della lenta evoluzione dagli ominidi alla nostra specie («Homo Heidelbergensis», «Neanderthal», «homo sapiens»), troviamo quelli incomparabilmente più ampi della paleontologia («Ritrovato tra i fossili australiani / Cinquecento milioni d'anni fa già presentava / Due aperture connesse da un tratto digerente», *Bet*, p. 11) e della geologia⁵⁹ («Il cratere meteoritico / Che scatenò in Antartide / Una pioggia di rocce incandescenti / Ma non ci disturbò / Perché arrivammo dopo», *Bet*, p. 82), e quello addirittura vertiginoso dell'astronomia, del cronotopo siderale. Da ciò derivano indicazioni cronologiche radicalmente stranianti rispetto alla nostra prospettiva consueta:

«Tre milioni di secoli»; «A soli seicento anni luce da noi»; «Da cinque miliardi di anni / E si prevede per altri quattro almeno»; «Fino a settecento milioni d'anni fa»; «Ormai da diversi millenni»; «Ventimila anni prima di noi»; «è quel che rimane della collisione / Tra due galassie a spirale / Di cinquecento milioni d'anni fa»; «la cometa / [...] Viene a trovarci / Ogni cinquemilaquattrocento anni, / [...] L'ultima volta in queste zone / Ci vide ancora nelle grotte»; «Dai resti di un mammut / È riapparso un batterio di ventimila anni fa»; «stelle morte / Prima della nascita del Sole».

Si tratta, nel complesso, di ciò che Gould ha definito «scoperta del tempo profondo», ben nota agli scienziati ma non ancora penetrata fino in fondo nella consapevolezza comune: «quanta gente davvero ha coscienza del fatto che storia dell'universo, storia della terra e storia della specie umana si pongono su cronologie distinte e ne ha tratto le dovute conseguenze?»⁶⁰ Secondo Buffoni, il primo a occuparsi sistematicamente di questo argomento sarebbe stato J. Hutton, con

⁵⁷ J. Turini, *Scavi archeo-geologici* cit., p. 244.

⁵⁸ B. Manetti, *Il «libro del figlio»: Bocksten di Fabio Pusterla (1989)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme II*, a cura di S. Stroppa, Lecce, Pensa Multimedia, 2017, p. 229. Cfr. anche V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, p. 124: «Che cosa sono i gessi di Pompei [...] / Forse sono piante, / le piante ruderali».

⁵⁹ Su questo incontro tra poesia e geologia possono aver influito i precedenti di Zanzotto e G. Neri. Cfr. F. Buffoni, *Jucci* cit., p. 103: «Non è forse il tempo una morena / Capace di attrarre altrove i luoghi, / Di spostarli?».

⁶⁰ F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., p. 123.

la sua *Theory of the Earth*, pubblicata a Edimburgo verso la fine del Settecento.⁶¹ Nel panorama della letteratura italiana contemporanea, poi, sono a mio avviso rilevanti gli esempi di Calvino – che nelle *Cosmicomiche* aveva scelto come protagonista Qfwfq, un’entità metamorfica libera dalle limitazioni umane, un narratore-testimone a cui è attribuita nientemeno che la *Memoria del mondo* – e di Zanzotto, che legava la nozione di tempo profondo al completo oltrepasamento di qualsiasi retaggio antropocentrico: «ci soffermiamo troppo poco sulla megastoria, ragioniamo per così dire tolemaicamente, in termini di microstoria [...]. Bisognerebbe far entrare nella testa di tutti e particolarmente dei bambini cattivi [...] che governano il mondo, l’idea della piccolezza del loro teatro».⁶²

In Buffoni, peraltro, quest’articolata compresenza di strati temporali diversi produce talvolta un effetto di sorpresa, di inaspettato cortocircuito, estremizzando l’idea della “non contemporaneità del contemporaneo” formulata da E. Bloch: «Quando Fuhlrott scopri nella valle di Neander / I resti fossili di un individuo d’altra specie / Correva l’anno 1856, Cavour incontrava a Parigi / Napoleone III dopo la carneficina di Crimea / De Sanctis otteneva la cattedra a Zurigo» (*Bet*, p. 52);⁶³ «meteorite di Victoria / Caduto in Australia nel sessantanove / Insieme a Philip Larkin / E all’ultimo ellepi dei Beatles» (*Bet*, p. 98). Inoltre, se nel *Profilo* «la contemplazione del paesaggio» non implicava una «fuga» dal «divenire storico»,⁶⁴ nella stessa raccolta si accennava però a lentissimi cicli geologici («quando il monte Rosa si sarà appianato»),⁶⁵ mentre in alcuni versi di *Guerra* i ritmi biologici sembravano poter riassorbire, nella loro continuità, persino le più cruente stragi umane («Madre terra / E in breve tempo ingoi / Lance alabarde sangue carne ossa, / Macini impasti

⁶¹ Vd. *ivi*, p. 125; cfr. D. Farrier, *Anthropocene Poetics. Deep Time, Sacrifice Zones, and Extinction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019, e R. Macfarlane, *Underland. A Deep Time Journey*, Milton Keynes, Penguin, 2019, su cui vd. J. Turini, *Nel sottosuolo dove imbrigliamo il tempo. Nature writing e archeologia*, in «L’Indice dei libri del mese», 17 settembre 2021, <https://www.lindiceonline.com/geografie/nature-writing-archeologia/> (ultimo accesso: 8/11/2022).

⁶² A. Zanzotto, *La verità e la poesia*, in A. Sinigaglia, *Vent’anni al Duemila*, Torino, Eri, 1982, pp. 125, 127; vd. R. Maggiore, *Dal viaggio immaginario alla fantascienza: Landolfi, Solmi, Zanzotto «In una rete di linee che si intersecano»*, in «La Clé des Langues», settembre 2015, <https://cle.ens-lyon.fr/italien/litterature/periode-contemporaine/dal-viaggio-immaginario-alla-fantascienza-landolfi-solmi-zanzotto-in-una-rete-di-linee-che-si-intersecano> (ultimo accesso: 8/11/2022).

⁶³ Cfr. F. Buffoni, *Più luce, Padre cit.*, p. 34.

⁶⁴ A. Inglese, *L’identità inquieta di Franco Buffoni*, in R. Cescon, *Il politico della memoria*, Roma, Pieraldo, 2005, p. 146.

⁶⁵ F. Buffoni, *Il profilo del Rosa cit.*, p. 49.

rigurgiti / Siepi con le bacche serpi e fidanzati / Nel trionfo della vita»). Anche al fondo di *Betelgeuse*, in effetti, si intravede il «rispetto» per una natura «intesa come la *physis* dei Greci, l'essenza da cui tutto si genera e a cui tutto ritorna».⁶⁶ «Quando una stella muore», coi «granelli» della sua «polvere» si «formano» nuovi «cristalli» (*Bet*, p. 98), dando inizio a un'altra vicenda cosmica. Come nel Keats di *To Autumn*, come nel D. Thomas "apocalittico" di *And death shall have no dominion*, e come in molte concezioni filosofico-religiose (dai presocratici alla saggezza orientale), «la vita» appare legata alla «morte» da un'«inscindibile unità».⁶⁷ Ogni fine, ogni distruzione, è dunque soltanto transitoria? In realtà, Buffoni reinterpreta questo discorso attraverso il materialismo di Lucrezio e la conservazione della massa di Lavoisier; in una prospettiva scientifica e laica, infatti, esso può valere soltanto come imprecisa immagine del metamorfismo universale, della continua trasformazione della vita e della materia; l'umanità, invece, rischia – come vedremo nel prossimo paragrafo – addirittura di accelerare la propria estinzione, a cui sarebbe comunque, prima o poi, destinata.

È significativo, allora, che al «Tempo dieci anni, nemmeno» della sereniana *Autostrada della Cisa* Buffoni risponda con un verso di tutt'altro tenore: «Tempo duecentomila anni» (*Bet*, p. 78); certo, l'autore luinese aveva pure dichiarato «Non lo amo il mio tempo, non lo amo», e Fortini aveva spesso simulato di rivolgersi a lettori avvenire, posti oltre la fine della propria biografia, ma la loro prospettiva rimaneva comunque ancorata a un orizzonte storico, umano. Secondo Afribo, il passato, che nella poesia del XX secolo aveva «un raggio-medio-breve, nella poesia postrema [...] si dilata terribilmente», sprofondando in un tempo «remotissimo», di portata «archeologica» e «geologica», quando non addirittura cosmica. Oltre a Buffoni, si potrebbero citare i casi di Magrelli,⁶⁸ Pusterla,⁶⁹ Ortesta,⁷⁰ De Alberti,⁷¹

⁶⁶ F. Buffoni, *Più luce*, *Padre* cit., p. 111.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Si può andare dalle *Noterelle archeologiche*, in *Nature e venature*, alla sezione *Terranera* in *Esercizi di tiptologia*, fino a *Geologia di un padre*, coi suoi riferimenti all'Uomo di Pofi.

⁶⁹ In *Bocksten* troviamo «ghiacciai» che «arretrano» (p. 12); note sulle trasformazioni dello stretto di Bering nel Pleistocene; un «passato nerastro da infiammare» (p. 66), confrontabile con il combustibile dell'*Abbraccio* magrelliano; già in copertina, d'altronde, campeggia un'incisione rupestre camuna.

⁷⁰ Cfr. J. Galavotti, G. Morbiato, *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortesta poeta e traduttore*, Padova, Padova University Press, 2021.

⁷¹ È rilevante, in A. De Alberti, *Dall'interno della specie* cit. (oltre ovviamente al titolo e alla presenza di fossili), un testo dedicato allo scheletro di Lucy, scoperto nel

Galluccio,⁷² Baldoni,⁷³ I. Testa,⁷⁴ Italiano,⁷⁵ Anedda.⁷⁶ Come spiegare un cambiamento così netto e diffuso? Per gli autori più vicini agli ideali della sinistra novecentesca, si può ipotizzare che tale fenomeno derivi dalla rassegnata presa d'atto di una gravissima sconfitta politica e del tramonto di un'intera epoca. Più in generale, l'interesse della letteratura degli ultimi anni verso il tempo profondo sembra strettamente connesso alla sensibilità ecologica, a un'attenzione sempre più viva verso la questione ambientale e le discipline scientifiche. Se ciò comporta un «ulteriore ridimensionamento del posto dell'uomo nel mondo», Buffoni però «non abbandona [...] la riflessione sulla storia»⁷⁷: si tratterà, cioè, di valutare obiettivamente le vicende umane, il loro peso e la loro rilevanza, rispetto al tempo (o, meglio, ai diversi tempi) dell'Universo, della Terra e delle altre specie viventi, non di ridurle a un'affannata e insignificante gesticolazione, da ignorare e da cui disimpegnarsi.⁷⁸ Attraverso l'approfondita considerazione di questa pluralità di dimensioni sovrastoriche

1974, anno di nascita dell'autore: «prime fasi dell'evoluzione umana»; «tre milioni di anni contro un trentasette sulla Terra» (p. 14).

⁷² In B. Galluccio, *La misura dello zero* cit., si leggono varie riflessioni sulla «forma adatta del tempo» (p. 116): «residuo di una polvere / che viene da un tempo remoto» (p. 16); «il presente mi manca» (p. 74); «il cielo declina / il plurale di tempo [...] // nelle viscere storia».

⁷³ L. Baldoni, *Anno naturale*, Firenze, Passigli, 2021.

⁷⁴ I. Testa, *L'indifferenza naturale*, Milano, Marcos y Marcos, 2018; Id., *Teoria delle rotonde*, [Livorno], Valigie rosse, 2020.

⁷⁵ F. Italiano, *Habitat*, Roma, Elliot, 2020.

⁷⁶ Ecco alcuni esempi da A. Anedda, *Historiae* cit., pp. 10, 25, 26: «la collina brulica di ossame, / di fossili di felci e di animali»; *Ruinas*: «eppure questa specie si conserva / e avanza crollando lungo i secoli», «tutto si perde / e torna in altre forme. / Dalla scogliera sale un accenno di torre medievale»; «scivola impercettibilmente come i continenti / che si spostano al ritmo di un'unghia che si allunga»; fino alla quarta di copertina: «oltre alla storia, più della storia, ci sono la geografia e la geologia», insieme a «paesaggi» e «ossa dei morti che ci ricordano l'appartenenza alla natura pietrosa dell'universo». Oltre a una costante attenzione ai fenomeni endogeni ed esogeni di modellamento terrestre, in Ead., *Geografie* cit., si segnalano ancora i seguenti passaggi (pp. 13, 20, 59, 106, 123, 143): «Nessuno da queste altezze avrebbe potuto sentire le urla, gli spari. I mondi paralleli sono qui sulla terra»; *Scavando fossili. Trovando sé stessi; Dorsali*: «deriva di continenti»; «Geologia, fossili, ferite tanto antiche da essere prescritte e ormai incontaminate»; «Vieni spazio, consolaci del tempo»; «teatri sbalzati dalla storia rincasano, sprofondano, si spezzano in rovine, ritornano nell'erba. La storia diventa geografia nell'erosione».

⁷⁷ J. Turini, *Scavi archeo-geologici* cit., pp. 236, 244.

⁷⁸ F. Pusterla, *Bocksten* cit., pp. 48-49: «Se il senso è questo ogni dolore è vano, / lo strazio vuoto ritorna alla terra. // Se il senso è questo la vita è accettabile»; «No che non hai capito, / e il senso non è questo».

Buffoni non intende affatto rinnegare il «Fantasma in carne e ossa della storia»,⁷⁹ così acutamente esaminato in *Guerra*, bensì vuol metterlo nella giusta prospettiva, spingendo anzi la propria mentalità storicista fino all'estremo.

III. L'Antropocene

Quanto appena illustrato a proposito del “tempo profondo” è strettamente connesso alla compresenza, in *Betelgeuse*, di «avanzato antropocene» (*Bet*, p. 51) e «antropocene rovesciato di segno».⁸⁰ Per essere più chiari, da un lato Buffoni denuncia senza ambiguità il cambiamento climatico, l'alterazione dei cicli biogeochimici, l'inquinamento e i disastri ambientali – tali da segnare l'avvio di una nuova era geologica – prodotti, soprattutto negli ultimi settant'anni, da un'umanità in preoccupante esplosione demografica; dall'altro – pur non volendo affatto minimizzare la gravità dei fenomeni in atto, di cui siamo pienamente responsabili – l'adozione di un punto di vista straniante e sovra-umano, attento alle vicende sedimentate nel paesaggio (la *storied matter* del *material ecocriticism*),⁸¹ amplissimo sia nel tempo che nello spazio, induce a distanziare e virgolettare (certo, anche con *boutades* provocatorie) l'enfasi che poniamo sulle nostre sorti. Qualora, per causa nostra, si rompesse irrimediabilmente l'equilibrio che permette la nostra esistenza, la biodiversità comunque si riformerebbe sulla Terra, seppure dopo centinaia di migliaia o milioni di anni: «Non scoraggiamoci, dunque, perché *dopo* / La vita sulla Terra tornerà / Magari senza la Scuola Grande di San Rocco / Ma con tante forme di splendidi batteri» (*Bet*, p. 79). Da una parte, perciò, si ricorda il “feedback positivo” tra lo scioglimento del «permafrost dell'Artico», dovuto all'«aumento delle temperature», e l'ulteriore immissione di gas-serra nell'atmosfera, visto che in quei ghiacci «il metano» è «custodito in enormi quantità» (*Bet*, pp. 80-81); si rivelano le drammatiche conseguenze socio-politiche dei «mutamenti climatici», quali «guerre» e migrazioni («Se le attuali emissioni di CO2 continueranno / Tra vent'anni quattro miliardi di persone / Saranno costrette ad emigrare», *Bet*, p. 26); se ne evidenziano le ricadute biomediche, condannando la nostra suicida irresponsabilità («è solo

⁷⁹ F. Buffoni, *Guerra* cit., p. 32; cfr. A. Casadei, recensione a *Guerra* cit.

⁸⁰ F. Pusterla, «*Migreremo anche noi senza mai arrivare*». Per Matteo Meloni, in *Poesia contemporanea. Quindicesimo quaderno italiano*, a cura di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2021, p. 216.

⁸¹ Vd. S. Iovino, S. Oppermann, *Material ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2014.

coincidenza / Se ogni volta che muta il clima / Avviene uno spillover, un salto di specie / Che permette trasmissioni virali / Dagli animali all'uomo?», *Bet*, p. 142).⁸² D'altra parte, però, si rammentano processi a cui l'uomo è totalmente estraneo, come la formazione della densa e calda atmosfera venusiana («Poi il rilascio di anidride carbonica fu tale / Da portarla agli attuali quattrocento gradi. / Effetto serra senza alcun avanzato / Antropocene a produrlo», *Bet*, p. 25); si traga l'attualità da una prospettiva di *longue durée* antropologico-ecologica («Ormai da diversi millenni / L'homo sapiens vive principalmente / Nelle regioni con temperatura media / [...] Le civiltà [...] / Sono fiorite in questa nicchia climatica»); si insiste sull'«antichità» dei nostri «vizi», a partire dalla domesticazione di piante e animali («Non è solo da centocinquanta anni / Che con il cosiddetto antropocene / È avanzato il lavoro sul clima. / Da prima, molto prima... / Sono almeno diecimila anni, / Dalla fine dell'epoca glaciale», *Bet*, p. 63).⁸³ Si potrebbe tentare una sintesi ipotizzando che Buffoni passi implicitamente in rassegna le varie proposte esistenti sul momento di inizio dell'antropocene:⁸⁴ dall'estinzione della megafauna (i «mammut» di *Betelgeuse*, p. 61) all'uso del fuoco e alla diffusione di agricoltura e allevamento; dalla «scoperta» dell'America, con l'avvio dello scambio colombiano, alle

⁸² Cfr. *L'anguilla del Reno*, in F. Pusterla, *Bocksten* cit., p. 85, in cui però il disastro ecologico si carica di un valore emotivo-allegorico, oscillante tra ansia e utopia, oltre che di evidenti echi montaliani; cfr. anche A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno* cit., p. 95, in cui Anedda ricorda Zanzotto come «il poeta che [...] ha instancabilmente denunciato l'oltraggio dei campi» e «lo sterminio dei luoghi». La stessa Anedda, in *Geografie*, cita la tragedia del Vajont; i roghi in Australia, con canguri e koala morti o ustionati; un «paesaggio post-disastro nucleare» giapponese; le plausibili connessioni tra «fracking» e «terremoto in Emilia-Romagna»; le voci su un «sottomarino americano» che avrebbe «perso materiale radioattivo al largo della Maddalena»; fino all'amara conclusione che «non sapremo mai quanto è inquinato questo mare, quanto lo sia l'aria [...]. Ovunque però resti di plastica [...] e quando il vento soffia le buste volano impigliandosi ai cespugli» (pp. 46, 47, 75, 76).

⁸³ In F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia* cit., pp. 179-187, peraltro, un intero capitolo è dedicato alla domesticazione della *wilderness*, partendo da *Into the Wild*, passando per la spoliatura di San Francesco e finendo con le escursioni romantiche di Keats.

⁸⁴ Vd. E. Padoa-Schioppa, *Antropocene. Una nuova epoca per la Terra, una sfida per l'umanità*, Bologna, il Mulino, 2021. Nel *Profilo*, peraltro, si dimostrava la lunga e profonda antropizzazione della natura, dai graffiti sulle rocce allo svelamento, sotto la «vernice d'erba», della «finzione / Con il metanodotto che attraversa, / [...] bosco ricoperto / Striscia-fetta di riporto e le cisterne sotto» (F. Buffoni, *Il profilo del Rosa* cit., p. 110). Cfr. A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno* cit., p. 37, dove Anedda osserva che in Zanzotto «la terra è continuamente incisa dalla storia, è "un'ininterrotta geografia"».

rivoluzioni industriali, fino alla rapidissima accelerazione novecentesca, con sovrappopolamento, (micro)plastiche sparse per gli oceani e test nucleari svolti in atmosfera «al tempo della dolce vita» (*Bet*, p. 12, con demistificante spiazzamento dell'orizzonte d'attesa).

Mentre i «dinosauri», «veri campioni di sopravvivenza», scomparirono dopo ben «cento milioni di anni», e «non per colpa loro», sorge inevitabilmente la domanda su «quanto resisterà la Sapiens-sapiens, dopo appena duecentomila anni» (*Bet*, p. 149), dato che – come un maldestro apprendista stregone – sembra aver perso il controllo sul proprio operato. *Betelgeuse* intercetta, così, l'immaginario catastrofico-apocalittico sempre più diffuso e pervasivo negli ultimi decenni, il «fascino perverso dell'estinzione»⁸⁵ e della fine del (nostro) mondo che circola in numerose opere letterarie (la fantascienza distopica anglo-americana), saggistiche⁸⁶ e cinematografiche (da *Interstellar* ai recenti *Don't look up* e *Siccià*). Buffoni, perciò, da un lato risale a un remotissimo passato, dall'altro trascrive «premonizioni» (*Bet*, p. 26) su un futuro più o meno prossimo: accanto alle menzioni di vari crateri meteoritici (*Bet*, pp. 78, 82, 98), troviamo – in un testo intitolato *Rotta di collisione* (*Bet*, pp. 33-34) – una previsione tanto fosca quanto statisticamente fondata: «Il punto non è – sostengono gli astronomi – / Se ne potrà arrivare un altro grande, / Ma quando. / E con quello giusto questa volta / Potremmo essere noi ad estinguerci. [...] / Dart è un

⁸⁵ J. Turini, *Scavi archeo-geologici* cit., p. 243, che si riferisce ad Anedda. Cfr. anche B. Galluccio, *La misura dello zero* cit., p. 7: «quando la specie umana sarà estinta».

⁸⁶ Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 101-137. La bibliografia, italiana e internazionale, è molto ampia: *Postmodern Apocalypse. Theory and Cultural Practice at the End*, ed. R. Dellamora, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995; *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, ed. M. Bull, Oxford-Cambridge, Blackwell, 1995; M. Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni*, Palermo, :duepunti, 2004; J. Diamond, *Collapse. How Societies Choose to Fail or Succeed*, New York, Viking, 2005; F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007; S. Micali, *Apocalissi di provincia: la fine del mondo e la fantascienza italiana*, in «Contemporanea», 9, 2011, pp. 51-66; T. Pievani, *La fine del mondo. Guida per apocalittici perplessi*, Bologna, il Mulino, 2012; D. Balicco, *The End of the World. Capitalism and Mutation*, in «Between», 10, 2015; F. Mussgnug, *Apocalyptic Narcissism and the Difficulty of Mourning*, in «Between», 10, 2015; *Il futuro della fine. Rappresentazioni dell'apocalisse nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, a cura di A. Baldacci, A.M. Brysiak, T. Skocki, Berlin, Peter Lang, 2020; E. Carbé, J. La Forgia, F. D'Isa, *Trilogia della catastrofe. Prima, durante e dopo la fine del mondo*, Firenze, Effequ, 2020; J. Rasmi, *Colassologia. Istruzioni per l'uso*, Trieste, Asterios, 2020; M. Malvestio, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.

proiettile [...] / Che ci difenderà dall'asteroide». In *Betelgeuse* (pp. 50-51), inoltre, si prospetta con amara ironia il pericolo di un'involuzione post-apocalittica: gli «utensili in pietra» dell'*homo erectus* si sono, infatti, affinati «Fino al design del nostro / Avanzato antropocene» – dotato di ordigni sempre «più efficienti», come l'occhialuto uomo sveviano – «Che non vede l'ora di tornare / [...] a cacciare / E a pescare». In vari componimenti, poi, si allude all'improbabile, ma suggestivo scenario di un trasferimento dell'umanità su «Marte» (*Bet*, p. 93) o addirittura – grazie a navicelle spaziali attrezzate per l'ibernazione – su «pianeti extrasolari» (*Bet*, p. 60).

A tal riguardo, va segnalato che nella *Linea del cielo* il poeta aveva sollecitato la Terra alla distruzione dell'umanità, con toni da operetta morale: «Ma tu vibra pesante pianeta, / [...] Salta e poi lasciati andare / Sul materasso morbido latteo-asteroidale. / Concimaci e se puoi / Disintegraci, / Non lasciarci stare».⁸⁷ Nella stessa silloge, inoltre, la controfigura senile dell'autore aveva rivolto un *Invito a Napoli* affinché lo liberasse dal suo decadimento psicofisico: «dolcemente strangolami in cielo / O in mare / [...] Non mi tradurre altrove».⁸⁸ Questo parallelismo tra la fine biografica, quella di una certa epoca e quella dell'intera specie potrebbe ricordare *Composita solvantur*: in Fortini, però, come in certo Volponi, l'apocalissi è condizione per la rinascita, poiché ci si augura che alla disgregazione segua una nuova e migliore ricomposizione.⁸⁹ La forza dell'utopia socialista, insomma, sfida allegoricamente l'irreversibilità della termodinamica, relativizzando la vittoria globale del neocapitalismo attraverso l'attesa di un difficile, ma pur sempre possibile, riscatto avvenire. Nulla di tutto ciò in Buffoni, che difatti non adopera la categoria, coniata da Moore, di "capitalocene".⁹⁰

⁸⁷ F. Buffoni, *La linea del cielo* cit., p. 116.

⁸⁸ *Ivi*, p. 92.

⁸⁹ Un'eco si avverte anche nella poesia iper-contemporanea: in B. Galluccio, *La misura dello zero* cit., p. 28, per esempio, questo schema viene rideclinato in accordo con la legge di Lavoisier: «poi liberi affrancati / [...] dimessi migreranno verso altri / agglomerati / oppure tentati come in principio al caos»; pure l'*explicit* di A. Anedda, *Geografie* cit. (p. 154), introdotto da una fortissima avversativa, va in questa direzione, chiudendo il macrotesto nell'atto stesso di riaprire la partita (anche sul piano politico-esistenziale?), e rimandando meta-artisticamente all'operazione di riscrittura, alla possibilità di una nuova formulazione: «Eppure, il mutamento non è mai l'ultimo. / ecco: // *Sgretolarsi II* // Sgretolarsi significa lasciarsi erodere, sgretolarsi permette di coagularsi di nuovo. / Ricominciamo».

⁹⁰ F. Ottonello, *Scienza, antropocentrismo e antropocene nella poesia di Franco Buffoni*, in «L'Ulisse», 24, novembre-dicembre 2021, p. 225; cfr. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, ed. J.W. Moore, Oakland, Kairos-PM Press, 2016.

Il motivo di questa differenza sta nella *Weltanschauung* dell'autore di Gallarate, schierato a favore di un pragmatico buon senso e «contro ogni profferta palinogenetica»⁹¹; confidente in un metodo «basato sulle ipotesi» e sulla «verifica» sperimentale, nonostante esso appaia meno «esaltante» di una dottrina politica «che tutto miri a trasformare radicalmente»; avverso, perciò, a «quella confusione» escatologica, «tipica di tutti i millenarismi, tra politica e religione».⁹² È per questo che Pasolini, pur venendo riconosciuto come maestro, appare distante, allo stesso tempo troppo marxista e troppo cattolico.

Buffoni, viceversa, si definisce un «azionista» fuori stagione o un «radicale della prima ora»,⁹³ quali E. Rossi e M. Pannunzio; il suo pensiero ateo, anti-metafisico e illuminista esalta il valore del dubbio, del dibattito e della valutazione delle prove, in opposizione alle indimostrabili verità di fede, agli indiscutibili dogmi di ogni Chiesa. Esso trae ispirazione dalla linea anglosassone dell'empirismo, della filosofia analitica e della ragionevolezza, contrapposta a quell'astratto razionalismo continentale che condurrebbe allo stato etico. Rispetto all'estremismo rivoluzionario si privilegiano, quindi, le riforme, la contrattazione, i miglioramenti gradualisti; si propugna un costruttivismo giuridico aperto al relativismo culturale, ma non al punto da mettere in discussione i diritti universali dell'uomo; si ha fiducia nello stato di diritto e nella divisione dei poteri già illustrata da Montesquieu. A questo proposito, troviamo in *Betelgeuse* un testo (*Bet*, pp. 69-70) incentrato sulla nozione di «democrazia», che spazia dalle *poleis* greche fino ai giorni nostri, e dalle riserve di Amiel a quelle, soltanto alluse, di Pasolini (la «scuola media unica», le «nuche rasate», le «luciole»). Il fatto che il sistema ateniese riservasse il potere ai «maschi bianchi autoctoni», escludendone le donne e praticando lo schiavismo, viene forse messo in sotterranea connessione con le attuali rivendicazioni di eguaglianza «razziale» e di genere, mentre il sintagma «dittatura dell'égalité» serve a precisare che, per il Buffoni lettore di Tocqueville e Mill, la vera democrazia non consiste in un'omologante tirannia della maggioranza, bensì nella piena garanzia delle minoranze e nella difesa della pluralità.

Per lui, progresso significa anzitutto tutela dei diritti civili e sviluppo del sapere tecnico-scientifico, il cui paradigma è interpretato – contro ogni deriva neopositivista – come un'indagine aperta, pronta ad

⁹¹ F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 39.

⁹² F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., pp. 140, 138.

⁹³ *Ivi*, p. 68.

aggiustamenti e rettifiche. Anche su questo punto scorgiamo qualche cenno in *Betelgeuse*, per esempio quando si menzionano sia la grandiosa sfida euristica lanciata dall'uomo ai misteri dell'universo, sia i limiti della nostra conoscenza, il suo scacco di fronte alle dimensioni dell'ignoto: «La nuova fisica: una titanica / Ricerca di smentita / Al fatto che viviamo / In una bolla intergalattica [...] / Dove non hanno semplicemente senso / Le nostre attuali misurazioni» (*Bet*, pp. 37-38). Similmente, si soppesano le potenzialità e i rischi degli esperimenti di «simbiosi» tra intelligenza artificiale e «cervello umano», che da un lato potrebbero comportare un inquietante controllo delle menti, dall'altro consentirebbero «ai paraplegici / Di tornare a camminare» (*Bet*, pp. 40-41), laicizzando i miracoli evangelici. In altri testi, poi, le fulminee giustapposizioni tra opere antiche, preziose, e i rigorosi esami computerizzati a cui sono sottoposte tradiscono forse un atteggiamento ambivalente: se, da una parte, quelle operazioni accrescono le nostre informazioni e inducono a riflettere (sulla scorta di Larkin) su come muti diacronicamente la funzione di oggetti e luoghi, dall'altra destano qualche sorpresa e vari interrogativi, che sarebbe comunque forzato ricondurre a una forma tradizionalmente umanistica di repulsione per l'automazione e per analisi avvertite come desublimanti e profanatorie.⁹⁴ Mi riferisco, nello specifico, ai «libri di preghiere», ai «codici miniati medievali» trasformati in «breviari / Di impronte digitali» e in catalogo di «infezioni virali» (*Bet*, pp. 73-74); e al rinascimentale «segreto / Di mattoni in equilibrio» delle cupole di «Sangallo e Brunelleschi», messo «a nudo» da un «software», al punto che «Anche un robot ora le potrebbe fare» (*Bet*, pp. 129-130).

Nonostante la loro “ragionevolezza” e la loro profondità, è certo possibile muovere alcuni rilievi alle idee sostenute da Buffoni, ma ciò andrebbe fatto con l'accortezza di tenere sempre in considerazione i seguenti fattori: 1) non si possono sovrapporre tutte le affermazioni dei testi di *docufiction* e di poesia alle convinzioni dell'autore empirico, nonostante tendano spesso a collimare; 2) le tesi vengono talvolta esposte in forma semplificata e abbreviata, a seconda del genere letterario praticato, dell'intento comunicativo, del lettore implicito presupposto, della sede editoriale etc.; 3) dimostrando grande

⁹⁴ Un altro poeta laico e illuminista come Magrelli era stato, a tal riguardo, più esplicitamente univoco: «Il professor Terribile fruga dentro la bara di Petrarca. / Terribile è quest'opera di necrologia», «In tempi di Tomb Raider, ha rilevato Marco Giovenale, l'evento rappresenta “una specie di pac: Poetografia Assiale Computerizzata”» (V. Magrelli, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006, p. 19).

autoconsapevolezza, Buffoni si è già mosso da sé le critiche più acute e fondate, in particolare nell'ultimo capitolo di *Più luce, padre*, formato dalla *Lettera* che «Piero» avrebbe, nella finzione, inviato allo zio, come epilogo del loro dialogo; 4) chi non vive quotidianamente una condizione di discriminazione e disagio legata al genere, all'etnia, all'inclinazione sessuale etc., deve essere cosciente del *bias* insito nella propria gerarchia di priorità. Facciamo qualche esempio di queste tensioni interne, che portano a *correctiones*, parziali palinodie e controcanti polifonici: se la vera rivoluzione viene individuata nella diffusione di internet (e, altrove, nella fecondazione in vitro), piuttosto che nelle contestazioni degli studenti di filosofia del 1968 e del 1977, si ricordano però anche le storture causate dall'uso propagandistico della rete (pur non affrontando il problema della gestione dei dati);⁹⁵ se non si insiste sulla relatività storico-culturale della scienza occidentale, né sul fatto che la bomba atomica, e la stessa castrazione chimica a cui è stato costretto Turing, sono gli effetti di una ricerca slegata dall'etica, il nipote Piero chiede però a gran voce «più Adorno [...], più *Dialettica dell'Illuminismo*».⁹⁶ Anche alcune stilette anti-clericali – comunque più *tranchantes* sotto i due precedenti pontificati – sembrano eccedere per *vis* polemica, comportando uno schiacciamento delle varie sensibilità del Cattolicesimo (per non parlare del mondo protestante, a partire dai valdesi) sulle posizioni più retrive e oscurantiste: questo provoca, tra l'altro, la provocatoria liquidazione di un grande autore come Manzoni (o, meglio, dell'uso che se ne è a lungo fatto nelle scuole italiane),⁹⁷ e la scelta di un sacerdote lefebvriano (cioè così conservatore da essere quasi esterno alla Chiesa romana) come campione del Cristianesimo in *Personae*.

Più in generale, è discutibile l'opinione secondo cui credere in una verità religiosa o politica comporti quasi inevitabilmente una propensione all'odio verso il diverso che precipita, in alcuni momenti storici (da Robespierre a Hitler e Stalin), nel terrore e nei massacri. Infatti, tale recisa negazione di ogni verità ultima – volta, certo, a favorire la tolleranza, la convivenza pacifica e la mediazione interculturale – è essa stessa una verità, un'assoluta certezza riconducibile a un ben determinato filone ideologico, legato peraltro a doppio filo al sistema istituzionale anglosassone (al punto che pensatori come Popper e Berlin sono stati nominati baronetti della

⁹⁵ F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., pp. 144, 171.

⁹⁶ *Ivi*, p. 193.

⁹⁷ *Ivi*, pp. 159-161.

Corona). Ad ogni modo, Buffoni è il primo a riconoscere non solo la relazione tra liberalismo e «libertà d'impresa»,⁹⁸ ma anche i crimini imperialisti del Regno Unito, la sua repressione (dall'epoca vittoriana di Wilde fino a Turing) di omosessuali e minoranze, le simpatie di parte della sua intelligenza per i nazisti. A proposito del marxismo, poi, egli afferma che gli autori della scuola di Francoforte, così come gli intellettuali del calibro di Fortini e Raboni, erano talmente spaventati dalla realtà delle cose da cercare consolazione in una fede politica;⁹⁹ l'io poetico, invece, si auto-rappresenta come del tutto refrattario al fascino della promessa socialista-comunista, poiché vaccinato dall'evidenza delle brutalità sovietiche: «Avevo vent'anni a Praga, / Ne avevo otto a Budapest / E avevo già capito».¹⁰⁰ Se Buffoni giustamente rimprovera alla sinistra italiana del XX secolo di aver trascurato la lotta per le libertà civili (arrivando, anzi, a espellere Pasolini dal partito e a etichettare Gide come perverso, in un articolo del segretario Togliatti), si potrebbe però obiettare che oggi sono proprio l'analisi classista delle ineguaglianze economiche e l'aspirazione alla giustizia sociale a essere tendenzialmente obliate. Suscita, allora, qualche perplessità il verso in cui gli Usa vengono definiti la «nazione più avanzata del mondo»¹⁰¹ (in nota, però, si circoscrive l'encomio al periodo dell'amministrazione Obama), così come la rapida menzione della spinosa e drammatica questione mediorientale soltanto per constatare il coraggio dei «ragazzi gay palestinesi che la notte [...] scivolano nelle discoteche israeliane», rischiando la vita al momento del ritorno nei «loro villaggi».¹⁰² Similmente, il ritratto di Sereni come un poeta che «non sta da nessuna parte», «costituzionalmente» estraneo al marxismo, «concettualmente» incapace di «collocarsi all'interno di uno schieramento»,¹⁰³ sembra sottovalutare drasticamente una parte decisiva delle opere dell'autore luinese. Ciononostante, Buffoni confessa di aver provato entusiasmo per l'umanesimo radicale del giovane Marx; ammette le laceranti contraddizioni dell'*American way of life* (lodando invece le socialdemocrazie scandinave); pur rivendicando l'importanza delle libertà di parola, insegnamento e ricerca, evidente per esempio nelle proteste di Berkeley degli anni

⁹⁸ *Ivi*, p. 139.

⁹⁹ Vd. *Ivi*, p. 168.

¹⁰⁰ F. Buffoni, *La linea del cielo* cit., p. 129.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 122.

¹⁰² F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., p. 19.

¹⁰³ F. Buffoni, «Con i miei soli mezzi». *La poesia di Vittorio Sereni*, in *Sentieri poetici del Novecento*, a cura di G. Ladolfi, Novara, Interlinea, 2000, p. 75.

Sessanta (il Free Speech Movement) e nei *gender studies* di J. Butler, nota i limiti del pensiero *radical* da campus californiano, con giardini ben curati circondati da decine di *homeless*; denuncia i privilegi e il neo-colonialismo dell'Occidente, il predominio degli interessi economico-finanziari, lo sfruttamento della manodopera del Sud del mondo nascosta dietro le nostre avanzate tecnologie.¹⁰⁴ In *Noi e loro*, d'altronde, non si difendevano soltanto le vite degli omosessuali – in conformità con l'angolo di visuale prescelto da decenni dall'autore, ossia quello dei diritti civili –, ma anche quelle degli immigrati in fuga da guerre, carestie e povertà.

Insomma, se non troviamo in Buffoni utopie soteriologiche, ci sono però alcuni valori irrinunciabili per cui militare, impliciti in questo straziante "trafiletto" sul suicidio di un giovane ragazzo gay: «Dal parapetto del cavalcavia / Sperando di svegliarti / L'hai scritto nel biglietto / In un mondo più gentile».¹⁰⁵ Anzi, la sua attenzione per le *vite negate* e per le vittime può sfociare in una sorta di *rêverie* compassionevole (anche se, talvolta, accanto alla *pietas*, si immagina uno scatto di reazione, di orgogliosa resistenza), forse erede delle fantasticherie di Sereni sulle potenzialità passate non avveratesi, e simile a una versione ingentilita delle *tesi* di Benjamin sulla giustizia dovuta dai posteri agli sconfitti, ai dimenticati dalla storia dei vincitori. Nel *Profilo*, per esempio, l'io sognava di aiutare Ötzi, sottraendolo alla sua morte cruenta: «Vorrei salvarti in tenda / Regalarti un po' di caldo / E tè e biscotti».¹⁰⁶ Qualcosa di analogo accade in *Betelgeuse*, dove la visione onirica di una ricomposizione dell'infranto viene originalmente rinnovata dai riferimenti scientifici:¹⁰⁷

Poiché nulla è impossibile nel mondo
Della meccanica quantistica
E all'infinitamente piccolo è concesso
Almeno in teoria
Di poter tornare indietro nel tempo
Contraddicendo della termodinamica
Il principio per cui nella vita

¹⁰⁴ Vd. F. Buffoni, *Più luce*, *Padre* cit., pp. 137, 168-169, 175, 191-195. Cfr. A. Anedda, *Occidente*, in Ead., *Historiae* cit., pp. 64-65, e *Lesbos*, in Ead., *Geografie* cit., pp. 127-134.

¹⁰⁵ F. Buffoni, *Noi e loro* cit., p. 257.

¹⁰⁶ F. Buffoni, *Il profilo del Rosa* cit., p. 85.

¹⁰⁷ Cfr. I. Testa, *Geografia temporanea*, in Id., *Teoria delle rotonde* [2020], in cui si chiede al lettore «di immaginare l'idrozoa turriformis nutricula, unico organismo capace d'invertire il proprio ciclo vitale e regredire fino a vincere la morte» (L. della Fontana, *La poesia all'epoca dell'antropocene* cit., p. 233).

Si può solo invecchiare,
Stanotte ho sognato
Che mi ero rannicchiato
Nella gabbia del cobra
Come un coniglietto
Eludendo l'entropia.
E l'uovo rotto si ricomponeva. (*Bet*, p. 122)

Ci si ricollega, così, alla discussione sull'antropocene, dato che nell'*explicit* della silloge il locutore si rivolge a un esopianeta con un'allocuzione diretta che sembra vibrare della stessa *pietas* empatica con cui il poeta si indirizzava alle vittime della violenza umana e biologica:¹⁰⁸

Oh, TOI-700 D, come ti hanno battezzata,
Fa' in modo di non averla
La pressione sufficiente, o se ce l'hai
Nascondi l'acqua e i tuoi ruscelli copri
Di sambuchi, sii pudica con noi
Che un tempo avevamo verdi
La Sicilia e l'Australia. (*Bet*, p. 145)

In altre parole, l'io (o meglio il *noi*) dà del tu a questo «pianetino che è il nostro ritratto», ricorrendo al diminutivo e alla femminilizzazione per trasformarlo in un'entità animata, piena di fragile grazia. Alla reticenza con cui si tacciono, grazie agli *omissis*, le conseguenze della sua somiglianza con la Terra («se l'atmosfera avesse pressione sufficiente, / L'acqua sarebbe stabilmente liquida...»), seguono le esortazioni affettuose, i benevoli imperativi a celare la propria delicata bellezza. Si notino, qui, l'apertura con interiezione vocativa, il tocco di oralità dato dalla dislocazione a destra e il chiasmo del quartultimo verso (un endecasillabo giambico), arricchito da un leggero *enjambement*. Peraltro, l'utilizzo del verbo 'battezzare', sottratto al dominio religioso, è ricorrente nella raccolta, forse per evidenziare lo scarto tra l'autonoma consistenza dell'universo e il tentativo umano di comprenderlo e controllarlo, nominandolo adamiticamente. Il titolo originario del componimento – ci informano le note – era *Terra bibula*, in cui i plausibili echi da Zanzotto (la «Luna puella pallidula» violata dalla corsa allo spazio) acuiscono il contrasto con la nostra Terra sempre più

¹⁰⁸ Secondo A. Afribo, *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie* cit., la fine del mandato sociale e la «marginalizzazione della poesia» contribuirebbero a diffondere «un'etica della custodia» e dell'«accudimento», unita alla spinta verso la «testimonianza» e la «denuncia».

arida, per via della distruzione degli ecosistemi e della desertificazione innescate dall'uomo. Questo *explicit* appare, per certi versi, come la riscrittura ambientalista dell'ultima pagina della *Coscienza di Zeno*, dove la scomparsa dei *sapiens* in seguito a una catastrofe inaudita avrebbe finalmente privato l'universo di malattie e parassiti. Se lì, come forse in *Betelgeuse*, la prospettiva della nostra estinzione racchiude un fondo paradossalmente «confortante», poiché implica «la scomparsa» della nostra «colpa»,¹⁰⁹ bisogna però aggiungere che l'iperbole con cui Buffoni suppone che la nostra specie possa costituire una minaccia per un corpo celeste posto a distanze siderali serve a rammentarci, e *contrario*, che *there is no planet b*, chiudendo amaramente il macrotesto su due versi di angoscioso rammarico per gli irreparabili danni già compiuti. La *pietas*, infine, aveva avvolto anche i “terzi paesaggi”, i luoghi dell'abbandono post-industriali, rappresentati direttamente nella loro congelata fissità temporale («Oggi Ivittuut è la città-fantasma / Delle miniere abbandonate / Attonite [...] / Come crinoline di Burano / Imprigionate nel museo del merletto», *Bet*, p. 46) oppure evocati come comparanti metaforici (la stella Betelgeuse, «sempre più esangue» e «avvolta nella nebbia», viene paragonata a «Una vecchia stazione di servizio / Sulla Milano-Torino», *Bet*, p. 21).¹¹⁰

IV. Uomo e Natura

Vari componenti di *Betelgeuse* affrontano, quindi, la questione dei rapporti tra uomo e natura, a cominciare da quelli tra la *sapiens* e le altre specie animali:

L'animale qualsiasi animale
Come un bambino
Vive nel presente,
Se caccia caccia
Se dorme dorme,

¹⁰⁹ J. Turini, *Scavi archeo-geologici* cit., p. 243. A tal riguardo, anche se la prospettiva di Buffoni è diversa, viene alla mente l'«immagine di ecologia radicale» impiegata da Caproni in *Versicoli quasi ecologici* («Come / potrebbe tornare a essere bella, / scomparso l'uomo, la terra»), su cui vd. N. Scaffai, *Poesia e ecologia* cit., p. 211.

¹¹⁰ Cfr. anche F. Buffoni, *La linea del cielo* cit., p. 89: «cicli traduttivi in via di abbandono». Vd. G. Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sujet/Objet, 2004, e la rubrica *Poesia, terzo paesaggio?* di L. Pugno su «Le parole e le cose». Inoltre, A. Afribo (*Il senso della poesia italiana postrema per le macerie* cit.) ricorda le opere di vari poeti contemporanei, quali I. Testa (ospitato nei *Quaderni* diretti da Buffoni) e F. Santi (*Canto di un'area dismessa*). Cfr. anche G. D'Andrea, [*Ecosistemi*], Forlì, L'Arcoiaio, 2013, e R. Morresi, *Terzo paesaggio*, Torino, Aragno, 2019.

Pensavo l'altro giorno osservando
Giulia compitare pagina tre-uno [...].
Quando saprai dire trentuno
Anche tu comincerai ad avere
Un passato e un futuro [...]. (*Bet*, p. 138)

Come evidenziato dalle epizeusi, gli animali aderirebbero senza scarti a sé stessi e all'azione che stanno compiendo, mentre noi umani – secondo Virno – saremmo statutariamente incapaci di coincidere con la nostra essenza, che paradossalmente è altro da noi, cioè non è qualcosa che *siamo*, bensì qualcosa che *abbiamo*, che ci appartiene come ossimorico debito-credito;¹¹¹ da qui nascerebbero, perciò, l'autocoscienza e l'auto-riflessività che ci contraddistinguono. Pur partendo da un punto di vista diverso, l'etologo Mainardi – letto e citato da Buffoni – era arrivato a conclusioni simili, evidenziando che «l'uomo, tra tutti gli animali», è «il più svincolato dagli istinti [...], il meno provvisto di istruzioni genetiche»¹¹² comportamentali; è proprio a questa libertà ricca di pericoli e potenzialità che alludono, allora, i seguenti versi (*Bet*, p. 32): «Noi che possiamo scegliere / Tra più labili istinti e informazioni, / Noi tesori liberi dell'antropocene».

Ciononostante, fin da *Guerra* Buffoni si propone di «studiare l'uomo senza particolari privilegi» (come aveva consigliato «Levi-Strauss» a «Sartre»), anche perché «Non ha infine che centomila anni / Il pensiero astratto / E non c'entrano che un paio di connessioni neurali».¹¹³ In *Betelgeuse*, infatti, non solo si individua «il nostro antenato più antico» in un verme, ma si creano anche spiazzanti accostamenti col presente: per esempio, «transitando / Nei pressi dell'Olimpico / Mentre le prime avanguardie di tifosi / Scendevano dai pullman con le sciarpe», il poeta pensa al «Facivermis», alla lentissima evoluzione che ha portato dalle origini della vita all'«anello mancante nel Cambriano», fino a oggi (*Bet*, p. 14). Allo stesso modo, «i fruitori dei concerti rock / Che si tengono d'estate al Vondelpark» sono associati – attraverso una similitudine incongrua, sfuggente, ma certo raccapricciante – alle vespe scoperte in quello stesso parco di Amsterdam, che rinchiudono alcuni «insetti» nel «favo / Insieme alle uova / Perché le larve possano / Nutrirsi nel

¹¹¹ Vd. P. Virno, *Avere. Sulla natura dell'animale loquace* cit.; cfr. la recensione di P. Godani, *Paolo Virno, sulla natura dell'animale loquace*, in «Nazione indiana», marzo 2021, <https://www.nazioneindiana.com/2020/11/08/paolo-godani/> (ultimo accesso: 8/11/2022).

¹¹² F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., p. 109.

¹¹³ F. Buffoni, *Guerra* cit., pp. 173, 179.

buio» (*Bet*, p. 49).¹¹⁴ Non è da escludere che il parallelismo si fondi sul fatto che anche gli ascoltatori umani sgranocchiano cibo al buio, ma la vaghezza del paragone induce a ricercare una comunanza più profonda nella «cieca volontà di conservare e di accrescere se stesso implicita in ogni vivente»,¹¹⁵ nell'impulso alla sopravvivenza e alla procreazione.¹¹⁶ Il locutore – che contempla e strania il forse ignaro *divertissement* dei propri simili – intende, così, abbassare e desublimare l'uomo, per innalzare in sua vece vespe e vermi, o equipararli senza distinzione alcuna? Una possibile risposta ci viene da alcuni interventi in prosa, in cui Buffoni, pur non giustificando affatto la nostra arrogante pretesa di dominio, rifiuta l'esaltazione dell'istinto animale a scapito della ragione umana, di «*zoé vs bios*» e «*Körper vs Leib*»,¹¹⁷ promossa a suo avviso da Ted Hughes.

Ciò non significa, ovviamente, che i “ragionevoli” *sapiens* siano migliori delle altre specie: al contrario, Buffoni sottolinea come gli assassini degli animali, innocenti in quanto privi di etica, differiscano radicalmente dal genocidio pianificato, dall'*overkilling* e dal dileggio del carnefice sulla vittima, emblematizzato dall'episodio di Cristo deriso.¹¹⁸ Da una parte, «una radice del male / È zoologica», nei giovani leoni marini che involontariamente comprimono i propri cuccioli fino alla morte, scambiandoli per femmine, come nel «padre ventitreenne»¹¹⁹ infanticida; dall'altra, la civiltà si configura come il passaggio a una violenza non più istintiva, biologica, bensì organizzata, istituzionalizzata, storica. L'encomio vichiano-foscoliano della *pietas* rituale che avrebbe ingentilito le “bestie umane” viene, almeno in parte, contraddetto, grazie all'incrocio di Darwin e Lorenz con Gobetti. Va segnalato, però, che Buffoni sviluppa in modo più o meno sfumato le proprie riflessioni a seconda del contesto: mentre in alcuni scritti semplifica le opposizioni, definendo l'uomo come l'unico animale dedito alla pseudo-speciazione, ossia capace di dis-umanizzare i propri nemici, in altre pagine lascia intravedere una maggiore complessità, ammettendo che la violenza

¹¹⁴ Cfr. M. Gezzi, *Introduzione* cit., p. XXII, sul «continuo accostamento tra umano e animale che Buffoni aveva rilevato, in sede critica, nelle poesie di Rosenberg e in quelle di Burns».

¹¹⁵ G. Mazzoni, recensione a *Guerra* cit.

¹¹⁶ Cfr. *Bet*, p. 116, dove l'ironia sulla statua di un tozzo «fallo», un tempo venerato come «dio della fertilità», non nasconde una seria riflessione antropologica sulla cogenza del «*need* della replicazione» (*Bet*, p. 50, cfr. F. Buffoni, *Guerra* cit., p. 171: «volontà di replicazione»), di ciò che Freud chiamava libido e Saba “brama”.

¹¹⁷ F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., p. 96.

¹¹⁸ Vd. F. Buffoni, *Gli strumenti della poesia* cit., p. 99, e Id., *Guerra* cit., p. 178.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 173-174; cfr. *ivi*, p. 166.

intelligente non è una nostra prerogativa, anzi deriva da una certa filogenesi, e portando l'esempio dell'odio di gruppo nei topi, già attestato in Primo Levi («Il male che accade / Al ratto di una certa tribù / Se introdotto nel territorio / Di un'altra tribù di ratti. / Agghiacciante»)¹²⁰

D'altronde, la sua visione della natura non è edenica o bucolica; il titolo stesso, *Betelgeuse*, è stato scelto «per quell'essenza di solare crudele materno (e leopardiano) che l'omonimo componimento contiene» (*Bet*, p. 149). Ad ogni modo, non saranno soltanto la «supergigante rossa» di Orione e la nostra «*Sonne*» a fagocitare, presto o tardi, ciò che le attornia, come dimostrato da questa favola macabra, in cui la violenza di *Guerra* si estende all'intero cosmo e il *topos* leopardiano della natura-matrigna viene aggiornato alla luce dell'odierna astrofisica:

Buco nero divorante
Ha inghiottito Fior di Stella
È sparita in un momento
Grande proprio come il Sole.

E i suoi pianeti, mi domando...
L'hanno seguita senza fiatare
Tra le fauci del Minotauro...

I pianeti che dipendono
Dalla Stella che li nutre,
I pianeti che ritornano
Alla madre che li cuce...

E se vuole li scuce,
Li inghiotte e fa a brandelli
Con i loro ghiacciai
E i laghi belli. (*Bet*, p. 28)

Lo straniamento è provocato da un contrasto tra espressione e contenuto che ricorda – unito all'eredità della ballata romantica – le *Canzonette del Golfo* fortiniane. La cantilena di ottonari delle strofe dispari (con alternanza, nella terza, fra versi sdrucchioli e piani), arricchita da quasi-rime, parallelismi e anafore, viene comunque già smentita dalla metrica della seconda strofa, che mima stilisticamente (insieme ai puntini di sospensione) la pausa riflessiva dell'io, e dai tre settenari + quinario della chiusa, che lacerano la veste infantile di quel *carillon*. Le rime antitetiche «cuce»:«scuce» (*capcaudadas*, inclusiva, etimologica)

¹²⁰ *Ivi*, p. 174; cfr. F. Buffoni, *Più luce, Padre cit.*, pp. 95, 104, 109.

e «brandelli»:«belli» rivelano, quindi, il fondo amaro del testo, che sfregia deliberatamente i lacustri *loci amoeni* della “linea lombarda”, quel gran giardino verde circondato dalle Alpi caro allo stesso Buffoni, con l’intento di rifuggire da qualsiasi tentazione idillica. In più, in *Betelgeuse* vengono rievocate (o paventate) numerose catastrofi naturali, dalla caduta di meteoriti alle eruzioni vulcaniche: non per niente, un componimento è ambientato a Pompei, mentre in un altro è citato il leopardiano «sterminator Vesevo».¹²¹ A ulteriore dimostrazione della fragilità umana rispetto a una natura indifferente, incurante dei nostri bisogni, anzi «imprevedibile e minacciosa, sotto le apparenze più innocue e familiari»,¹²² non mancano gli accenni alla pandemia di Covid-19 e a nuove epidemie incombenti all’orizzonte, mentre nella *Linea del cielo* si erano menzionati uragani, alluvioni e valanghe (Rigopiano).

In quella raccolta, poi, «il ridicolo e il grottesco delle Operette» venivano indicati come «per eccellenza armi illuministiche / Contro antropocentriche metafisiche»;¹²³ ma la critica all’antropocentrismo dominava già *Più luce, padre*, tanto che – su questo punto e su quello del tempo profondo – *Betelgeuse* sembra discendere direttamente da alcuni capitoli di quel volume, quali *Lettera a Giacomo Leopardi* e *Se il mondo è stato creato...* Per esempio, troviamo una stoccata contro un cattolicesimo quasi pre-copernicano («Se i tuoi preti dicono che la terra è piatta», *Bet*, p. 17), in cui «preghiere» e «miracoli» salverebbero i credenti «dall’illuminismo», «dai dubbi», «persino» da quella «filologia» con cui Valla (ammiratissimo da Buffoni) aveva dimostrato la falsità della donazione di Costantino. Se tale rappresentazione della Chiesa può forse apparire forzata, bisogna però considerare che l’autore è cresciuto in un contesto familiare e scolastico che «poneva la Terra al centro dell’universo, la Chiesa al centro della terra e l’uomo al centro delle creature».¹²⁴ È per questo che si ironizza sulle «migliaia di galassie»

¹²¹ A. Afrifo (in *Il senso della poesia italiana postrema per le macerie* cit.) ha giustamente evidenziato la presenza di testi su Pompei anche in Frungillo e nel Magrelli di *Nature e venature*.

¹²² A. Inglese, *L’identità inquieta* cit., p. 147. Sarebbe interessante, a questo proposito, un confronto con la poesia di I. Testa.

¹²³ F. Buffoni, *La linea del cielo* cit., p. 140.

¹²⁴ F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., p. 124; vd. *ivi*, pp. 153-155, e Id., *Gli strumenti della poesia* cit., p. 100. Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 63-64, a proposito di E. Morin, *Écologiser l’homme. La nature du futur et le futur de la nature*, Lemieux Éditeur, Paris, 2016: «Morin ha stigmatizzato la separazione tra umano e naturale, individuandone le origini nella concezione giudaico-cristiana, tuttora viva nella cultura occidentale, dell’uomo come immagine del suo creatore, disgiunto perciò dagli altri esseri viventi».

in cui Cristo si sarebbe «incarnato / Prima di venire da noi» (*Bet*, p. 18), e si ricorda come le osservazioni di Galileo sui «satelliti di Giove» confliggevano «con il dogma dell'Incarnazione» (*Bet*, p. 77). In *Più luce*, d'altronde, erano già stati richiamati sia lo straniante *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*,¹²⁵ sia le incontestabili constatazioni di Lucrezio sul gran numero di deserti, paludi e ghiacci (per noi) inospitali, al fine di confutare il nostro specismo, l'alterigia con cui ci sentiamo prescelti come padroni di tutti gli esseri viventi e signori di un universo creato finalisticamente per la nostra prosperità.¹²⁶

Ad ogni modo, non si smentisce soltanto la fede cieca nel creazionismo biblico, ma anche una visione del processo evolutivo come *continuum* teleologicamente ascensionale, tant'è che Buffoni aveva pensato di intitolare l'intera silloge *Noi forse un glitch*, proprio per «trasmettere un senso di ineluttabile casualità» (*Bet*, p. 149). Il rimando implicito è alle teorie di S.J. Gould sull'«eterocronia creatrice», sul ruolo fondamentale del caso fortuito («Per combinazione», *Bet*, p. 45) e del disordine nelle dinamiche con cui nascono le novità e i viventi mutano: «l'evoluzione [...] non è avvenuta in linea retta, regolare. È proceduta per scatti, nicchie, a volte regredendo».¹²⁷ Questa aleatorietà entropica, per di più, non è circoscritta all'origine della nostra specie, bensì domina ancora oggi le nostre vite, come suggerito da *Il ponticello* (*Bet*, p. 47), in cui si racconta, con un fatalismo doloroso e forse allegorico (il testo si apre con un «come» narrativo-comparativo), la morte accidentale di un «internato» (compagno del padre di Buffoni) da poco liberato da un campo nazista, dovuta alla sua euforica sbadataggine. Questo finale assurdo, che interrompe inaspettatamente il «canto / Con uno schianto secco», ricorda quello «rapido» e «tirato via» di certi racconti di Cechov, le sue chiuse «inconcludenti e casuali» apprezzate da Woolf proprio perché «più vicine alla vita» rispetto agli «explicit classicamente ottocenteschi [...]. Gli uomini, nella rete imprevedibile degli eventi, non hanno alcun privilegio».¹²⁸

¹²⁵ Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 121-123.

¹²⁶ Vd. F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., pp. 121, 124, 126, 146. Cfr. A. Anedda, in Ead., E. Biagini, *Poesia come ossigeno* cit., p. 41: «noi non siamo necessari, presumiamo di esserlo, crediamo di avere un ruolo centrale sulla terra e di poter fare quello che vogliamo»; e A. Anedda, *Geografie* cit., pp. 122-123, 148-149: «cantare i nostri io di polvere?»; «Eppure noi siamo superflui. Lo spazio esiste e ci ignora»; «Lorrain era solo interessato al paesaggio [...]. Non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana», «Forse Lorrain [...] trovava – giustamente – gli esseri umani insignificanti».

¹²⁷ F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., pp. 148-149.

¹²⁸ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo* cit., p. 320.

Fin da *Guerra*, inoltre, Buffoni connette l'ego-/etno-/antropo-/geocentrismo con la legittimazione della violenza umana, come nel caso delle torture («Quando si riteneva che il mondo / Fosse stato creato per l'uomo / E le sue esigenze, / Il supplizio della veglia») e delle guerre di religione stigmatizzate in *Dio con loro* («con una mano il tempo / Con l'altra l'attacco: / Geometria ruotante con la sfera / A forma di universo creato / Per l'uomo e le sue esigenze»).¹²⁹ Non per nulla, in *Più luce* vengono ribaltati proprio gli antifrastici versi incipitari della raccolta del 2005: «se il mondo non è stato creato per l'uomo e le sue esigenze, allora tocca solo a noi uomini fare sì che non ci siano più vittime della storia». ¹³⁰ In altri termini, l'assenza di Dio e di un disegno provvidenziale non sgretola l'etica, privandola di ogni fondamento e rendendo lecita qualsiasi azione, bensì accresce «a dismisura» le responsabilità dei *sapiens*, attribuendo loro il compito di limitare il più possibile il Male sulla Terra: il fatto che «nessuno ci ha voluti, nessuno ci ha amati»,¹³¹ dovrebbe cioè indurci a istituire quella “social catena” già auspicata dalla *Ginestra*, attraverso accordi e istituzioni sovranazionali. Parallelamente, l'ateo Buffoni recupera la saggezza classica, greco-latina, per ribadire che la «vita umana» è dotata di grande «valore», non «malgrado» i propri limiti, ma esattamente «perché essa è finita e casuale». ¹³²

Ai *sapiens* spetta anche la tutela dell'ambiente in cui vivono; *Betelgeuse*, difatti, è una raccolta fortemente segnata dal pensiero ecologista. Per esempio – nonostante smonti sarcasticamente l'ipocrisia dei paesi ricchi, che «predicano» (*Bet*, p. 64) bene, ma per secoli hanno “razzolato” male, e continuano spesso a farlo –, Buffoni denuncia la deforestazione e l'impoverimento culturale messi in atto in Brasile: con la scomparsa degli «indios rimasti in Amazzonia» rischiano di sparire pure «le nostre origini / Con una sapientia naturae / Ormai da noi completamente persa» (*Bet*, p. 65). In altri termini, abbiamo smarrito il rispetto per il resto della biosfera e l'arcaico equilibrio tra risorse e consumi, quel contatto più profondo e forse armonico coi ritmi

¹²⁹ F. Buffoni, *Guerra* cit., pp. 162, 55.

¹³⁰ F. Buffoni, *Più luce*, *Padre* cit., p. 125.

¹³¹ *Ivi*, p. 165.

¹³² *Ivi*, p. 159. Cfr. A. Anedda, in Ead., E. Biagini, *Poesia come ossigeno* cit., p. 41: «essere consapevoli della nostra inessenzialità, essere critici nei confronti del nostro pazzo antropocentrismo, è una possibile spinta alla solidarietà». Cfr. J. Turini, *Nature writing e archeologia* cit.: «Macfarlane [...] presenta *Underland* come il libro “più segnato da uno spirito di comunità”. Per quanto insignificanti rispetto al tempo profondo, le tracce del tempo umano [...] mostrano all'autore una catena di compassione e solidarietà cui non si può restare indifferenti».

e le leggi della natura, che continuano invece a orientare gli uccelli e i pesci «magnetorecettori»: «Lì si annida la nostra differenza / Il nostro glitch. / Noi che più non obbediamo / Ad atavici cristalli di magnetite» (*Bet*, p. 32). In Buffoni non c'è alcuna nostalgia passatistica, non ci sono illusioni ruraliste e russoviane-pasoliniane; ciononostante, egli sa bene che la modernità globalizzata, con il suo culto di uno sviluppo infinito, ha prodotto danni irreversibili, smarrendo il senso della misura e dell'interconnessione tra gli umani e il sistema-Terra. È plausibile, allora, che anche qui, come in Calvino, l'attenzione all'«elemento cosmico», ai movimenti di pianeti e astri, costituisca un «tentativo di rimettersi in rapporto con qualcosa di molto [...] antico»,¹³³ a dispetto degli aggiornatissimi riferimenti alle più recenti scoperte scientifiche. Scrivendo e leggendo queste poesie, difatti, si uscirebbe dall'usuale «dimensione umana» in modo simile a quanto cercavano «di fare i nostri progenitori incidendo la roccia»; così, se si considera che i petroglifi vengono spesso interpretati come «riproduzione del cielo stellato», all'interno della «ricerca» poetica e intellettuale di Buffoni «tutto» finisce per tenersi. Se la sua illuministica sete di conoscenza non consente rimpianti per la vita dell'«uomo primitivo», «spaventato dalle forze della natura, che venerava e cercava di placare»,¹³⁴ tuttavia nel suo gesto di poeta sopravvive il turbato tremore dei preistorici raschiatori a graffio, stupefatti di fronte ai misteri dell'universo e dell'esistenza: «Il vero punto per me è la tua mano / Dall'età del ferro su questa roccia a dire / Primavera intorno e amanti e ragni / Neve d'inverno tu a rabbrivire: / È il fatto che vibravi come vibra / In silenzio la mia mano ora».¹³⁵

L'ottica anti-antropocentrica appena esaminata, unita alle riflessioni sull'*io* e il *noi* da cui siamo partiti, accomuna *Betelgeuse* a quella poesia contemporanea – da *Conglomerati* (2009) di Zanzotto¹³⁶ fino a *Historiae* (in particolare la sezione *Animalia*) e *Geografie* di Anedda¹³⁷ – in cui ci si sforza di superare la dicotomia

¹³³ I. Calvino, *Premessa* cit., p. VII.

¹³⁴ F. Buffoni, «*Le incisioni rupestri fra scienza e poesia*», intervista a cura di N. Rocchi, in «Giornale di Brescia», 08 luglio 2021, <https://www.francobuffoni.it/poesia/interviste.html> (ultimo accesso: 8/11/2022). Cfr. Id., *Il profilo del Rosa* cit., p. 53: «incisioni a specchio / Di costellazioni: la grande orsa / Come all'età del ferro, / Coppella dopo coppella di stelle fisse»; cfr. anche M. Meloni, *La danza degli aironi*, in *Poesia contemporanea. Quindicesimo quaderno italiano* cit., pp. 209-251.

¹³⁵ F. Buffoni, *La linea del cielo* cit., p. 31.

¹³⁶ Cfr. A. Cortellessa, *Zanzotto. Il canto della terra*, Roma-Bari, Laterza, 2021, e *Dentro il paesaggio. Poesia e natura*, a cura di S. Ritrovato, Milano, Archinto, 2006.

¹³⁷ In A. Anedda, *Historiae* cit., la focalizzazione, pur rimanendo terrestre, si allarga

natura/cultura e di sfumare i rigidi binarismi che contrappongono «soggetto e oggetto», «animato e inanimato», tettonica a placche e «storia umana». ¹³⁸ In altri termini, la «visione decentrata» di queste opere tende a oltrepassare «la scala umana» e la nozione classica di individuo, concentrandosi invece sui molteplici legami che esistono tra i «diversi ordini dell'essere, tra elementi animali e biografici, sociali e inorganici». ¹³⁹ Il già menzionato interesse di Buffoni per tutto il vivente (dai *sapiens* alle «comunità microbiche» di *Bet*, p. 79, passando per il regno vegetale), così come per la litosfera e persino per gli oggetti tecnologici (sonde e telescopi, con alcuni cenni a «robot» e «AI»), la sua passione per le stupefacenti, incessanti metamorfosi causate dai processi chimico-fisici, a livello geologico e astronomico, potrebbero indurci a compiere un passo ulteriore. Per esempio, si potrebbe sostenere con fondate ragioni che in *Betelgeuse* si ritrovi quel tipo di «soggettività postumana e proteiforme» – che «anziché esistere coesiste» e «s'inclina verso l'altro», in nome di

all'intera biosfera: troviamo, infatti, api, gallinelle, pesci, mosche, gechi, etc. Per es., a p. 78, l'espressione «le nostre anime tremanti di animali» accomuna l'io e il suo gatto domestico, recuperando forse certo D'Annunzio, pur con intenti molto diversi («non ho un viso e tantomeno un nome»); a p. 83, non si ha un 'io', bensì un anaforico «qualcuno», a cui seguono prima i «popoli» umani, poi «un gatto», «i platani», «un cane», l'«aria». Le prose di *Geografie*, poi, sono affollate da formiche, limoni, mosche, pangolini, grilli, larve, ortensie, origano, salvia, lavanda e varie altre piante nominate con esattezza; per es., quando si narra il disastro del Vajont, non si menzionano solo i morti umani, ma anche «boschi», «coltivazioni», «strade», «impianti tecnologici», «carcasse di animali» (p. 47); similmente, a p. 122: «Sotto il ghiaccio i morti, uomini e animali, ossa, legno, ferro, semi». In più, l'autrice tenta di mettere in primo piano lo spazio, non attraverso l'ottica cosmica di *Betelgeuse*, bensì per mezzo di una scrittura accuratamente descrittivo-percettiva; inoltre, la liberazione dalla spirale temporale e dal dolore dell'individuazione è, qui, indicata esplicitamente come movente, mentre Buffoni mantiene maggior riserbo: «osservare sgombra la testa da noi stessi»; «l'indistinzione cura quello che ci fa davvero soffrire: essere individui, individuabili»; «Vorrei uscire dalla sofferenza individuale e meditare sul GRANDE BUCO NERO, sul suo silenzio che forse Leopardi e il suo enorme Gallo avevano intuito»; «il fiume è un solvente d'identità»; «nel museo siamo anonimi, nessuno ci conosce»; «io stessa avevo la sensazione di non distinguere il mio corpo da quello degli altri»; con ricadute anche strutturali, per es. nell'*explicit*: «Si esce meglio da sé stessi dimenticando il proprio racconto e ricordando solo gesti altrui in un luogo preciso» (pp. 13, 107, 142, 143, 147, 149, 154). Cfr. R. Donati, *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)*, in «L'ospite ingrato», 11, 2022, pp. 89-104 (ma vd. l'intero n. monografico, *Testimoni di se stessi. Statuti dell'io nella poesia contemporanea*, a cura di G. Bassi, A. Bongiorno, G. Martini, M. Tasca).

¹³⁸ L. della Fontana, *La poesia all'epoca dell'antropocene* cit., p. 226.

¹³⁹ I. Testa, *Teoria della poesia* cit.

un'«ontologia relazionale e antigerarchica»¹⁴⁰ – propugnata da altri poeti italiani; si potrebbero parimenti richiamare il *Cyborg Manifesto* di D. Haraway e l'«opera visionaria di Karen Barad, che ci parla di una performatività *queer* della natura»,¹⁴¹ se non l'«ecologia profonda» di Næss e Dalla Casa. A mio avviso, tuttavia, persino in *Betelgeuse* Buffoni non disconosce il relevantissimo ruolo giocato dall'uomo nelle sorti della vita sulla Terra, auspicando piuttosto – magari tra le righe, attraverso un appello implicito – un diverso uso della sua straordinaria capacità di comprendere il mondo e di modificarlo: il «paradigma» buffoniano, insomma, non è né «olistico confusivo», né «classico separativo», bensì intelligentemente «distintivo».¹⁴² Anzi, a suo dire il movimento «verde-ateo», «abbracciando una iper-protezione del mondo animale» e «dando a ogni forma di vita uguale valore», sarebbe «degenerato culturalmente», dimenticando che la «precedenza» accordata «alla solidarietà di specie» rimane «essenziale per la fondazione di una nuova spiritualità»¹⁴³ laica.

In conclusione, il pensiero neo-illuminista di Buffoni, in cui si fondono originalmente scienza e umanesimo, prende leopardianamente atto della marginalità dell'uomo rispetto al tempo profondo e agli spazi siderali, rigettando qualsiasi concezione teologico-teleologica dell'universo; partendo da un'atterrita considerazione della violenza zoologica e storica, cerca perciò di fondare «giustizia e pietade» – come recita la *Ginestra* – su «altra radice [...] che non superbe fole», puntando sulle garanzie democratiche dello stato di diritto, sulla tutela delle minoranze, su una relativistica e pragmatica

¹⁴⁰ L. della Fontana, *La poesia all'epoca dell'antropocene* cit., pp. 230-231 (a proposito di I. Testa, M. Borio e A. Anedda). Anche in A. De Alberti, *Dall'interno della specie* cit., l'uomo è attorniato da «animali», nonché accostato a scimmie e gorilla; in *Oasi*, per es., l'io e suo «figlio» sono affiancati sulla pagina da «lontra», «castoro», «bradipo», «gufo reale», «nibbio», «gheppio», tanto che in una significativa «didascalia» si legge «che certi pesci tropicali / mangiano a mezzogiorno come gli umani» (p. 11). Cfr. inoltre A. Anedda, E. Biagini, *Poesia come ossigeno* cit., p. 115, in cui Biagini riprende la lezione di S. Francesco per la sua «dimensione di condivisione orizzontale e non di sfruttamento verticale», per la sua fratellanza con gli altri esseri viventi, «legati a noi da parentela, non [...] a noi sottoposti». Similmente, Anedda cita *Ecologia letteraria* di S. Iovino a proposito della poesia di Dickinson, i cui «alberi» sarebbero «emblemi» di «vita plurale» e mostrerebbero l'«interdipendenza» della biosfera, ben «in anticipo sul dibattito intorno al postumano»; inoltre, Anedda tiene a distinguere la relazionalità e l'anti-eroismo dell'evoluzionismo di Darwin dalla spietata lotta per l'esistenza propugnata dal darwinismo sociale (*ivi*, pp. 97-98, 41).

¹⁴¹ F. Ottonello, *Scienza, antropocentrismo* cit., p. 221.

¹⁴² Cfr. N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 16-17.

¹⁴³ F. Buffoni, *Più luce, Padre* cit., p. 177.

L'ospite ingrato

Esplorando *Betelgeuse*. Tempo profondo e antropocene in Franco Buffoni

Francesco Diaco

ragionevolezza; denuncia, infine, i disastri ambientali prodotti dai *sapiens* nell'Antropocene, ma solo per attribuire all'uomo una nuova, impellente, responsabilità: quella ecologica. In fondo, tutta la raccolta, dalla Genesi anti-creazionista del suo *incipit* a questi versi dell'*explicit*, non fa che rivolgersi a «noi / Che un tempo avevamo verdi / La Sicilia e l'Australia», sollecitandoci – con un'urgenza militante celata dietro la neutra oggettività delle constatazioni, trattenuta e mediata dalla sapiente sprezzatura stilistica – alla cura del pianeta, a scelte ormai indifferibili, basate sulla lucida consapevolezza di chi siamo e di cosa possiamo fare.

L'ode 1, 22 di Orazio nella traduzione di Andrea Zanzotto

Piergiuseppe Pandolfo

Datata 15 ottobre 1992 e certamente legata al bimillenario della morte del poeta latino (27 novembre 1992), la traduzione dell'ode 1, 22 di Orazio realizzata da Andrea Zanzotto è rimasta a lungo inedita prima che Giuseppe Sandrini la includesse nel volume zanzottiano a sua cura *Traduzioni trapianti imitazioni*,¹ edito nella collana «Lo Specchio» di Mondadori nel 2021 in occasione del centenario della nascita e decennale della morte del poeta veneto. Se si confronta la resa di quest'ode oraziana coi frammenti dell'*Eneide* tradotti da Zanzotto nei primi anni Sessanta e riportati nel libro succitato, si evidenziano due diverse modalità traduttive. Nelle traduzioni da Verg. *Aen.* 3, 1-72 e 6, 637-702, apparse sull'antologia scolastica *Il mondo degli eroi* pubblicata nel 1962,² Zanzotto aveva adottato – scrive Massimo Natale³ – un «modello barbaro, che si appoggia su

¹ A. Zanzotto, *Traduzioni trapianti imitazioni*, a cura di G. Sandrini, Milano, Mondadori, 2021.

² *Il mondo degli eroi. Antologia epica per la scuola media*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, Mondadori, 1962.

³ M. Natale, *Polidoro e Anchise: Zanzotto traduttore dell'Eneide*, in «Un compito infinito». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello, A. Rodighiero, Bologna, Bonomia University Press, 2015, pp. 179-198: p. 180 (per fornire in questa sede uno *specimen* del modello barbaro adottato da Zanzotto per l'*Eneide*, si riporta la trad. di Verg. *Aen.* 3, 72 *Provehimur portu terraeque urbesque recedunt*: «Ci moviamo dal porto e le terre e le ville si fanno lontane»). In attesa di uno studio organico ed esauriente sul tema della fortuna

regole ritmiche che gli consentono una certa fluidità» al fine di far corrispondere il più possibile il suo esametro italiano, «largamente basato su un piede ternario – dattilo o anapestico, a seconda dell'arsi –», alla misura esametrica latina.

Nella traduzione da Hor. *carm.* 1, 22, invece, il tardo Zanzotto non opta per una resa barbara che tenti di far equivalere il verso traducendo al ritmo dell'originale oraziano, ma ne trapianta le sei strofi saffiche, ciascuna composta da tre endecasillabi saffici e un adonio, in una serie di ventisette versi sciolti, in prevalenza endecasillabi (15) e settenari (7), che si susseguono verticalmente senza soluzione di continuità e apparentemente senza una rigida simmetria rispetto ai versi latini. Scartata quindi la soluzione adottata per Virgilio, per tradurre Orazio egli preferisce una resa ritmicamente meno vincolante che sembra trasferire l'ode su un piano metrico autonomo. In realtà, pur all'infuori del recinto della mimesi barbara, Zanzotto non si esime dal perseguire per altre vie una conformità di fondo con l'ode, di cui restano ben distinguibili, nella continuità verticale della traduzione, le divisioni strofiche, le movenze sintattiche, le giunture compositive. Egli mette in pratica questo tentativo seguendo essenzialmente due criteri di rispondenza: uno, più ovvio, basato sul rispetto di sintassi e lessico oraziani; l'altro, più originale, incentrato sulla *dispositio*. Per quanto riguarda il primo, tenta di restituire il peso semantico di alcune parole chiave latine in vocaboli ricercatamente attinti dall'italiano letterario e immessi in un movimento traduttivo che, limitando al minimo innesti e perifrasi chiarificanti, mira per quanto possibile all'equivalenza sintattica col dettato oraziano. Quanto al secondo punto, il poeta traduttore prova a ricomporre in un diverso mosaico

dei poeti latini in Zanzotto, si vedano a margine: Id., *Il sorriso di lei. Sul Virgilio di Zanzotto*, in *Gli antichi dei moderni. Dodici letture da Leopardi a Zanzotto*, a cura di G. Sandrini, M. Natale, Verona, Fiorini, 2010, pp. 287-318; A. Fo, *Ancora sulla presenza dei classici nella poesia italiana contemporanea*, in *L'Italia letteraria e l'Europa*, vol. 3, *Tra Ottocento e Duemila*. Atti del Convegno di Aosta, 13-14 ottobre 2005, a cura di N. Borsellino, B. Germano, Roma, Salerno, 2007, pp. 181-246: pp. 210-212 e in particolare, sull'esplicito riferimento a Orazio (*sat.* 1, 9, 1-2) da cui muove *Totus in illis* di Zanzotto (contenuta nella sezione *Canzonette ispide* in *Sovrimpressioni* del 2001), pp. 233-234; infine, dalla penna del poeta in persona, A. Zanzotto, *Con Virgilio*, in «La Stampa-Tuttolibri», 19 settembre 1981, ora in Id., *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 343-346. Più latamente, sulla ricezione di Orazio nella letteratura moderna e contemporanea, si vedano almeno *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*. Atti del Convegno di Licenza, 19-23 aprile 1993, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994 e il terzo volume dell'*Enciclopedia Oraziana* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998), dedicato a *La fortuna, l'esegesi, l'attualità*.

le *callidae iuncturae* oraziane, ridefinendone l'*ordo verborum* nella ricerca di uno schema simmetrico nuovo che, ove possibile, replichi certe corrispondenze foniche e morfologiche presenti nell'originale e, ove no, ne surroghi o compensi in qualche modo le permutazioni stilisticamente più rilevanti.

L'articolo intende dunque configurarsi come commento sistematico alla versione zanzottiana di Hor. *carm.* 1, 22, con l'obiettivo di analizzare il modello di "adattamento" realizzato da Zanzotto per la resa in versi italiani delle strofi saffiche dell'ode a Fusco, mettendo in luce come certe direttrici metrico-sintattiche ne abbiano indirizzato simmetricamente la *dispositio* e riflettendo di volta in volta sui motivi che possano aver spinto il traduttore verso determinate scelte. Prima di procedere al commento, è opportuno trascrivere di seguito la traduzione di Zanzotto con il componimento oraziano a fronte, come riportata nell'antologia curata da Sandrini e con l'aggiunta – indispensabile ai fini del lavoro – del numero di verso per ciascuno dei due testi:⁴

⁴ A. Zanzotto, *Traduzioni trapianti imitazioni* cit., pp. 140-143. Il testo latino stampato da Sandrini a fronte della traduzione non è tratto da un'edizione critica bensì – come dichiara lo stesso curatore (*ivi*, p. 293; si veda anche la preliminare *Nota al testo* alle pp. XXIII-XXIV) – da Orazio, *Odi ed epodi*, a cura di L. Canali, Milano, Mondadori, 2019. Numerosissimi sono gli studi su Hor. *carm.* 1, 22: in questa sede, pertanto, in rappresentanza recenziere della ricca bibliografia sul componimento, mi limito economicamente a citare la rassegna bibliografica posta in testa all'ode in Orazio, *Odi ed Epodi. Carme Secolare*, a cura di O. Portuese, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2020. Fra i volumi successivi al 2020, occorre segnalarne almeno uno, aperto sul fronte della ricezione oraziana nella poesia italiana del Novecento e contenente un saggio dedicato proprio all'ode 1, 22: C. Formicola, *Echi di memoria e controcanti. Montale, Sereni, Fortini ed Orazio (con un Saggio sull'Ode I 22, A Lalage)*, Napoli, ESI, 2021. Menziono, invece, per esteso i principali commenti oraziani cui ho ripetutamente attinto durante la stesura di questo contributo: Q. Horatius Flaccus, *Oden und Epoden*, Erklärt von A. Kiessling, Berlin, Weidmannsche, 1884 (riveduto e accresciuto nel 1898 da R. Heinze e ripetutamente ristampato); R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes, Book I*, Oxford, Oxford University Press, 1970; Horace, *The Odes*, ed. K. Quinn, London, Macmillan, 1980; Q. Orazio Flacco, *Le Opere*, vol. 1, *Le Odi. Il Carme Secolare. Gli Epodi*, t. 2, a cura di E. Romano, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991; Horace, *Odes. Book I*, ed. R. Mayer, Cambridge, Cambridge University Press, 2012. Per alcune verifiche interpretative sui passi dell'ode più sensibili dal punto di vista testuale, ho fatto riferimento all'edizione critica Q. Horatius Flaccus, *Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey, Monachii et Lipsiae, Saur, editio quarta, 2001 (ristampa anastatica Berolini et Novi Eboraci, De Gruyter, 2008).

Odi I, 22

Integer vitae scelerisque purus
non eget Mauris iaculis neque arcu
nec venenatis grava sagittis,
Fusce, pharetra,

5 sive per Syrtis iter aestuosas,
sive facturus per inhospitalem
Caucasum vel quae loca fabulosus
lambit Hydaspes.

Namque me silva lupus in Sabina,
10 dum meam canto Lalagen et ultra
terminum curis vagor expeditis,
fugit inermem,

quale portentum neque militaris
Daunias latis alit aesculetis,
15 nec Iubae tellus generat, leonum
arida nutrix.

Pone me pigris ubi nulla campis
arbor aestiva recreatur aura,
quod latus mundi nebulae malusque
20 Iuppiter urget,

pone sub curru nimium propinqui
solis in terra domibus negata:
dulce ridentem Lalagen amabo,
dulce loquentem.

Ad Aristio Fusco

Quei ch'integro è di vita
e puro da misfatto
non ha bisogno, o Fusco,
di giavellotti mauritani e d'archi,

5 né di faretra colma
d'avvelenati strali –
sia che si parta per le ardenti Sirti
sia per la terra inospite del Caucaso
o per i siti favolosi

10 che l'Idaspe lambisce.
Così fu a me nella selva Sabina:
mentre Lalage mia canto,
spingendomi

oltre i termini, libero da cure,
un lupo da me inerme fuggì via,

15 un mostro tal che né la bellicosa
Daunia cresce nei suoi querceti
immensi

né la terra di Giuba partorisce,
arida nutrice di leoni.

Ponimi dove per distese àtone
20 non un albero gode d'aure estive
in quel lato del mondo su cui pesano
nubi e cieli maligni;

ponimi là dove il carro del sole
troppo è vicino, in una terra

25 negata a sedi umane
di Lalage il dolce riso
amerò, la dolce favella.

Vv. 1-6: la prima strofe saffica oraziana è distribuita da Zanzotto su sei versi: tre settenari, un endecasillabo e altri due settenari, con la lineetta alla fine del v. 6 che chiude la prima strofe marcando il passaggio a quella successiva.

Quei ch'integro è di vita / e puro da misfatto: Zanzotto sceglie di ripartire il primo endecasillabo saffico oraziano in due settenari, entrambi con accento di seconda, dato cui si darà maggiore risalto *infra*. Pur rinunciando a replicare l'eleganza del chiasmo oraziano di v. 1, egli tenta di ricuperarne la magniloquenza dello stile⁵ sia attraverso metro e prosodia sia attraverso lessico e sintassi. Nella simmetrica scansione

⁵ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 264: «The syntax is interesting because of its stylistic significance: the important thing to realize about the first line is that it is grandiloquent».

su due versi isosillabici della coppia *integer vitae scelerisque purus*, si potrebbe intravedere l'intento da parte del traduttore di marcare graficamente l'incisione dopo il quinto *elementum* dell'endecasillabo saffico, ovvero dopo *vitæ* (con l'*ictus* previsto dalla nostra moderna lettura ictata), in modo da far spiccare con maggiore autonomia metrica le due metà del verso latino. Se della prima Zanzotto mantiene il medesimo *ordo verborum* e i medesimi casi del latino (*integer vitae* > «integro... di vita») facendo corrispondere il clausolare «di vita» al *vitæ* precedente l'incisione, della seconda inverte i termini e rende necessariamente il genitivo con un complemento di privazione (*sceleris... purus* > «puro da misfatto»), privandosi così non solo del chiasmo ma, per effetto della *variatio* preposizionale «di.../da» che ne accentua l'eliminazione, anche della corrispondenza dei costrutti genitivali all'interno di quel chiasmo.

Il chiasmo del primo verso oraziano si riconfigura, tra i vv. 1 e 2 della versione di Zanzotto, in un «piccolo parallelismo»⁶ lievemente sfalsato dalla copula e dalla differente preposizione. Se è vero che con una simile scelta traduttiva Zanzotto si discosta gradualmente dalla *Worstellung* dell'originale latino, si può tuttavia notare come s'ingegni a frenare questo allontanamento attraverso alcuni accorgimenti metrico-stilistici. Dopo aver ancorato fedelmente i traduttori «integro» e «puro» ai corrispettivi latini *integer* e *purus*, egli li gemella ritmicamente nel neoistituito isocolo quali portatori d'accento tonico sulla seconda sede di ciascuno dei due settenari. Spezzato l'endecasillabo saffico oraziano in un duplice settenario di seconda, il poeta traduttore fa sì che gli accenti regolanti l'avvio della struttura ritmica di ciascuno dei due versi italiani («Quei ch'integro».../ «e puro») coincidano perfettamente col primo e l'ultimo *ictus* del verso latino (*integer... purus*). Se in Orazio i due nominativi sono collocati in posizione forte ai poli del verso, in Zanzotto gli equivalenti «integro» e «puro» occupano un posto di pari rilievo, specie sotto il profilo accentuativo, all'inizio di ciascuna delle due misure settenarie coordinate.

Inoltre, la sinalefe che nella compitazione unisce «integro» ad «è» produce una maggiore corrispondenza fonica con la serie ictata *íntegér*, quasi fosse – astraendo il trisillabo «integro è» dal contesto metrico – una resa barbara miniaturizzata. Nella terza persona singolare del presente di *essere*, infatti, si riguadagna il fonema tenuto e sul terzo *elementum longum* dell'endecasillabo saffico, venuto ovviamente meno

⁶ Prendo la definizione da H. Lausberg, *Elementi di retorica* [1949], trad. it. di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1969, p. 185.

nella traduzione del nominativo *integer* in «integro» e non percepibile se non si sottolinea l'annullamento prosodico della *o* finale, che si fonde in sinalefe con la successiva sillaba *è*. Pur partendo dalla seconda sede del settenario, la sequenza degli accenti tonici italiani sul predicato nominale trisillabico («integro^è») arriva a convergere coi primi due *ictus* su prima e terza sillaba dell'endecasillabo saffico (*intégér*). La stessa congiunzione *e*, che in apertura del secondo settenario coordina il secondo al primo membro dell'isocolo, in termini meramente metrici può essere accomunata, come sillaba atona precedente «pùro», all'enclitica latina *-que*, nono *elementum breve* non ictato, cui segue *púrus*. Tuttavia, non è tanto mediante tali sottigliezze ritmiche quasi impercettibili che Zanzotto riesce a limitare le inevitabili perdite della traduzione, quanto ricalcando il più possibile il lessico impiegato da Orazio a v.1 e prestando particolare attenzione alla sintassi. La resa variata dei genitivi da parte di Zanzotto è in qualche modo indotta dalla peculiarità dei costrutti utilizzati qui da Orazio, entrambi inusuali e altamente poetici: *integer vitae* è «ennianismo sintattico»⁷ in cui – notano Nisbet e Hubbard – «the genitive is slightly mannered, and *vita* would have been more normal»;⁸ *scelerisque purus* è frase non meno poetica, segnata da un uso del genitivo altrettanto inconsueto.⁹ Al tono prezioso dell'esordio contribuisce la costruzione di *integer* e *purus*, entrambi contenenti il sema dell'integrità, con due genitivi tra loro quasi opposti, comunque divergenti. Trovandosi quindi di fronte a un primo genitivo di limitazione e a un secondo di privazione,¹⁰ il

⁷ A. Traina, *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici* [1975], I, Bologna, Pàtron, 1986, p. 258 n. 1. Enn. *trag.* 213 M. *aevi integros* è ripreso da Virgilio in *Aen.* 2, 638 e 9, 255 *integer aevi*, ma «interiorizzato in Orazio»: cfr. *Hor. sat.* 2, 3, 65 *integer mentis* e 220 *integer animi*. Per la costruzione poetica di *integer* con genitivo, cfr. *Thesaurus linguae Latinae*, Lipsiae, Teubner, 1900- (d'ora in avanti *ThLL*), 7/1, 2079, 43-54, con vari esempi.

⁸ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 264.

⁹ Come afferma C.O. Brink, *Horace on Poetry: The «Ars Poetica»*, Cambridge, Cambridge University Press 1971, p. 269 a proposito di *Hor. ars* 212 *liberque laborum*, «H. liked experimenting with this type of construction in place of the Ciceronian abl. or *ab*». Per alcune attestazioni di quest'uso poetico del genitivo in greco e in latino, cfr. R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 264. Si noti che è di per sé rarissimo, prima degli scrittori cristiani, l'utilizzo *masc. pro subst.* di *purus*: vd. *ThLL* 10/2, 2722, 44-52.

¹⁰ Cfr. E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 570. R. Mayer, in *Horace, Odes. Book I* cit., p. 165s., definisce *vitae* «genitive of respect or referece»; quanto a *sceleris* afferma invece: «It can be explained as another genitive of respect ('pure with regard to wrong-doing'), but the idea of separation in *purus* (free from something besmirching) is related to that of want or lack, which the genitive naturally conveys».

traduttore italiano avverte la difficoltà di riprodurre i due complementi attraverso un'unica preposizione: pertanto, rotto l'ordine chiasmico, è obbligato a una *variatio* che cerca subito di mitigare tramite la parisi, per cui colloca i complementi «di vita» e «da misfatto», uniti in enclisi in latino a cavallo d'incisione (*vitae scelerisque*), a chiusa di ciascuno dei due settenari.

Certamente non insensibile al *color* arcaico, al gusto poetico, alla grandiloquenza della «mannered syntax»¹¹ su cui si apre l'ode oraziana, Zanzotto prova a riflettere nella sua resa un simile tenore arcaizzante e una simile accuratezza formale. Sono dunque le scelte sintattiche e lessicali che garantiscono alla resa zanzottiana un'aderenza forte al testo latino. Economica ed espedita si rivela sotto questo profilo l'adozione del pronome dimostrativo letterario *quei*, variante antica e meno comune di *quegli*¹² specialmente davanti a pronome relativo, che qui conferisce all'*incipit* della resa zanzottiana un alto tasso di letterarietà. La scelta di tradurre *integer purus* con un dimostrativo squisitamente letterario caratterizzato da una relativa con pronome eliso, cui si salda un aggettivo d'etimologia dotta¹³ usato in un'accezione poetica¹⁴ con copula posposta, mostra come Zanzotto ne abbia colto l'andamento manierato e poetico e come abbia tentato di riprodurlo. Di *integer purus* egli intende riconfigurare il timbro poetico dato dall'ennianismo sintattico nell'esibita letterarietà della frase «Quei ch'integro è di vita». Sembra comprendere che quanto più si attiene in maniera letterale al testo originale tanto più accresce il valore letterario della sua resa. Sicché conservando «integro» *integer*, Zanzotto riesce a riecheggiare nella sua versione la ricercatezza del dettato oraziano non solo in quanto adotta un aggettivo appartenente all'alta tradizione poetica italiana che, come in latino, attira il genitivo di limitazione,¹⁵ ma anche perché preserva tutta la forza semantica della parola *integer*,

In generale, indipendentemente dalla nostra interpretazione della resa di Zanzotto, mi pare senz'altro preferibile intendere *sceleris* come complemento di privazione sottolineando l'atrito col contiguo *vitae*, anziché tentare di omologarlo ad esso quale genitivo di limitazione, secondo la via di Mayer.

¹¹ R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 166.

¹² Vd. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. (d'ora in avanti *GDLI*), s.v. *Quegli*. Per i nostri fini se ne vedano in special modo usi ed esempi in rapporto con una proposizione relativa.

¹³ Vd. M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana* [1979-1988, 5 voll.], Bologna, Zanichelli, 1999 (d'ora in avanti *DELI*), s.v. *integer*.

¹⁴ *GDLI*, s.v. *Integer*, 8: «Figur. probò, intemerato, puro».

¹⁵ Si vedano *ibidem* le attestazioni con genitivo: p. es. Dante, *Par.* 27, 8 «oh vita intègra d'amore e di pace» (con diastole).

«che rinvia ad una sfera concettuale, quella dell'*integritas*, centrale nella morale romana».¹⁶ Zanzotto ricerca nella massima fedeltà al latino la massima poeticità dell'italiano.

A differenza di molti fra i più recenti traduttori oraziani, Zanzotto non scioglie gli aggettivi sostantivati *integer* e *purus* in perifrasi eccessivamente normalizzanti,¹⁷ ma cerca di volgerli in un giro frastico che li cristallizzi nella medesima flessione latina (nom. sing. m.), limitando al minimo gli innesti traduttivi sull'originale oraziano. Opta pertanto per una soluzione sintattica che gli permetta di riportare inalterati gli aggettivi «integro» e «puro», rendendoli parti del predicato nominale con copula comune all'interno di due coordinate relative introdotte dal pronome eliso *che* e di cui *quei* è l'antecedente. Deciso a trasporre in maniera letterale gli aggettivi e i complementi per restituirne l'evidenza, egli realizza quest'idea con l'aiuto di un pronome dimostrativo dal corpo prosodico esiguo (*quei*) utilizzato in rapporto a due coordinate relative imperniate su elementi altrettanto esili (*che, è*): per di più, il primo è indebolito dalla posizione atona; il secondo rimpiccolito dall'elisione; il terzo fuso in sinalefe con la vocale precedente. Grazie a questi puntelli prosodicamente minuti ma sintatticamente essenziali, Zanzotto riduce al minimo lo spazio metrico occupato dai pronomi dimostrativo e relativo e dal verbo; sembra intenda quasi occultare tali traduenti "sintattici" impliciti in latino, in maniera tale che i singoli vocaboli del verso *integer vitae scelerisque purus* acquistino pari risalto che nell'originale, stagliandosi nettamente nel nuovo *ordo verborum* della versione italiana ostruiti il meno possibile dai restanti monosillabi.

¹⁶ E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 570. Per un approfondimento sull'importanza e sui significati dell'*integritas* nella morale romana antica, vd. R.A. Kaster, *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 134-148: in part. p. 139.

¹⁷ Alcuni *specimina* di traduzione italiana di Hor. *carm.* 1, 22, 1 (versioni che d'ora in poi saranno economicamente citate con il solo cognome del traduttore seguito in parentesi dall'anno): «Chi vive casto di pensieri e d'atti» (Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, trad. it. di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1968); «L'uomo di vita illibata e puro da scelleratezza» (Q. Orazio Flacco, *Opere*, ed. it. a cura di T. Colamarino e D. Bo, Torino, UTET, 1969); «Questa limpida vita, senza colpa» (Orazio, *Odi ed epodi*, trad. it. di E. Mandrizzato, Milano, Rizzoli, 1985); «chi ha vita integra e pura» (Q. Orazio Flacco, *Le Opere*, vol. 1, *Le Odi. Il Carme Secolare. Gli Epodi*, t. 1, trad. it. di L. Canali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991); «chi conduce una vita integra e onesta» (Orazio, *Tutte le opere*, trad. it. di C. Carena, Torino, Einaudi, 2009); «Sana coscienza e pura di delitto» (Orazio, *Odi ed Epodi. Canto secolare*, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, 2010); «chi conduce una vita integra / e scevra di scelleratezze» (O. Portuese, in Orazio, *Odi ed Epodi* cit.).

Tutto ciò, come detto, fa sì che il traduttore ottenga la massima poeticità dell'italiano nella massima fedeltà al latino.

non ha bisogno, o Fusco: in questo terzo settenario Zanzotto ricomponne gli *incipit* dei vv. 2 e 4 oraziani, mantenendo a inizio di verso il predicato *non eget* nell'italiano «non ha bisogno» e anticipando il vocativo *Fusce* d'inizio adonio come chiusa del v. 3. L'avvio letterario della resa con la caratterizzazione manierata del soggetto ha preparato la massima espressa da *non eget*, che introduce il motivo dell'αὐτάρκεια di matrice cinico-stoica.¹⁸ L'andamento letterario della resa zanzottiana prosegue soprattutto grazie al vocativo «o Fusco» introdotto da *o*, secondo un uso proprio della tradizione poetica italiana. Ricaduta di tale scelta è la sinalefe dettata da *o* che, stringendo in un tutt'uno il predicato verbale e l'appello al destinatario dell'ode, consente a Zanzotto di compattare fonosintatticamente il v. 3, prima di stendere senza interruzioni nei successivi tre versi un elenco esemplificativo di quelle cose di cui il saggio autosufficiente, appunto, non ha bisogno. Se in Hor. *carm.* 1, 22, 2-4 questa enumerazione – tipica della filosofia morale antica¹⁹ – appare rallentata dal vocativo posposto e dalla *transiectio* tra *venenatis...sagittis* e *gravidam...pharetra* (con parallelismo delle coppie aggettivo-sostantivo), nella versione italiana viene reinserita fra i vv. 3 e 6 in una verticalità più fluida, che il traduttore riesce a sviluppare mediante la mirata anticipazione del vocativo e il necessario ricongiungimento degli iperbati, permettendo così ai complementi di privazione di scorrere difilato uno dopo l'altro senza «quelle modificazioni nell'ordine dei costituenti di frase che sono dovute a variazioni nel 'distribuire' l'informazione»,²⁰ presenti invece nei vv. 3-4 del testo oraziano.

di giavellotti mauritani e d'archi: dopo il compresso settenario appena commentato giunge il primo endecasillabo della traduzione, indice di quella distensione metrica particolarmente adatta a scandire nel dettato italiano «the things which the good man can do without».²¹

¹⁸ Precisano R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 262: «Horace's ode starts with the proposition that the pure in heart need no weapons even when travelling through the most dangerous country. Bias is supposed to have thought that a good conscience is without fear (Stob. 3, 23, 11), and even Epicurus affirmed that a good man would disregard danger (fr. 99). But Horace's maxim seems more characteristically Stoic: *non eget* gives a hint of Stoic self-sufficiency, and the reference to the Syrtis suggests the Stoic hero, Cato».

¹⁹ *Ivi*, p. 264.

²⁰ Come fatto sintattico, l'iperbato è classificato fra tali modificazioni da B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 228.

²¹ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 264.

Zanzotto ne rende più netti i termini riducendo il tritico correlativo *non...neque...nec* a «non...né», per cui i complementi, retti da «non ha bisogno», si spiegano su questo verso senza incontrare l'ostacolo fisico di negazione alcuna, fino a saldarsi per mezzo della congiunzione *e*, che subentra a *neque*. Se il secondo endecasillabo saffico presenta ben due (*non...neque*) delle tre congiunzioni negative della prima strofe, il quarto verso zanzottiano ne è interamente privo, giacché, ridotte a due, le negazioni corrispondenti (*non...né*) sono dislocate ai vv. 3 e 5 della traduzione. Persa l'enfasi negativa sulla coordinazione correlativa, specie sullo stretto nesso fra *neque arcu* e quanto precede, Zanzotto parrebbe provare a ricuperarla in altra maniera, in una resa che si configura come un'epifrasi: «e d'archi» si aggiunge al precedente membro dell'enunciato, «di giavellotti mauritani», in modo tale da produrre – come prevede l'epifrasi – un iperbato fra l'elemento posposto e quello a cui si coordina. Ma quest'«iperbato tra membri coordinati»²² è avvertibile soltanto se l'epiteto del sintagma «giavellotti mauritani» viene riferito – come invitano a fare i commentatori oraziani²³ – anche ad «archi».

In base a ciò, si potrebbe sostenere che l'inversione aggettivo-sostantivo attuata da Zanzotto rispetto a *Mauris iaculis* non risulta solo come un necessario adattamento all'italiano ma rivela anche la mossa minima con cui il traduttore, frapponendo tra i due membri coordinati un attributo riferito a entrambi, sembra indugiare per nove sillabe sul primo per ritardare l'aggiunta accessoria del secondo, schiacciato sulle due sillabe finali del verso, che accumula senso «intorno a un nucleo concettuale già manifestato».²⁴ Solo apparentemente indebolito dall'assenza di negazioni, il legame fra i primi due oggetti bellici di cui *integer vitae scelerisque purus* può fare a meno è mantenuto saldo grazie a diversi accorgimenti, oltre all'epifrasi: *arcu*, proteso in fin di verso come in latino, viene tradotto al plurale per accentuare la simmetria rispetto a *iaculis* rendendo più esplicita la denotazione comune dell'aggettivo *Mauris*; la congiunzione copulativa *e*, che innesca l'epifrasi col suo valore aggiuntivo, agglutina in sinalefe gli «archi» ai «giavellotti mauritani»; l'elisione della preposizione *di* nella resa «e d'archi» acquista un significato non trascurabile se la si

²² Questa la definizione di epifrasi data da B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica* cit., p. 229.

²³ Cfr. R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 264, a proposito di *Mauris*: «to be taken with *arcu* as well as *iaculis*».

²⁴ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica* cit., p. 239, in merito all'epifrasi come figura di pensiero.

considera come un'opzione traduttiva tesa a riprodurre iconicamente, pur senza congiunzione negativa, l'elisione latina *nequ(e) arcu*.

né di faretra colma / d'avvelenati strali: grazie all'anticipazione del vocativo e alla ricomposizione degli iperbati *venenatis...sagittis* e *gravidam...pharetra*, il terzo membro della correlazione può seguire i due del verso precedente (*Mauris iaculis neque arcu*) senza che si interrompa la fluidità metrico-sintattica del catalogo "stoico" trapiantato in italiano da Zanzotto. Ridotto il tritico correlativo *non...neque...nec* a «non...né», il «né» in apertura di settenario introduce qui la terza arma di cui «quei ch'integro è di vita / e puro da misfatto / non ha bisogno», meglio definita dal complemento di abbondanza del settenario successivo, «forse allusione alle terribili frecce avvelenate adoperate dai Parti»,²⁵ su cui si chiude la versione zanzottiana della prima strofe dell'ode. È vero che il poeta traduttore, anticipando *Fusce* e rimuovendo gli iperbati, rinuncia sia alla preziosità stilistica del vocativo «incastonato entro un'immagine»²⁶ sia alla *mixtura verborum* provocata dalla duplice *transiectio* di Hor. *carm.* 1, 22, 3-4. Ma la perdita della sinchisi, necessariamente da sacrificare alla perspicuità verticale perseguita da Zanzotto, è compensata dal «piccolo chiasmo»²⁷ istituito fra «faretra colma» e «avvelenati strali», che restituisce una minima inversione d'ordine sul finire di una strofa – termine che d'ora in poi userò arbitrariamente per indicare la porzione di versi corrispondente alla strofa saffica oraziana – ricondotta in complesso a una *dispositio* differente rispetto all'originale latino. D'altro canto, la scelta stessa del chiasmo potrebbe spiegarsi con la ricerca di quella simmetria cui Zanzotto impronta la sua versione: l'incrocio dei membri del nesso «d'avvelenati strali» rispetto al contiguo «di faretra colma» fa sì che la preposizione possa elidersi davanti a vocale, risorsa di cui il poeta parrebbe studiatamente valersi per gemellare, sotto il segno dell'elisione, la menzione «d'avvelenati strali» e «d'archi», quarto e secondo sintagma aperto da *di*, ripristinando in minima parte, fra i versi sesto e quarto della traduzione, la corrispondenza clausolare tra *arcu* e *sagittis* di Hor. *carm.* 1, 22, 2-3.

Sotto il profilo lessicale, «colma» e «strali» sono coerenti al carattere letterario della resa zanzottiana. L'aggettivo *colmo*, ben attestato

²⁵ E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 570.

²⁶ *Ibidem*. Sulla collocazione poetica del vocativo fra termini strettamente connessi, vd. A. La Penna, *Cum flore, Maecenas, rosarum: su una collocazione artistica del vocativo in poesia latina*, in *Mnemosynum. Studi in onore di Alfredo Ghiselli*, a cura di G.G. Biondi, Bologna, Pàtron, 1989, pp. 335-353.

²⁷ Si veda la definizione di H. Lausberg, *Elementi di retorica* cit., p. 215.

nella tradizione letteraria italiana – non di rado in senso metaforico – nel senso di «carico, fornito in abbondanza»,²⁸ esprime un eccesso iperbolico di pienezza appropriato a caratterizzare la *pharetra* gremita di frecce del testo oraziano. Questa, infatti, non è semplicemente piena ma *gravida*,²⁹ attributo che *sensu strictiore* indica in latino la donna *praegnans*³⁰ e che qui – secondo Nisbet e Hubbard – conferisce all'arma «a more sinister note than the objective *gravi*».³¹ Pur disponendo in italiano di *gravido* nelle accezioni letteraria e figurata di «sovraccarico, fornito abbondantemente»,³² Zanzotto preferisce il più usuale *colmo*,³³ pregnante ma non eccessivo, mostrandosi così consapevole del limite che separa una ricercatezza misuratamente letteraria da una resa iperletteraria oltremodo anacronistica che, nel caso di *gravida*, sarebbe riuscita grottesca. Rendendo *sagittae* con «strali»,³⁴ egli opta invece per un vocabolo altamente poetico, che – oltre a marcare un legame d'assonanza con «archi» – chiuda circolarmente la prima strofa con un sigillo della medesima foggia letteraria del pronome dimostrativo che l'aveva aperta, definendo distintamente in quale registro formale si iscriva la sua traduzione.

Vv. 7-10: alla seconda strofe saffica oraziana corrispondono quattro versi nella traduzione di Zanzotto: due endecasillabi, un novenario e un settenario. All'enumerazione precedente ne segue qui un'altra, in cui sono nominate a mo' d'esempio delle regioni geografiche, «convenzionali nelle trattazioni del tema del viaggio in capo al mondo»,³⁵ che il saggio autosufficiente può attraversare sicuro. Se nella precedente strofa Zanzotto aveva ridotto da tre a due le negazioni latine elencanti le tre armi di cui l'*integer vitae* non necessita, in questa

²⁸ Vd. *GDLI*, s.v. *Cólmo*.

²⁹ Nella *Worstellung* oraziana la gravidanza dell'immagine è accresciuta anche dall'interposizione dell'aggettivo *gravidus* in mezzo alle *venenatae...sagittae* che riempiono fino all'orlo la *pharetra*.

³⁰ *De notione*, si veda la nota di Paul. Fest. *Gloss.*¹ IV p. 218^a (p. 97 M.) riportata in *ThLL* 6/2, 2269, 23-26: *gravida est, quae iam gravatur conceptu; 'praegnans' velut occupata in generando, quod conceperit; 'inciens' propinqua partui, quod incitatus sit fetus eius*.

³¹ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 265.

³² *GDLI*, s.v. *Gràvido*, 4-5.

³³ Cetrangolo (1968) normalizza con *grave*; Mandruzzato (1985) e Portuese (2020) optano per un non troppo efficace *gonfio*; Canali (1991) e Carena (2009) condividono invece con Zanzotto la scelta di *colmo*.

³⁴ Per le numerose attestazioni poetiche e letterarie del termine, vd. *GDLI*, s.v. *Strale*.

³⁵ O. Portuese, in Orazio, *Odi ed Epodi* cit., p. 316.

decide di mantenere fedelmente tutt'e tre le congiunzioni del catalogo disgiuntivo, ricercando una specularità assoluta con lo schema sintattico oraziano.

sia che si parta per le ardenti Sirti: Zanzotto conserva in «sia» la posizione incipitaria di *sive*, ma spinge in fondo al verso «le ardenti Sirti», dopo aver anticipato l'epiteto e soppresso dal nucleo del sintagma latino l'interposto *iter*. Proprio la soppressione di quest'ultimo termine, che secondo alcune letture del passo forse eccessivamente restrittive rimanderebbe a un viaggio via terra,³⁶ induce a pensare che Zanzotto abbia invece voluto intendere il viaggio qui ipotizzato da Orazio in senso estensivo, considerato del resto che il nome *Syrtis*, riferendosi ai due golfi libici delle Sirti (*magna Syrtis*, oggi golfo di Sidra; *parva Syrtis*, oggi golfo di Gabes), indicava spesso sia il mare sia l'intero deserto adiacente al litorale.³⁷ Optando infatti per l'antico e letterario *partirsi*, che si scrazia in uno spettro di *nuances* semantiche talora eroizzanti – «intraprendere un viaggio più o meno lungo, avendo una meta più o meno precisa»; «iniziare un viaggio per mare»; «prendere le mosse per un'impresa»³⁸ –, il poeta traduttore enfatizza con una marca lessicale evocativa l'«heroic achievement»³⁹ dell'*integer vitae* assimilato qui al virtuoso uomo stoico, che può affrontare risolutamente i pericoli delle *Syrtes aestuosae*.⁴⁰ Zanzotto sacrifica sì la sfumatura d'ipotetica imminenza – sottolineata da vari traduttori⁴¹ – della perifrastica attiva

³⁶ E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 570; R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 166; *Oxford Latin Dictionary* [1982], ed. P.G.W. Glare, Oxford, Oxford University Press, 2012 (d'ora in avanti *OLD*), s.v. *Syrtis*, c.

³⁷ Così intendono R.G.M. Nisbet e M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 265, i quali peraltro hanno creduto suggestivamente di identificare nell'*iter* in questione un riferimento allusivo alla celebre marcia di Catone da Berenice (Bengasi) a Leptis in trenta giorni (Strab. 17, 3, 20; Plut. *Cat. Mi.* 56, 3s.; *RE* 22, 200), che ben si attaglierebbe al carattere eroicamente stoico con cui è rappresentato l'*integer vitae* a questo stadio dell'ode.

³⁸ Vd. *GDLI*, s.v. *Partire*², appunto «quale risultante ellittica del prevalente ant. e letter. *partirsi*».

³⁹ R.G.M. Nisbet e M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 265.

⁴⁰ Il *Thesaurus* cataloga limitativamente l'*aestuosus* di Hor. *carm.* 1, 22, 5 come ad *aestum maris pertinens* (*ThlL* 1, 1115, 56-63), quando in realtà qui – annota R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 166 – l'attributo ben si addice a raffigurare anche lo «'sweltering' desert» della Libia, non solo le «'seething' tides of the shallows». *Ardente* risulta dunque scelta calzante e inclusiva, giacché esprime icasticamente ciò «che è sorgente di violento calore», «torrido», «rovente» (cfr. *GDLI*, s.v. *Ardente*, 2).

⁴¹ Cfr. Canali (1991): «sia che si accinga a viaggiare»; Portuese (2020): «sia che si accinga ad un viaggio».

iter...facturus, ma sceglie un traduttore che gli consenta di continuare a stendere sulla pagina italiana quella marcata patina poetica e arcaizzante che contraddistingue lo stile traduttivo di questa lirica e lo armonizza al timbro ricercato e stoicamente eroico della prima parte del dettato oraziano.

sia per la terra inospite del Caucaso: aprendo con «sia» anche il secondo endecasillabo della seconda strofa, Zanzotto riproduce perfettamente l'anafora *sive...sive* di Hor. *carm.* 1, 22, 5-6. In più, è come se la compressione del costrutto *iter...facturus* nel «si parta» del verso precedente avesse ora lasciato al traduttore lo spazio per dilatare in perifrasi il sintagma relativo alla seconda tappa del tipico viaggio in capo al mondo: *l'inhospitalis Caucasus* diventa «la terra inospite del Caucaso». L'effetto di “largo” dell'endecasillabo sdrucchiolo *a maiore* esprime distesamente quanto in latino figura franto dall'*enjambement*, da considerarsi come «rottura della linea d'intonazione linguistica consueta». ⁴² Se replicata in italiano, una simile inarcatura avrebbe ostruito quella scorrevolezza catalogica in cui si incolonnano verticalmente, dopo le armi di cui l'«integro di vita» *non eget*, i luoghi malsicuri che questi può percorrere disarmato. Quanto Orazio evidenzia, della convenzionale ὄξενία del Caucaso, ⁴³ attraverso «la pausa finale del verso» quale «frontiera posta davanti alla parola», ⁴⁴ Zanzotto restituisce in un'ampiezza perifrastica che culmina nell'oronimo in clausola, giusto sotto le Sirti del verso precedente, allineando così a tutti gli altri anche il secondo elemento del secondo elenco. Si può notare infine che, come la ricomposizione della frattura *inhospitalem...Caucasum* ha confermato l'assetto simmetrico cui Zanzotto ha finora ispirato la sua versione, l'adozione dell'aggettivo letterario *inospite* in luogo del più diffuso *inospitale* – calco puntuale del latino ma percepibile su un registro inferiore – ne ha assicurato l'aderenza a quella *humus* ricercatamente poetica da cui il dettato italiano si alimenta.

o per i siti favolosi / che l'Idaspe lambisce: anticipato «Caucaso» in chiusura dell'endecasillabo precedente, Zanzotto può ora occupare lo spazio d'inizio verso, lasciato libero dal *rejet*, con la

⁴² Sulla scorta di alcune considerazioni dei formalisti russi sul linguaggio poetico come «“violenza organizzata” sul linguaggio comune», così definisce l'*enjambement* G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'annunzio*, Torino, Einaudi, 1975, p. 59.

⁴³ Cfr. Strab. 7, 3, 6 e, nella letteratura latina, Varro *Men.* 426; Hor. *epod.* 1, 12; Sen. *Med.* 43; *Thy.* 1048; Serv. *Aen.* 4, 367.

⁴⁴ G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante* cit., p. 59.

congiunzione disgiuntiva equivalente alla latina *vel*, che viene collocata simmetricamente alla coppia anaforica «sia...sia» per suggellare la triplice enumerazione geografica con i «siti favolosi» lambiti dall'Idaspe. A differenza di molti traduttori che normalizzano la sequenza disgiuntiva latina rendendola con «sia...o...o»,⁴⁵ Zanzotto riproduce identiche le tre congiunzioni *sive...sive...vel*, conseguendo un duplice effetto: per un verso, preserva nella *o* dell'alternativa finale il valore poetico di *vel* quando conclude un movimento disgiuntivo;⁴⁶ per l'altro, proprio in virtù di questo pregevole stacco sintattico, isola l'ultimo elemento come in una sorta di epifrasi a sua volta ritardata dalla relativa, che impone ai *loca* «che l'Idaspe lambisce» al termine della seconda strofa un indugio speculare a quello che, in appendice al catalogo della prima, specificava negli «avvelenati strali» il cospicuo contenuto della *pharetra*.

Riguardo al nesso «siti favolosi», non è tanto rimarchevole la coerente adozione di un sostantivo di rilievo letterario quanto la concordanza deviante dell'attributo *che*, grammaticalmente relato a *Hydaspes* nel testo latino, in traduzione viene invece liberamente riferito ai luoghi da quel fiume bagnati. Abbia o meno intravisto nel passo oraziano una voluta enallage dell'aggettivo, quel che ne risulta è che Zanzotto inventa, se così si può dire, una traduzione ad enallage, mediante cui, consapevole dell'autosufficienza evocativa dell'Idaspe (oggi Jhelum), spesso usato da Virgilio in poi «as a romantic place-name»,⁴⁷ priva l'idronimo del suo epiteto e ne trasferisce la qualifica sui «siti» in modo da garantire la simmetria fra il terzo complemento di luogo e i precedenti due, entrambi introdotti da *per* e dotati di aggettivo proprio.⁴⁸ In ogni caso, è questo il primo punto in cui lo scarto della traduzione rispetto all'originale oraziano è davvero considerevole. Si potrebbe ipotizzare che Zanzotto, nell'avvertire la singolarità lessicale

⁴⁵ Cfr. Canali (1991); Carena (2009); Portuese (2020).

⁴⁶ Vd. R. Kühner, C. Stegmann, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, 2. *Satzlehre*, Auflage hrsg. v. A. Thierfelder, Hannover, Hahn, 1976, 2, p. 436; R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 166.

⁴⁷ Cfr. Verg. *georg.* 4, 211. Per le ragioni che ne determinano una simile valenza suggestiva, legate alle imprese indiane di Alessandro Magno, vd. R.G.M Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 267.

⁴⁸ Zanzotto ridisegna in un nuovo ordine, consono al tono simmetrico dato alla sua resa, la studiata collocazione da parte di Orazio di *aestuosas*, *inhospitalem* e *fabulosus* – riferiti rispettivamente a *Syrtis*, *Caucasum* e *Hydaspes* – in clausola a tre versi consecutivi, per accentuare il carattere esotico delle località menzionate (vd. J. Marouzeau, *Quelques aspects de la formation du latin littéraire*, Paris, Klincksieck, 1949, citato da R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 166).

di *fabulosus*, attestato per la prima volta in Orazio e dunque suo probabile conio,⁴⁹ abbia tentato di conservarne la forza originaria non cercando un aggettivo letterario che suonasse parimenti peculiare, ma riferendone il diretto traduttore a quei luoghi che è l'Idaspe stesso, come indirettamente investito di una funzione causativa, a rendere *fabulosi* col suo lambirli. Inoltre, proprio la traduzione del verbo con l'equivalente italiano *lambire* nel senso estensivo e squisitamente letterario di «bagnare [...] con ondate piccole e lente»⁵⁰ permette a Zanzotto di ricalcare, resa l'attiguità conclusiva di *lambit Hydaspes* nella fluente sequenza allitterante «che l'Idaspe lambisce», la notevole innovazione linguistica nell'uso di *lambo* da parte di Orazio, primo poeta latino a adoperare metaforicamente il verbo in riferimento alle *aquae alluentes*.⁵¹

Vv. 11-14: la terza strofe, distribuita in traduzione su quattro endecasillabi, occupa unitamente alla quarta l'esatto centro dell'ode, esplicando «la funzione che, in una poesia esortativa di Alceo o di qualche altro lirico greco ed in varie odi di Orazio, è affidata ad un παράδειγμα, ad un *exemplum* preso dalla mitologia o dalla storia».⁵² *Namque*, corrispondente al greco καὶ γάρ, è la tradizionale formula impiegata per introdurre l'*exemplum* che provi la validità della γνώμη precedentemente enunciata.

Così fu a me nella selva Sabina: diversamente da importanti traduttori che traducono la terza strofe partendo da *dum* e trascurando *namque*,⁵³ Zanzotto si dimostra talmente sensibile all'importanza incipitaria di quel *namque* che decide di riprodurre la forza paradigmatica aprendo il verso con l'incisivo «Così» e chiudendolo con l'inserzione di «fu» e di due punti esplicativi, in una sorta di prolessi traduttiva dell'*exemplum* illustrato subito dopo. Dall'assertiva anticipazione racchiusa in quest'enunciato principale Zanzotto ricava un'altra intuizione, alla luce della quale insegue un effetto di *suspense* che rimoduli in scala diversa quello marcato in latino dal forte iperbato

⁴⁹ Cfr. Hor. *carm.* 3, 4, 9 e, per attestazioni successive dell'aggettivo *ad mythologiam et fabulas poetarum pertinens*, *Thll* 6/1, 37, 7-28.

⁵⁰ *GLI*, s.v. *Lambire*, 2.

⁵¹ *Thll* 7/2, 900, 55-72.

⁵² E. Fraenkel, *Orazio* [1957], ed. it. a cura di S. Lilla, Roma, Salerno, 1993, p. 256, con vari esempi di questo schema compositivo.

⁵³ Cfr. Canali (1991): «Mentre cantavo la mia Lalage in un bosco / sabino»; Carena (2009): «Cantavo la mia Lalage in un bosco / della Sabina»; Dotti (2010): «Mentre nei boschi della mia Sabina»; Portuese (2020): «Mentre spensierato vagavo in una selva / sabina».

tra soggetto (*lupus*, v. 9) e predicato (*fugit*, v. 12). Egli, infatti, traduce il complemento di luogo e il pronome personale *me* esplicitando il carattere personale dell'*exemplum*, senza però svelare ancora il soggetto centrale di quell'evento, ovvero il *lupus*, la cui fuggente apparizione nella versione zanzottiana è come emotivamente sospesa e differita dopo la serie ipotattica aperta da «mentre», mentre nel testo oraziano a essere ritardata dalle due coordinate temporali rette da *dum* è solo l'azione compiuta da quel lupo, il *fugere*. Sulla scorta di quest'accentuazione emotiva della traduzione, si può notare come il mantenimento del pronome nel primo verso della strofa non dispensi comunque il poeta traduttore dall'iterarlo in enclisi nel secondo e poi nell'ultimo, in una *geminatio* a distanza assente in latino, col terzo *me* saldato accanto al lupo che fugge via. A proposito della resa dell'endecasillabo in esame, si aggiunga che Zanzotto allinea in sequenza allitterante il sintagma *silva...in Sabina* e lo colloca a fine verso, in modo che l'aggettivo in clausola, come in Orazio, suggerisca umoristicamente un confronto fra i boschi dell'Italia centrale e gli estremi confini del mondo messi in risalto nei versi precedenti.⁵⁴

mentre Lalage mia canto: nel rifiuto della semplificazione sintattica in nome della quale alcuni traduttori anticipano *dum* in apertura di strofa, Zanzotto immette la congiunzione nel nuovo giro frastico ridisegnato dai due punti che separano questo periodo dal precedente, ma la riporta nella medesima posizione in cui si trova nel testo oraziano, ovvero all'inizio del secondo endecasillabo della presente strofa. Detto ciò, occorre registrare qui una variazione sintattica significativamente peculiare rispetto all'originale.

Nonostante svariati sforzi degli interpreti, resta di difficile identificazione la Lalage qui cantata da Orazio, trattandosi probabilmente «di un nome fittizio, forse di tradizione letteraria ellenistica, collegato al verbo *λαλεῖν*, “chiacchierare”». ⁵⁵ Dal punto di vista traduttivo, si può osservare come Zanzotto ridisponga la frase *meam canto Lalagen* nell'ordine «Lalage mia canto», con la posposizione affettiva dell'aggettivo possessivo, che viene così a trovarsi in posizione stilisticamente marcata,⁵⁶ incastonato fra il nome

⁵⁴ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 268.

⁵⁵ E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 572; cfr. R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 268: «In fact we need look for no autobiographical information. When Horace says that he 'sang of Lalage' he means that he was composing a love-poem, but not even this is likely to have been literally accurate».

⁵⁶ Vd. O. Castellani Pollidori, *Ricerche sui costrutti col possessivo in italiano*, in

della donna oggetto del canto, evocata per prima, e l'atto stesso del canto, estrapolato dall'iperbato latino ed espresso dal verbo in prima persona, da intendersi nel senso di (*aliquem*) *poematibus commemorare, praedicare, celebrare*.⁵⁷

spingendomi / oltre i termini, libero da cure: se la prima delle due proposizioni coordinate dipendenti da *dum* viene tradotta rispettando fedelmente la sintassi latina, la seconda è invece riproposta in un gerundio con enclisia del pronome atono che aggetta dall'estremità finale dell'endecasillabo sdrucchiolo sull'inizio del verso seguente. Con la resa inarcata «spingendomi / oltre i termini», Zanzotto tenta di ottenere l'effetto dell'*enjambement* latino *ultra / terminum* di cui, benché congiunga i membri nell'*incipit* di un unico verso, palesa la frattura nel «limite dell'unità d'intonazione»⁵⁸ visibile dal gerundio sporgente sul *rejet*.

Se per di più – seguendo Nisbet e Hubbard – si considera che la parola *terminus*, specificamente riferita alla pietra di confine delimitante il podere del poeta latino, «suggests that Horace is an intrepid pioneer venturing outside the safe precincts of his estate»,⁵⁹ è possibile scorgere in alcuni dettagli della resa zanzottiana un'intensificazione della volontà soggettiva, una maggiore determinatezza del personaggio poeta che intende comprovare personalmente la massima astrattamente ascritta a un *integer vitae*. Si intravede ciò da diversi fattori: dal gerundio proteso nel pronome esibito in clausola, che potenzia il *me* di Hor. *car.* 1, 22, 9, già di per sé «grandiloquently emphatic»;⁶⁰ dal significato sicuro e deciso un po' forzatamente attribuito all'erratico e instabile *vagor*, che la maggior parte dei traduttori rende in maniera più naturale col verbo *vagare*;⁶¹ dal generico ablativo assoluto *expeditis... curis* in cui *expeditus* viene felicemente relato in enallage all'io lirico per rendere il sintagma con «libero da cure», ossia *securus*,⁶² sebbene

«Studi linguistici italiani» 6, 1966, pp. 3-48, 81-137: p. 33.

⁵⁷ Hor. *car.* 1, 22, 10 parrebbe delineare il primo uso di canto in questa specifica accezione secondo la classificazione del *ThLL* 3, 291, 4-11.

⁵⁸ G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante* cit., p. 59.

⁵⁹ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 268.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Cfr. Cetrangolo (1968); Canali (1991); Carena (2009); Portuese (2020).

⁶² L'*expeditus* del passo oraziano è catalogato in questa accezione da *ThLL* 5/2, 1619, 42-45, che ne accoglie l'interpretazione per enallage, dovuta probabilmente a Porph. *ad* Hor. *car.* 1, 22, 11, il quale spiega: *curis autem expeditis 'pro ipse curis expeditus, id est securus'*. Una simile lettura dovette indurre Richard Bentley a intervenire sul testo correggendo *expeditis* con *expeditus*, variante attestata in *codices deteriores* e concordemente scartata dagli editori recensori: si vedano *ad*

alcuni interpreti propendano per una lettura grammaticalmente piana di *expeditis* rispetto a *curis*, nel senso di «cleared up, settled».⁶³

un lupo da me inerme fuggì via: come detto *supra*, l'apparizione e la fuga del lupo, dislocate per *transiectio* tra i vv. 9 e 12 del testo oraziano, nella resa di Zanzotto sono emotivamente differite ed enunciate insieme nell'ultimo endecasillabo della corrispondente terza strofe, suscitando un *plus* di tensione nel lettore moderno che attende di conoscere il fulcro dell'*exemplum* posto a dimostrazione della *gnome*. Il pronome personale *me* è ripetuto per la terza volta dopo l'assertivo «Così fu a me», in spicco sull'emistichio tronco dell'endecasillabo *a minore*, e il prominente «spingendomi», sospeso in *enjambement* sul verso sdruciolato: viene qui fuso in sinalefe con il traduce letterale di *inermem* che, pur perdendo il rilievo clausolare,⁶⁴ stringe in un nesso prosodicamente unitario sema e soggetto, per convalidare nell'esperienza particolare dell'io lirico, inerme di fronte al lupo, la massima universale espressa da *non eget*.

Vv. 15-18: in continuità sintattica con il periodo appena commentato, questa strofa si configura come una *interpretatio* del portentoso *exemplum* racchiuso nella precedente, un indugio che conferisce un tono iperbolicamente ironico all'apparizione di quel *lupus*. La saffica oraziana è qui fatta corrispondere a una serie di tre endecasillabi più un decasillabo.

un mostro tal che né la bellicosa / Daunia cresce nei suoi querceti immensi: *portentum* è utilizzato in riferimento concreto a *beluae immanes* probabilmente a partire da Orazio, che assimila in questo modo il lupo sabino ai mostri *fabulosi* cui spesso invece si lega tale participio:⁶⁵ pertanto, il termine acquista qui quel «mock-heroic tone» sottolineato dai commentatori e, insieme ad altre risorse della lingua poetica come il nominativo grecizzante *Daunias*, concorre a marcare il carattere «ironicamente epicizzante della similitudine e di tutta quanta la strofe».⁶⁶ Di fronte a questa similitudine, Zanzotto rende *portentum*,

loc. l'apparato critico di D.R. Shackleton Bailey, in Q. Horatius Flaccus, *Opera* cit. e, per una sintetica ricostruzione del problema testuale, la nota di R.G.M Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 269.

⁶³ Cfr. *OLD*, s.v. *expedio*, 3; R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I*, p. 167.

⁶⁴ Cfr. R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 167.

⁶⁵ Cfr. *ThL* 10/2, 18, 72-78.

⁶⁶ R.G.M Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 269; E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 572.

nominativo in apposizione a *lupus*, con «un mostro»⁶⁷ ed esplicita nell'aggiunto «tal», contrassegnato letterariamente dall'apocope, il *tale* sottinteso nel testo oraziano, ricostruendo in maniera meno ellittica il costruito comparativo latino.

In merito alle due proposizioni introdotte da *neque...nec*, si può notare come il poeta traduttore tenti di far corrispondere quasi millimetricamente a quelle latine le collocazioni nel verso delle frasi italiane. Nel primo endecasillabo della strofe saffica, la congiunzione negativa giunge al sesto *elementum*, dopo l'incisione, seguita dal nesso *militaris / Daunias* che, diviso fra i due versi dall'*enjambement*, costituisce il soggetto della frase introdotta da *neque, latis alit aesculetis*. Nel tentativo di riflettere il più possibile l'ordine stilistico oraziano, Zanzotto dispone il primo «né» sulla sesta sede sillabica del suo endecasillabo, giusto prima della «bellicosa / Daunia». Questa, ridisegnata in un accavalcamento speculare a quello latino, rimane soggetto stilisticamente marcato di una proposizione di cui il traduttore muta per necessità l'*ordo verborum*, ma di cui è attento a rimodulare la sequenza sonoramente timbrata dalle *a* e dalle *t* di *latis alit aesculetis* nella cadenza parimenti marcata dalle *c* e dalle *e* toniche di «cresce nei suoi querceti immensi», e in particolare il legame allitterante fra i fonemi di *alit* e *aesculetis* nel corrispettivo duo verbo-sostantivo «cresce»-«querceti».

né la terra di Giuba partorisce, / arida nutrice di leoni: il terzo verso della strofe oraziana è percorso dalla seconda proposizione aperta da *nec*, che si estende fino all'ottavo *elementum* dell'endecasillabo saffico e che la virgola separa dal genitivo *leonum* in aggetto sull'adonio. Zanzotto, invece, lascia che il suo endecasillabo sia interamente occupato dalla frase «né la terra di Giuba partorisce»,⁶⁸ per cui sopprime l'*enjambement* latino ma preservando, forse rafforzando, la posizione di rilievo data a *leonum*, che viene spostato in chiusa del decasillabo corrispondente all'adonio. Egli non si limita a collocare le due frasi aperte dai «né» in posizione simmetrica rispetto a quelle aperte in latino da *neque* e *nec*, ma ne consolida il legame apparentando fonicamente, nel nucleo di una terminologia “materna”, i traduenti di *alit* e *generat*: «cresce» e «partorisce», i verbi che esprimono i due termini della similitudine, vengono internamente gemellati dalla rima imperfetta contraddistinta dalla fricativa postalveolare sorda.

⁶⁷ Vd. *GDLI*, s.v. *Móstro*², 4.

⁶⁸ Su Giuba vd. R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 270. La *Iubae tellus* dovrebbe essere la Mauritania o la Numidia, «by the figure antonomasia»: R. Mayer, in *Horace, Odes. Book I* cit., p. 167.

Nell'accentuata simmetria che definisce la sua resa, Zanzotto coordina perfino sonoramente due enunciati coordinati sintatticamente.

Non è forse troppo azzardato congetturare che nell'apposizione ossimorica «arida nutrice di leoni»,⁶⁹ interamente stesa sul verso che conclude il periodo, Zanzotto provi a replicare una certa peculiarità prosodica dell'*enjambement* latino *leonum / arida nutrix* all'interno del giro strofico. La consueta frattura dell'unità di intonazione determinata dall'inarcatura è qui ampliata dal fatto che *leonum*, «in iato col verso successivo», costituisce fra le strofi saffiche «uno dei pochissimi casi di interruzione della sinafia».⁷⁰ Realisticamente non insensibile a un simile fenomeno metrico, il poeta traduttore sembra tenerne conto in quanto apre il decasillabo finale con un aggettivo («arida») iniziante per vocale che, se ipoteticamente aggregato in episinalefe al precedente «partorisce», sembrerebbe messo volutamente lì quasi a suggerire un'indecidibile ambiguità metrica tra iato e sinalefe a cavallo di verso. Se leggiamo soltanto il testo zanzottiano prescindendo dall'originale, propendere per la prima soluzione appare normale, addirittura ovvio; ma se leggiamo la resa italiana con memoria ritmica del testo latino, allora quell'ordinaria dialefe fra le vocali di due versi contigui si fa degna d'attenzione perché in termini prosodici suona come mimesi rovesciata della sinafia eccezionalmente interrotta fra saffico e adonio.

Assolutamente impercettibile e trascurabile nella compitazione italiana dei versi sciolti in esame, tale ambiguità metrica è stata di proposito esagerata in questo discorso lambiccato solo per mettere in luce, in conclusione, come l'eccezionale frattura di sinafia che accentua l'*enjambement* latino sia virtualmente riprodotta nel normale stacco fonosintattico italiano, separante metricamente quanto la virgola già separa grammaticalmente, ovvero la «terra di Giuba» dall'apposizione che la definisce, con «arida nutrice di leoni» che suggella, scandendo percussivamente i tre membri del sintagma, il quadro delineato nel centro esatto dell'ode.

Vv. 19-22: i passi contenuti in questa strofe e nei primi due versi successivi sono paralleli a quelli della seconda strofe con cui si integrano vicendevolmente, «fornendo una descrizione completa delle parti inabitabili del mondo, dove nessun essere umano può sperare di sopravvivere, a meno che non goda di una speciale protezione». In più,

⁶⁹ Cfr. *ibidem*: «since a 'wet' nurse provided the baby with her milk»; R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 271.

⁷⁰ S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, Carocci, 1992, pp. 168 e 175-176.

presentano una disposizione simmetrica in quanto cingono, «come in una specie di cornice»,⁷¹ l'*exemplum* esplicito nelle due strofe centrali dell'ode e commentato *supra*. Zanzotto ha così ben presente la simmetria strutturale dell'ode che cerca – come si è tentato di evidenziare in queste note – di preservarne o ristabilirne accuratamente i nessi di corrispondenza, fino a farne una cifra caratterizzante e quasi amplificante della sua resa, il cui modello traduttivo risulta spesso simmetrizzato di per sé, in una serie di risposdenze interne anche minime che astraggono dallo schema compositivo oraziano.

Se la strofe precedente era siglata e chiusa da un ben scandito decasillabo finale dopo tre endecasillabi piani, questa presenta un andamento simile: tre endecasillabi, di cui primo e terzo segnati da ritmo sdrucchiolo, e un settenario come ultimo membro più breve che mima il restringimento finale di strofe dato in latino dall'adonio.

Ponimi dove per distese àtone / non un albero gode d'aure estive: all'incipitario *pone me*, di cui nella letteratura commentariale è sottolineato all'unisono il valore condizionale,⁷² corrisponde perfettamente l'imperativo «ponimi», ripetuto fedelmente all'inizio della sesta e ultima strofe. *L'ubi* in cui il soggetto chiede d'esser posto è caratterizzato da *pigri campi*, singolare *iunctura* che parrebbe presente solo in Hor. *carm.* 1, 22, 17.⁷³ Dal canto suo, Zanzotto si mostra consapevole dell'unicità del sintagma oraziano, tanto che lo traduce a fine verso con un nesso altrettanto eccentrico, «distese àtone». Una simile resa rischierebbe di passare come un arbitrio creativo del traduttore, come il punto di maggior divergenza dall'originale, solo se si valutasse superficialmente la memoria poetica che del testo oraziano doveva avere un attento lettore come Zanzotto e non si considerasse verisimile la volontà da parte di quest'ultimo di far corrispondere *hapax* ad *hapax*, custodendo callidamente la peculiarità della *iunctura* latina in una *iunctura* italiana analogamente estrosa. In mezzo all'atonia di queste distese «non un albero gode d'aure estive». Come osservato finora, la traduzione zanzottiana si muove fra letteralità e letterarietà: aderisce perfettamente alla scrittura oraziana per restituirne poi il tono in una dizione manieratamente poetica. Muovendosi fra adesione e letterarietà, questo verso prova a conservare l'intensa allitterazione

⁷¹ E. Fraenkel, *Orazio* cit., p. 255.

⁷² Cfr. R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 271; E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 572; R. Mayer, in *Horace, Odes. Book I* cit., p. 168.

⁷³ Cfr. *ThLL* 10/1, 2110, 44-45; l'*hapax* oraziano, che connota come pigri i campi rimasti incolti, tornerà variato in *Apul. flor.* 15, 2 *ager frumento piger, aratro inritus*.

in *a* del testo latino mediante la scelta del traduttore «aure», termine appartenente alla grande tradizione poetica italiana e classico *senhal* per Laura nel *Canzoniere* di Petrarca, quel Petrarca che – sia detto *per incidens* – nel sonetto 145 imita apertamente proprio i versi oraziani ora in esame replicando sei volte a inizio verso l'imperativo «ponmi». ⁷⁴ Non potendo ristabilire la *mixtura verborum* provocata dal triplo iperbato in Hor. *carm.* 1, 22, 17-18, Zanzotto disloca ciascuno dei tre sintagmi ricostituiti in posizioni rilevanti del verso: «distese àtone» alla fine del primo endecasillabo di strofa, «non un albero» e «aure estive» rispettivamente in apertura e in chiusura del successivo, facendo corrispondere in clausola ai due sostantivi clausolari *campus* e *aura* i due relativi attributi in traduzione.

in quel lato del mondo su cui pesano / nubi e cieli maligni: avvertendo la similarità della costruzione di *quod latus*, con *latus* «in apposition to the *ubi* clause», ⁷⁵ rispetto a quella di *quale portentum* (v. 13), con *portentum* come apposizione di *lupus*, Zanzotto è portato a tradurre il nesso ricorrendo a un espediente analogo a quello usato in precedenza: se lì aveva innestato un «tal» implicito nel giro sintattico latino, allo stesso modo qui inserisce come puntello «quel» per esplicitare meglio nell'italiano un costrutto che nella scrittura oraziana resta più ellittico. Tuttavia, preferisce costruire la traduzione su un verbo intransitivo come *pesare* invece che sull'*urgeo* latino usato transitivamente. Alla base di questa scelta, potrebbe esserci la volontà da parte di Zanzotto di rimanere nel plesso metaforico determinato da un'interpretazione specifica di *latus mundi*, da intendersi in Orazio nel senso tecnico di «fianco del mondo, all'interno di una divisione della terra in zone, come quella di Eratostene, in cui Nord e Sud sono considerati fianchi del mondo». ⁷⁶ Come vuole la prassi di questa traduzione, *latus mundi* è tradotto nel modo più aderente possibile nel sintagma «quel lato del mondo», in cui il minuto supporto «quel» predispone l'arrivo della frase «su cui pesano», notevolmente variata rispetto al latino sia in termini lessicali sia di conseguenza sintattici. Una volta risolto l'uso metonimico di *malus Iuppiter* nell'esplicito plurale poetico «cieli maligni» appaiato nel settenario finale con «nubi», Zanzotto comprende retrospettivamente che non è più necessario lasciare alcuna traccia di

⁷⁴ Nei commenti oraziani consultati la ripresa petrarchesca è segnalata da R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 271.

⁷⁵ R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 168.

⁷⁶ E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 572. Per altri esempi di quest'accezione lessicale di *latus*, cfr. *ThLL* 7/2, 1028, 50-68.

intenzionalità nel traduce di *urgeo*,⁷⁷ né serve sottolineare l'azione transitiva compiuta da un soggetto personificato, sia pur *metonymicos*. Si sente allora legittimato a piegare la sintassi sul valore intransitivo di *urgeo* per esprimere sottilmente, più che l'improvviso incrudelire del dio del cielo, la costante minaccia atmosferica che incombe *su* quell'area geografica,⁷⁸ il persistente giogo di fulmini e piovvaschi che grava – visibile dal verbo sdrucchiolo in *enjambement* – *su* quel *latus mundi*.

Alla luce di ciò, «quel lato del mondo» è ancor più certamente da intendersi nel senso tecnico illustrato *supra* che non in quello generico di «parte» assunto dalla maggioranza dei traduttori⁷⁹ perché, trasparendo dal traduce di *latus* l'antica concezione della terra come piatta e dunque dotata di lati, conviene che «nubi e cieli maligni» si adeguino meglio dal punto di vista lessicale al filo metaforico dipanato finora. Non suonerebbe in effetti tanto consequenziale se fulmini e piovvaschi opprimessero un fianco di terra fisicamente inteso nella sua piatezza: è semmai logico che vi incombano, vi pesino insistentemente sopra, giacché non si trovano a vessare indeterminatamente una qualsiasi zona del mondo non configurata in modo definito, ma schiacciano icasticamente dall'alto verso il basso quel *latus mundi* che rimanda in senso tecnico a teorie geografiche antiche.

Vv. 23-27: la struttura simmetrica dell'ode oraziana, ben individuata, in vario modo riprodotta e per certi aspetti assunta estensivamente da Zanzotto come linea guida della sua traduzione, ne collega strettamente l'inizio e la fine: «in tal modo – afferma Eduard Fraenkel – Orazio fa comprendere come l'*integritas vitae* si manifesti, se non unicamente, per lo meno in primo luogo nel suo amore per Lalage e nella composizione di poesie in suo onore».⁸⁰ Salvo la prima strofe saffica distribuita da Zanzotto su sei versi di cui cinque di ritmo

⁷⁷ Decisi a mantenere nel soggetto personificato che *urget* una qualche traccia di intenzionalità, diversi traduttori optano per *opprimere*: cfr. Cetrangolo (1968); Colamarino-Bo (1969); Carena (2009); Portuese (2020).

⁷⁸ Il verbo *incombere* è il traduce trascelto da Canali (1991) e Dotti (2010), che condividono quindi con Zanzotto la soluzione intransitiva.

⁷⁹ Cfr. Canali (1991); Carena (2009); Portuese (2020).

⁸⁰ E. Fraenkel, *Orazio* cit., p. 258, cui segue un ammonimento dello studioso in merito all'interpretazione generale dell'ode: «Nel reagire alle interpretazioni troppo serie dobbiamo tuttavia stare attenti a non andare troppo lontano nella direzione opposta. Dalla leggera grazia dell'ode e dal tono scherzoso ed insieme solenne di alcune sue espressioni non segue che in essa non si nasconda alcun profondo sentimento. [...] In *Integer vitae* è l'amante e il compositore di poesie amoroze a rimanere sano e salvo ovunque vada».

settenario, ciascuna delle strofi seguenti era stata restituita rispettando sotto il profilo numerico il rapporto di quattro versi a quattro, benché in una cadenza prevalentemente endecasillaba senza la necessità di accorciare il membro finale di ognuna di esse in un verso che fosse breve come l'adonio. Quest'ultima, invece, viene resa in una corrispondenza imperfetta di cinque versi: un endecasillabo, un novenario, un altro endecasillabo e poi due versi più brevi, un ottonario e un novenario, che rallentano e affinano il ritmo conclusivo dell'ode definendola nella dolcezza del riso e della voce di Lalage.

ponimi là dove il carro del sole / troppo è vicino, in una terra / negata a sedi umane: conformemente al latino, è collocato a inizio strofa l'imperativo incipitario «ponimi», cui Zanzotto fa seguire, invece che il semplice complemento di luogo espresso in latino da *sub* e l'ablativo, una proposizione relativa introdotta da «là dove», che replichi il precedente *ubi*. Nel segno della simmetria cui Zanzotto impronta la sua traduzione, questa variazione sintattica ha un duplice effetto: da un canto, fa collimare con il «Ponimi dove» d'inizio penultima strofa il «ponimi là dove» che, intensificato dal puntello avverbiale, distingue l'inizio dell'ultima; dall'altro, omologando il secondo costruito al primo in una soluzione sintattica relativa, arriva ad aumentare la simmetria rispetto al testo oraziano.

Per di più, il nesso «là dove» fa sì che l'informazione data non risulti come accenno poetico a un generico punto di prossimità rispetto al sole, in quanto induce a identificare nella relativa un riferimento geografico preciso che – come nel caso di *latus* – doveva mostrarsi immediatamente chiaro all'uomo antico, ovvero l'Equatore, ritenuto dalle fonti antiche troppo vicino al sole.⁸¹ L'io lirico chiede insomma che sia posto «in una terra / negata a sedi umane», di cui la resa con *enjambement* accresce la separatezza estrema rispetto alle *domus* del consorzio umano, tentando di rafforzare nella frattura metrica quel senso di inabitabilità espresso da Orazio nella perifrasi *domibus negata*, che sembra sciogliere in latino un termine proprio del linguaggio geografico greco, ovvero ἀοίκητος, in cui si riflette l'antica credenza di aree inabitabili strettamente connessa alla dottrina della terra divisa in zone, come quella di Eratostene richiamata *supra* ma in realtà esistente già molto prima di quest'ultimo.⁸²

⁸¹ Cfr. Arist. *meteor.* 363a 14; Plin. *nat.* 2, 189; Serv. *Aen.* 4, 481.

⁸² Cfr. Hdt. 5, 10; Anaxag. A 67 e, per altri ess. relativi al collegamento di questa credenza all'antica teoria della divisione della terra in zone, R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., pp. 272-273.

sempre e sempre / di Lalage il dolce riso / amerò, la dolce favella: con l'espressione «sempre e sempre», inserita accanto al *rejet* della perifrasi metricamente franta che traduce *in terra domibus negata*, Zanzotto innesta sul finale dell'endecasillabo *a maiore* un nesso avverbiale non presente in latino che, reduplicato e sospeso sugli ultimi due versi, prospetta intensivamente l'amore del soggetto per Lalage, espandendone il senso di perennità già insito nel futuro *amabo*. L'anafora enfatica *dulce...dulce*,⁸³ accusativo avverbiale che precede in apertura dei due versi finali ciascuno dei due participi, *ridentem* e *loquentem*, è spostata da Zanzotto su un piano diverso: *dulce* non è reso in maniera avverbiale all'inizio dei due versi corrispondenti, ma legato rispettivamente quale aggettivo a «riso» e a «favella», sostantivi fatti combaciare in fin di verso, che di Lalage esprimono in astratto le azioni che i participi presenti a lei riferiti in accusativo mostrano in concreto.⁸⁴ Inevitabilmente dissipata, della frase *Lalagen amabo*, l'intensità affettiva del nome femminile in accusativo contiguo al verbo di cui è oggetto, Zanzotto prova a riguadagnare singolarmente la forza evocativa del nome e del verbo: dapprima sistema il complemento di specificazione «di Lalage» in apertura di ottonario, seguito dal sintagma «il dolce riso», prima espressione della dolcezza della donna, che resta sospeso in punta di verso; poi, inarcato sull'inizio dell'ultimo verso, colloca «amerò», il verbo transitivo attivo della frase, che indica sia il precedente complemento oggetto sia, ad esso posto in parallelo, il successivo «la dolce favella», seconda espressione della dolcezza di Lalage e sigillo conclusivo dell'ode. Se Orazio aveva incorniciato la frase centrale *Lalagen amabo* fra *dulce ridentem* e *dulce loquentem*, cioè fra le due estremità participiali che ne definiscono l'azione, Zanzotto ne divide i membri: posiziona quindi separatamente «di Lalage» e «amerò» all'inizio degli ultimi due versi e, in un parallelismo ampliato rispetto a quello latino, li alterna con i due sintagmi nominali posti rispettivamente come clausola dell'ottonario e del novenario finali. L'intervallata *dispositio* zanzottiana restituisce pienamente la nota emotiva delle parole conclusive del poeta, che di Lalage amerà «il dolce riso» e, come dopo un lieto sospiro, «la dolce favella».

⁸³ Cfr. R. Mayer, in Horace, *Odes. Book I* cit., p. 168.

⁸⁴ A proposito di *dulce ridentem*, i commentatori segnalano la citazione da Catull. 51, 5; quanto a *dulce loquentem*, rimandano non a Catullo ma alla fonte di Catullo, ovvero Sapph. 31, 3-4, presumendo anche la probabile mediazione di una fonte ellenistica perduta (cfr. R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 273).

A casa tua ridono

Origini e ciclicità dell'ultimo Mastronardi

Ian Poggio

I. Storia di una genesi

La maggior parte dei contributi critici su Lucio Mastronardi sono imperniati su due testi, il *Calzolaio* e il *Maestro*, i quali, per le novità tematiche e linguistiche che presentano, vengono generalmente indicati come le prove più brillanti e riuscite dell'autore. Il presente articolo intende riportare l'attenzione sull'ultima e meno nota fase della produzione mastronardiana, ricostruendo la vicenda redazionale di *A casa tua ridono* (Rizzoli, 1971) e indagando la centralità del tempo della narrazione, fulcro del suo romanzo più sperimentale.

Per quanto riguarda le tappe della stesura è necessario considerare un intervallo di sette anni (1964-1971) durante il quale, se si eccettuano i pochi e velenosi raccontini pubblicati sull'«Unità»,¹ Mastronardi rimane sostanzialmente (ma, come vedremo, solo in apparenza) inattivo.

A causa del periodo di silenzio consumatosi tra il 1964 e il 1971 il nome di Mastronardi scompare dall'orizzonte editoriale, e il pubblico e la critica sembrano averlo dimenticato. È dunque legittimo chiedersi se questi sette anni di silenzio furono una scelta ponderata dallo

¹ Comparsi sull'«Unità» ma mai raccolti in volume: *A buon rendere* e *Il concordato*, 7 giugno 1964; *Il voto*, 22 novembre 1964; *Racconto stracciato* e *L'acqua*, 14 marzo 1965; *Il maneggio*, 13 giugno 1965; *Le osservazioni*, 16 gennaio 1966. *La ballata del vecchio calzolaio* era stata pubblicata in «L'Approdo letterario», aprile-giugno 1969, pp 33-60 e poi inserita nella raccolta di racconti intitolata *L'assicuratore*, Milano, Rizzoli, 1975.

scrittore, un'attesa voluta magari per «aspettare che il mondo cambi»,² così come gli aveva consigliato Calvino in una lettera del dicembre 1965, o se si trattò di un momento di crisi, di una paralisi che sarebbe sfociata nella composizione (e nell'evidente fallimento) di un romanzo nuovo, troppo complesso e disordinato, estremamente sperimentale e per questo, forse, uscito fuori tempo massimo.

Dalle lettere e dalle bozze di lavoro manoscritte e dattiloscritte consultate negli archivi di Torino e di Vigevano si intuisce tuttavia una vicenda assai diversa. Mastronardi avverte la profonda esigenza di un rinnovamento fin dalla prima metà degli anni Sessanta, e nel novembre del 1963, terminate le riscritture e le correzioni del *Meridionale* e inviando a Einaudi le bozze scrive a Calvino: «certo che oggi, in un romanzo, è difficile risolvere il problema del tempo».³ E ancora, poche righe dopo: «devo cercare di rinnovarmi nei temi e nella forma».⁴

Il tempo e la forma: sono questi gli elementi che diverranno le ossessioni di Mastronardi negli anni successivi. Meglio ancora: il *problema* del tempo e il *problema* della forma. All'inizio del 1964 si può leggere, nel carteggio con Calvino, di un nuovo progetto al quale l'autore sta lavorando: un romanzo dal titolo *L'adolescente di Vigevano*. L'idea è quella di smarcarsi dal mondo degli scarpari con l'intento di mettere da parte i protagonisti adulti e raccontare l'adolescenza, una diversa fase della vita, agitata da passioni torbide e limacciose, e dall'approssimarsi perturbante dell'adulità all'ombra di una Vigevano nella quale «basta che due ragazzi si frequentino, perché subito vengano additati e sospettati di vizi contro natura».⁵

Il tema dell'adolescenza rimane, nel corso di questi lunghi anni di riscrittura, un binario a senso unico che conduce dalle lettere del 1964 al romanzo *A casa tua ridono* (1971), eppure, contrariamente agli iniziali propositi di Mastronardi – che intendeva scrivere di un adolescente “di Vigevano” – il nome della città, per la prima volta dopo la trilogia, non verrà più abbinato a nessun nuovo proposito letterario.

Ciò non significa che la realtà vigevanese scomparirà dall'orizzonte

² I. Calvino, lettera a L. Mastronardi del 20 dicembre 1965, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Mursia, 2012, p. 148.

³ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino dell'11 novembre 1963, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carta 127.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino di fine 1965, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 244-247.

mastronardiano. L'autore non riuscirà mai a sciogliersi dal largo abbraccio di piazza Ducale, né tantomeno potrà sfuggire alle lunghe ombre della torre del Bramante. Ma egli avverte l'angoscia per un cambiamento che stenta ad arrivare e, nonostante si imponga di sopprimere il toponimo «Vigevano» per distanziarsi in maniera esplicita dalle prove precedenti, tutto ciò a cui lavora gli pare un fallimento. Com'è già stato rilevato da Ferretti, pare che all'indomani della pubblicazione del *Meridionale* l'autore abbia "improvvisamente esaurito *la sua realtà*, e quindi anche la sua carica narrativa",⁶ annaspando nel tentativo di trovare una nuova strada da percorrere – operazione resa ancora più complessa dalla morte di Vittorini nel 1966. Mastronardi scrive, straccia, riscrive daccapo, inseguendo quella nuova forma di romanzo che gli premeva raggiungere e che lo spinge (così ancora a Calvino) a ripensare le «forme di letteratura che oggi non sono più valide».⁷

L'idea di scrivere un romanzo sull'adolescenza viene per un momento accantonata, fa la sua comparsa un nuovo tema, anch'esso oggetto di numerose riscritture negli anni a venire:

a Davico Bonino, nel gennaio del '65, dice che sta lavorando a un nuovo romanzo, 'la storia di un giovane piccolo borghese che seduce un carcerato, e espia poi la colpa andando per le case a vendere olio e sapone, per conto della ditta Sasso'. Il romanzo, a suo dire, 'è pronto da un pezzo' ma 'voglio farlo a piani alterni, tipo Otto e mezzo, e così sono sempre allo stesso punto, da capo, non mi riesce il flash back'. Promette che entro il mese successivo glielo invierà.⁸

Pochi mesi dopo, nel maggio 1965, Mastronardi annuncia entusiasta a Calvino la scoperta di Erich Auerbach: «ho letto *le Mimesis* di Auerbach; stupenda opera. A pagina 326 del secondo volume ho finalmente trovato un pensiero che, forse, mi ha sbloccato dalla crisi nella quale mi dibatto da anni e che risale al Calzolaio... per me che cerco di descrivere trasformazioni sociali, il senso del tempo è essenziale».⁹

⁶ G. C. Ferretti, *Il mondo in piccolo, ritratto di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi*, Firenze, La nuova Italia, 1983, p. 34.

⁷ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 1965, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 244-247.

⁸ R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 127.

⁹ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 26 maggio 1965, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17. Il brano a cui Mastronardi fa riferimento è tratto da *Il calzerotto marrone* (pp. 305-338), saggio dedicato principalmente all'analisi di un passo di *To the Lighthouse*, romanzo di V. Woolf. Auerbach, inoltre, dedica spazio nel medesimo contributo anche a Proust e, in misura minore, a Joyce.

A Vigevano, conservato tra gli effetti personali dell'autore, si trova il piatto posteriore del secondo volume di *Mimesis*, strappato lungo il bordo. Su di esso Mastronardi aveva appuntato a penna: «sgretolamento dell'azione esteriore; rifrangersi della coscienza; stratificazione dei tempi; cambio del punto di osservazione; trattamento tempo; coscienza pluripersonale». Si intravede attraverso le idee che emergono dal carteggio con Calvino, le innumerevoli versioni degli stessi soggetti e le letture intraprese (in particolare Proust e Joyce nel periodo che prendiamo in considerazione), un febbricitante lavoro mosso da un imperativo categorico: quello di «diventare scrittore». Mastronardi non abbandonerà mai una postura dimessa e umile, non riuscirà mai davvero a pensarsi come uno scrittore – quasi commovente l'imbarazzo dello scrittore nell'intervista rilasciata a Rai Uno nel settembre 1962, in occasione della vittoria del premio Prato¹⁰ – portandosi dietro, come un pesante fardello, la sensazione di essere una sorta di *parvenu* all'interno del panorama culturale italiano, precipitato lì per caso da Vigevano. Come scrive a Calvino: «non sono all'altezza di dire la mia, devo tacere. Sennò mi faccio deridere. È una sensazione avvilente. [...] Non mi sento ancora uno scrittore. È un male che ci deve avere attaccato Vittorini».¹¹

Corrispondono a questo periodo i racconti inediti, *L'adolescente di provincia* (33 carte dattiloscritte) e *La parabola dell'uomo che credeva nel tempo lungo* (10 carte dattiloscritte), collocabili tra il 1965 e il 1966.¹² I due testi si presentano come due punti fermi, a livello tematico, dell'orizzonte di ricerca dell'"ultimo" Mastronardi; cinque anni prima della pubblicazione di *A casa tua ridono*, i temi principali della sua nuova ricerca sono già tutti lì: l'adolescenza, il senso di smarrimento, la presenza-assenza di Vigevano, il matrimonio di un uomo di umili origini (dietro al quale si indovina già il Pietro di *A casa tua ridono*) con la figlia di un ricco industriale. Nel secondo racconto, a riprova dell'importanza di questi documenti inediti, fa la sua comparsa, per la prima volta, l'espressione «a casa tua ridono».

¹⁰ Intervistatore: «Se ne è venuto via dalla sala, dove la gente ancora sta applaudendo, applaudendo all'autore del libro... Perché è scappato quasi dalla sala?». Mastronardi: «Queste trombe, soprattutto il pubblico, io non sono abituato a stare in pubblico, e vedermi premiato al suono di trombe, essere premiato al rullo dei tamburi, essere così applaudito, mi ha un po' impressionato».

¹¹ L. Mastronardi, lettera a Italo Calvino, in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., pp. 130-131.

¹² Entrambi i dattiloscritti sono conservati a Torino presso l'Archivio di Stato, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 199-230 e Carte 232-242.

Nel titolo – La parabola dell'uomo che credeva nel tempo lungo – si legge (e mi pare un dato significativo) un diretto rimando a una lettera inviata da Calvino nel dicembre del 1965,¹³ il quale, dopo avergli consigliato di lasciar passare del tempo prima di registrare nuovamente i cambiamenti del mondo,¹⁴ aggiunge: «prenditela calma, il lavoro dello scrittore non è mica quello di un giornale: noi lavoriamo sui *tempi lunghi*».¹⁵

Si avverte, tra le righe, un primo tentativo di arginare gli esperimenti di Mastronardi, per riportarlo su di un terreno a lui più congeniale; ed è in fondo per questa ragione se i rapporti con Calvino e con l'Einaudi precipitano rapidamente. Due mesi più tardi infatti, nel febbraio 1966, Mastronardi scrive una lunga lettera al vetriolo rivolta non al Calvino-autore/amico, ma al Calvino-direttore editoriale: un passaggio cruciale per la ricostruzione della storia redazionale di *A casa tua ridono* (che sarà pubblicato da Rizzoli) e per chiarire il complesso rapporto tra l'autore vigevanese e la realtà editoriale einaudiana.

La nostra casa editrice è restata indietro di almeno dieci o vent'anni sul tempo, che vuol dire ottanta o cento anni rispetto al mondo reale [...] sdraiata sugli allori del suo antifascismo. Le case editrici maturate col e nel neocapitalismo (Rizzoli, Feltrinelli, Mondadori, Garzanti) non hanno tutti i complessi della casa Einaudi; non fanno quella sua deleteria politica a due facce, a strizzatine d'occhio [...] Cassola è ora uno scrittorellino [...] uno zimbello che non sa più quello che dice [...] con quell'aria accidiosa di sacrestano umiliato dal prete [...]. Io la colpa la faccio ricadere tutta su di voi: gli scrittori Einaudi, escluso te che sei un dritto, sono tutti dei provincialotti [...]. Io il romanzo ce l'ho, sgradevolissimo, strettissimamente autobiografico [...]. Scegliere la via di Cassola; o quella di Mastronardi: in altri termini, o svolgimenti corretti di temi edificanti, o riassunti sballati di esperienze laceranti.¹⁶

¹³ È di questo periodo un'altra lettera di Calvino, contrario alle troppe letture di critica fatte da Mastronardi e dai risultati ottenuti da quest'ultimo: «te lo dicevo che leggendo di critici pasticcioni avresti fatto dei pasticci», cit. in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 132.

¹⁴ Mastronardi ha licenziato l'anno precedente il *Meridionale*, terminando così l'affresco della realtà vigevanese.

¹⁵ I. Calvino, lettera a L. Mastronardi del 20 dicembre 1965, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17, corsivo mio, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 148.

¹⁶ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 4 febbraio 1966, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 253-261, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., pp. 148-151.

La via indicata da Mastronardi diverge rispetto alla linea tenuta da quegli autori italiani che, secondo lui, si stanno provincializzando: egli vuole orientarsi verso «riassunti sballati di esperienze laceranti», per non fare la fine di Cassola e di Bassani (anche lui citato nella lettera), e vuole seguire la strada del romanzo americano, che procede per frammenti autobiografici «sgradevoli», ma reali. Mastronardi aveva allegato a queste rabbiose pagine un capitolo della sua nuova opera (quasi certamente *A casa tua ridono*): afferma di essersi «ripreso magnificamente» dalla propria crisi scrittoria, lavorando senza più sforzarsi di risultare simpatico a Einaudi, ma «per un editore neocapitalista che da tempo mi corteggia».¹⁷ Mastronardi promette comunque il romanzo «quasi pronto» a Einaudi, perché «io sono un miserabile, non un traditore», ma a patto che «sia rispettato tutto tutto tutto».

Stando al carteggio tra Mastronardi e Calvino, a due anni di distanza da *Meridionale*, e ben cinque prima dell'effettiva pubblicazione con Rizzoli, pare proprio che l'autore abbia ultimato, o quasi, un nuovo romanzo. L'immagine di uno scrittore impantanato nei suoi goffi tentativi di sperimentalismo e paralizzato da una crisi creativa e personale – un'immagine piuttosto diffusa in sede critica – non tiene. Al Mastronardi della Trilogia di Vigevano “succede” un secondo Mastronardi, il cui avvento è in un certo senso preannunciato dalla scrittura dei racconti,¹⁸ che verranno poi raccolti da Rizzoli soltanto nel 1975, quattro anni dopo la pubblicazione di *A casa tua ridono*.

La risposta si fa attendere poco più di un mese. È una lettera utile non soltanto per comprendere il rapporto tra Calvino e Mastronardi, ma per mettere in evidenza l'incompatibilità di fondo tra i due autori, orientati, verso la fine degli anni Sessanta, in direzioni opposte e divergenti rispetto alla forma del romanzo: all'indagine sistematica e ordinata dei meccanismi di scrittura (la proposta di Calvino, dopo le lezioni di Barthes e l'incontro con Queneau) si contrappone l'asistematica e disordinata poetica dei frammenti autobiografici proposta da Mastronardi.

Calvino, dando ancora una volta prova della propria sconfinata sensibilità, non risponde a tono, ma, facendo un passo indietro e comportandosi da fratello maggiore più che da amico, analizza i progressi di Mastronardi in merito al romanzo in cantiere già da un paio d'anni: «stai puntando su una nuova fase della tua narrativa, cercando

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si rimanda all'articolo di C. Carmina, «*Il tentativo di imboccare una nuova strada*»; *I racconti di Lucio Mastronardi*, in «L'ospite ingrato», 8, luglio-dicembre 2020, pp. 203-226.

coraggiosamente di guardare nell'autobiografia psicologica»;¹⁹ riconoscendo la difficoltà di percorrere una simile strada, non manca di ammonirlo sugli eventuali rischi di un'operazione assai diversa rispetto a quanto tentato fino a quel momento, all'indomani cioè di una trilogia tutta basata sulla minuziosa analisi della «società provincial-artigiano-industriale»²⁰ di Vigevano. Scrive Calvino: «è anche una via molto difficile, ormai il fatto di sceglierla non è più un atto di coraggio in sé perché ormai è un coraggio che hanno avuto tanti, ma chi è che ha saputo farlo bene?». ²¹ Leggendo tra le righe delle bozze di Mastronardi, comprende che il rischio più grande per l'autore non è insito nell'autobiografismo, ma che il mezzo dell'autobiografia venga utilizzato non per toccare «una *corda di verità* non toccata da altri», bensì con il solo scopo di compiere «un atto di volontà, di violenza magari contro se stessi». ²² Nella conclusione, invita Mastronardi a ridimensionare le sue idee sui poteri di una casa editrice, ricordandogli che, sebbene il rinnovamento da lui tanto auspicato possa avvenire soltanto all'interno di un contesto editoriale al passo con i tempi, Einaudi è l'editore giusto con cui collaborare.

Nonostante la pacatezza di queste righe, l'impressione è che qualcosa tra i due si sia rotto: Mastronardi si sente fuori posto (mentre Einaudi ritarda con i pagamenti mensili), si sente limitato in termini di libertà espressiva e inizia perciò a prendere le distanze dalla realtà torinese. Davico Bonino tenta di ammansirlo, gli invia un assegno da un milione di lire per risarcirlo del denaro che nell'ultimo periodo non è arrivato regolarmente; intanto Mastronardi, nonostante il suo fermo proposito, continua a inviare racconti e capitoli di un nuovo romanzo definito «sperimentale». Nei primi mesi del 1967 Daniele Ponchiroli gli assicura la pubblicazione di un volume di racconti e per il momento l'idea di lasciare Einaudi viene accantonata. Riprende la corrispondenza con Calvino, appare di nuovo il medesimo proposito di romanzo, sempre imminente: «spero di poterti mandare fra poco il romanzetto sull'adolescente che non so se intitolare 'la ballata dell'adolescente' oppure 'l'ultimo giorno di vacanza'». ²³

¹⁹ I. Calvino, lettera a L. Mastronardi dell'8 Marzo 1966, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem*, corsivi miei.

²³ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino dell'aprile 1967, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carta 302.

Poi, la corda tirata tanto a lungo si spezza: Mastronardi passa alle vie legali, si sente umiliato dalle continue richieste di denaro fatte a Einaudi, è convinto che la casa editrice l'abbia relegato tra gli scrittori di "serie B" e non voglia promuoverlo in "serie A".²⁴

Così, nel febbraio 1968, l'avvocato milanese Riccardo Guerrieri ottiene il pagamento dei diritti d'autore pregressi, i quali ammontano a «tre milioni 323mila 621,05 lire»²⁵ e la possibilità di «trattare liberamente con altri editori».²⁶ Mastronardi percepisce il denaro che gli spettava e, insieme, la possibilità di firmare un contratto con Rizzoli. Tuttavia, abbandonare l'Einaudi non l'ha rassicurato affatto, e nonostante egli abbia il completo appoggio del direttore editoriale Sergio Pautasso e del direttore generale Gianni Ferrauto, riprende il calvario dei rifacimenti di quel romanzo «quasi pronto» di cui parla ormai da anni: nemmeno l'ambiente di Rizzoli è in grado di rasserenarlo. Ricorda Pautasso:

Cercava strade nuove, diceva che in Einaudi non comprendevano quello che scriveva [...]. Faceva discorsi di teoria del romanzo, non riusciva mai a staccarsi dalla letteratura. Alla fine è stata la sua vera malattia, nella letteratura cercava la sua ancora di salvezza, la sua ragione di vita.²⁷

Dopo altri due anni di lavoro, nell'aprile 1971, *A casa tua ridono* è realtà. Di cosa parla l'ultimo romanzo di Mastronardi? Pietro, costretto ad abbandonare la scuola dopo essere stato ingiustamente accusato del furto di un orologio, inizia a lavorare in una fabbrica, ma verrà immediatamente licenziato. Poi, un'umiliante sequela di licenziamenti lo costringerà ad accettare un lavoro modesto: non più giovane, sarà garzone in una trattoria. Qui conoscerà Angela, futura moglie, dalla quale divorzierà per sposare Claudia, figlia di un ricco industriale: l'intervento del suocero, che assumerà Pietro nella propria azienda, metterà fine alla serie di licenziamenti.

²⁴ Mastronardi era fermamente convinto dell'esistenza di una sorta di "classifica degli scrittori", distribuiti tra un campionato maggiore, la "serie A", e uno minore, la "serie B". Nel Fondo Mastronardi a Vigevano è possibile reperire la personale classifica e divisione degli scrittori contemporanei, fatta da Mastronardi stesso. In "serie A" figurano: Tozzi, Parise, Pasolini, Moravia, Calvino, Bilenchi, Vittorini, Verga, Kafka, Čechov, Joyce, Proust, Saba, D'Arzo, Mann, Robbe-Grillet. Nella "serie B" vengono relegati: Tolstoj, Dostoevskij, Manzoni, Flaubert, Gadda, Piovene, Brancati, Benedetti, Flaiano, Pavese, Pirandello.

²⁵ R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 168.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

Tutte le riscritture riguardanti il tema dell'adolescenza confluiscono nella parte centrale del romanzo: attraverso le parole del figlio Luigi, lette da Pietro sul suo diario, apprendiamo dell'omofobia del protagonista che, spaventato dal profondo (quanto innocente) legame del figlio con un amico, tenta di renderlo uomo combinando un incontro con una prostituta.

La lettura del diario di Luigi è la conferma dei fallimenti di Pietro: egli viene descritto come un uomo scontroso, disattento nei confronti della moglie e del figlio, apparentemente sordo alle dicerie sul proprio conto. Il protagonista decide quindi di darsi la morte, ma, salvato dal padre si risveglia nel letto di una clinica. Qui si conclude il romanzo: dapprima con un bizzarro gioco di immedesimazioni per cui Pietro finge di essere un proprio dipendente, che sul lavoro inventa un romanzetto prendendo spunto dai fatti di cronaca, poi con un delirante monologo che riepiloga tutta la vicenda narrata fino a quel momento.

Ai due racconti reperiti presso l'Archivio Einaudi, si aggiungono altri cinque documenti inediti, scoperti a Vigevano: un racconto dattiloscritto inedito e incompleto, intitolato *L'Ingombro*, che riprende i temi dell'*Adolescente di provincia*; due bozze manoscritte del "romanzetto del dipendente" – la narrazione finale (e immaginaria) di Pietro nei panni di un proprio operaio – nelle quali confluisce quell'ipotesi di romanzo illustrata a Davico Bonino fin dal 1965; un racconto dattiloscritto intitolato *A casa tua ridono*, che (fin dal titolo) pare una versione in miniatura dell'edizione a stampa; un manoscritto senza titolo di 44 carte, corrispondente alla parte centrale del romanzo.

Viene spontaneo domandarsi per quale ragione i tentativi di Mastronardi – intenzionato appunto a scrivere un *romanzo* come testimoniano le lettere a Calvino e Davico Bonino citate in apertura – siano in sei casi su sette dei racconti.

È opportuno riportare l'attenzione su quanto detto all'inizio: a muovere l'autore nella seconda metà degli anni Sessanta sono il problema della forma e il problema del tempo, coniugati a una disperata esigenza di rinnovamento. Sarebbe superfluo ricordare il ruolo giocato su questo versante dal Gruppo '63 e dalla crisi del romanzo in Italia, pertanto è sufficiente riprendere le parole di Mastronardi per rendere evidente il bivio di fronte al quale il romanzo italiano, e dunque anche il suo, si trova: «scegliere la via di Cassola; o quella di Mastronardi: in altri termini, o svolgimenti corretti di temi edificanti, o riassunti sballati di esperienze laceranti».²⁸

²⁸ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 4 febbraio 1966, Archivio di Stato di

La scelta del racconto sembra dunque congeniale alle velleità sperimentali di Mastronardi. La volontà dell'autore è quella di lavorare con – e attraverso – una materia nuova, grezza, sia a livello stilistico sia a livello contenutistico: il racconto diventa così una sorta di laboratorio, nella quale sperimentare, tentare e riscrivere, osservando *nel breve termine* – così come accade in laboratorio – i risultati ottenuti. Se per Mastronardi è impossibile riprodurre un ambiente asettico, come nel caso delle colture microbiologiche, la necessità è quella di ricreare un microcosmo ridotto e controllabile nel quale operare, nel tentativo di ingabbiare e incanalare il rinnovato e forte impulso stilistico che l'autore avvertiva così urgente nel suo bisogno di posarsi sulla pagina.

Le possibilità offerte da una simile strategia, quella cioè della prova-racconto, sono molteplici: così come la realizzazione di un plastico è propedeutica alla realizzazione di una *qualsiasi* struttura architettonica, materiale o immateriale – e il romanzo a piani immaginato da Mastronardi non fa eccezione – allora la stesura di un racconto, e cioè di un romanzo in miniatura, è funzionale per testare la tenuta, la resa e la realizzabilità stessa della narrazione. L'autore infatti non inventa ogni volta nuovi elementi, ma ricombina quelli che già possiede, per verificarne l'efficacia. Se si volesse azzardare un'ipotesi un po' estrema, eppure – credo – non del tutto scorretta, si potrebbe dire che gli elementi centrali di *A casa tua ridono* erano già presenti tra il 1965 e il 1966, cioè nel periodo in cui *L'Adolescente di provincia* e *L'uomo che credeva nel tempo lungo* vengono inviati a Einaudi. A quest'altezza, i due binari principali sui quali correrà la narrazione – il dramma di un ragazzo accusato di essere omosessuale e il racconto dell'infelice matrimonio di un uomo – sono già ben individuabili e saldi nei loro punti nevralgici. Pietro è riconoscibile nel personaggio chiamato O., protagonista dell'*Uomo che credeva nel tempo lungo* (dopo una relazione con Angela – il nome sarà il medesimo nel romanzo del 1971 – segue un imprevisto e infelice fidanzamento con la figlia di un ricco industriale, mentre la conclusione ha luogo in una clinica, dove a O.-Pietro viene detto che «a casa tua ridono»); di riflesso, Pietro è assimilabile al padre del protagonista senza nome dell'*Adolescente di provincia* (come lui, infatti, egli è deriso nonostante la propria ricchezza e i propri affari, è costretto a farsi «paraninfo» di un figlio che non sopporta e che

Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 253-261, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., pp. 149-150.

sospetta essere omosessuale). A ben vedere, inoltre, il protagonista di quest'ultimo racconto altri non è che Luigi – figlio di Pietro nel romanzo – il quale è costretto a subire le ire e l'omofobia paterne, perdendo la stima del genitore e l'amicizia del migliore amico.

II. Azzerare il Tempo e la Storia

L'ossessione di Mastronardi per il problema del tempo viene dunque innescata dalla scoperta delle *Mimesis* di Auerbach e dalla lettura della *Recherche* di Proust, avvenimenti di cui sono testimoni le lettere riportate poco sopra (le quali attestano anche l'intenso lavoro di riscrittura intrapreso dall'autore per tentare di comporre il "romanzo a piani" che aveva in mente).

È ripetuta più volte, nel carteggio e nelle bozze di lavoro, l'espressione «piano temporale», con la quale egli intendeva indicare i segmenti narrativi temporalmente coerenti tra loro. L'intersezione dei piani temporali presente in *A casa tua ridono* è quindi la fusione e la compenetrazione di sezioni di trama diverse, confuse da analessi, prolessi e da ampie ellissi che hanno un effetto notevolmente spaesante.

Ma viene da domandarsi se il trattamento del Tempo nella trilogia possa essere in qualche modo considerato un laboratorio per la prova del 1971; se esista cioè un fil rouge capace di legare l'astoricità della realtà vigevanese con l'immobilità di *A casa tua ridono*.

L'autore scelse fin da subito – il *Calzolaio* è del 1959 – di collocare la moltitudine di personaggi che popolano l'universo vigevanese in una dimensione atemporale e, in un certo senso, astorica. Vigevano è un mondo chiuso, collocato al di fuori della Storia, nel quale il narratore e i personaggi rimangono confinati fino alla fine, senza possibilità – né reali velleità – di fuga o di cambiamento.

L'incipit più celebre dei romanzi di Mastronardi è di certo quello del *Calzolaio di Vigevano*: «A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca. Fa Mario Sala di nome e viene dalla più antica famiglia di artigiani scarpari»,²⁹ che racchiude un diretto ed esplicito rimando a un altro incipit assai più conosciuto: «all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio».³⁰

Come ha osservato Massimiliano Tortora, tale ripresa non è soltanto

²⁹ L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962, p. 6.

³⁰ G. Verga, *Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p. 7, citazione riportata in M. Tortora, *Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del «Calzolaio di Vigevano»*, in «L'ospite Ingrato», 8, luglio-dicembre 2020, pp. 81-103.

un modo per identificare in Verga uno dei modelli mastronardiani,³¹ ma perché l'incipit di matrice verghiana

svolge una precisa funzione: quella di azzerare la temporalità storica, e ricondurre il tempo del racconto a una dimensione di leggenda. Il nome dei Malavoglia si tramanda da tempi ignoti [...] si tratta di un mondo immobile, ripetitivo e fuori dal tempo, orientato dunque su coordinate proprie [...] l'incipit del *Calzolaio* assume questo tono verghiano proprio per collocare, da subito, Vigevano fuori dal mondo storico e concreto, e confinarla in una bolla sua propria.³²

Pur nella sua frenesia e nel suo grigiore, la dimensione narrativa è ancora quella leggendaria, ben distante dall'angoscioso dramma di Pietro in *A casa tua ridono*, ma i confini spaziali e temporali sono immediatamente – e una volta per tutte – delimitati.

Gli eventi che si svolgono al di fuori di Vigevano perdono di consistenza e di interesse sia per l'autore sia per i personaggi. Nemmeno la drammaticità e la rilevanza storica della Seconda guerra mondiale – alla quale il protagonista del *Calzolaio* prenderà parte – verrà presa in considerazione da Mastronardi. Ogni accadimento esterno al microcosmo vigevanese (il mondo in piccolo di cui parla Ferretti) avviene dietro le quinte, invisibile agli occhi degli spettatori-lettori, perché quanto accade altrove ha ragione d'essere solamente quando la focalizzazione ritorna sul palcoscenico principale: Vigevano.

Anche nei romanzi successivi le coordinate temporali vengono annullate, con la collocazione dei due protagonisti – Antonio Mombelli nel *Maestro di Vigevano* e Camillo nel *Meridionale di Vigevano* – in una dimensione nella quale lo scorrere del tempo perde di senso, perché non esiste un orizzonte, una prospettiva di quiete realmente raggiungibile.

Se di futuro angoscioso si parla, l'immagine più adatta a descrivere Antonio Mombelli³³ è quella da lui stesso proposta: il catrame, nero, vischioso, che sente dentro di sé, è perfetta rappresentazione dell'impossibilità di muoversi e, spingendo un poco oltre la metafora, fedele immagine della provincia lombarda che va industrializzandosi,

³¹ «Sono un giovane di venticinque anni e da almeno dieci mi interesso di letteratura... Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck, l'«Americana»...», L. Mastronardi, lettera a E. Vittorini del 1959, cit. in E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi*, in «Il menabò», 1, giugno 1959, p. 101.

³² M. Tortora, *Quando l'incipit chiude il romanzo* cit., pp. 87-88.

³³ Il quale, per altro, si definisce da subito come «abitudinario» (p.10) e, pertanto, perfettamente inserito nella dimensione ciclica e atemporale finora descritta.

tra l'odore di colla e il grigiore delle fabbrichette che spuntano come funghi. Il catrame è anche metafora della vita di Mombelli («Il catrame mi soffoca; sono tutto un catrame io»),³⁴ intrappolato dalla routine, dagli orari, dalle classi di concorso, dai coefficienti e dagli scatti di stipendio di una vita da dipendente pubblico.

Nel *Maestro* non c'è nulla della frenesia che animava Micca, soltanto una sgradevole sensazione di immobilità e angoscia che nessun tentativo di cambiamento sarà in grado di rimuovere. Mombelli si licenzierà per consentire alla moglie Ada di aprire una fabbrichetta di scarpe con il denaro della liquidazione. Tuttavia, il maestro divenuto padroncino non è in grado di scrollarsi di dosso il catrame: l'unico tentativo di fare invidia agli ex-colleghi finisce in tragedia in seguito a una delazione alla polizia tributaria; la moglie, in punto di morte, gli confessa i molteplici tradimenti; il figlio Rino viene confinato in un riformatorio.

La conclusione del romanzo lascia Mombelli solo e sconfitto: egli si è doppiamente arreso, prima alla volontà della moglie, poi, al proprio destino infelice, che non è in alcun modo addolcito dal matrimonio con la maestra Rosa con cui si conclude la vicenda. Nonostante rimanga ancora in piedi, il *Maestro* è, semmai, un sopravvissuto. Proprio questa tragica *débâcle* lo costringerà nuovamente a ricoprire il ruolo di maestro per sopravvivere; come nel *Calzolaio*, assistiamo a una sconfitta, capace di immobilizzare ulteriormente il protagonista, ricoprendolo però di più "catrame" ancora: in qualità di neoassunto, ripartirà dal primo scatto di stipendio, rendendo inutile la precedente faticosa e lenta risalita dei coefficienti e delle graduatorie insegnanti.

Non resta che vedere cosa accade a Camillo, protagonista del *Meridionale*. Qui però occorre rilevare una sostanziale differenza rispetto agli altri due romanzi della trilogia: mentre Micca, dopo poche pagine, prende in moglie Luisa,³⁵ e Mombelli fin dal principio è sposato con Ada, Camillo è un meridionale, scapolo, che accarezza il desiderio di stabilirsi a Vigevano, sposando Olga, un'energica e appariscente³⁶ ragazza locale.

³⁴ L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962, p. 70.

³⁵ Nel frenetico orizzonte narrativo del *Calzolaio*, l'evento del matrimonio è soltanto una pratica da sbrigare in fretta: Micca desidera soltanto un altro paio di braccia. Proprio in questo punto ci si trova di fronte a una delle considerazioni più crude del protagonista riguardo alla futura moglie: «Se è bella meglio ancora, sennò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco» (L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano* cit., p. 13).

³⁶ «Con tutti gli ori che portava, pareva un madonnone» (L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1964, p. 70).

Il matrimonio potrebbe, in linea teorica, prefigurarsi come un obiettivo, un punto d'arrivo della narrazione, che sembrerebbe essere il primo, vero, momento di svolta per un protagonista (l'ultimo) della trilogia. Eppure, anche questa prospettiva è destinata a essere vanificata.

Il *Meridionale* si apre con la descrizione nei primi otto capitoli di un fine settimana ordinario, uno dei tanti: si tratta certo di un espediente per presentare personaggi e luoghi attraverso i quali Camillo si muoverà, ma è, anche, un ulteriore rimando a una dimensione temporale ripetitiva e perciò immobile, ciclica.

Il lavoro di Camillo e il precario equilibrio dei rapporti con la sua padrona di casa, Ines – funestato dalla frequentazione con Olga – porteranno a una rottura della relazione tra i due, ripresa, in maniera complicata, soltanto nel finale. Il protagonista, ancora una volta, arriverà al termine della vicenda immobile, imbambolato, incapace di rispondere all'amico Attilio, che cerca di farlo sfogare riguardo alla difficile relazione amorosa e alla propria condizione di meridionale a Vigevano. A sancire la conclusione del *Meridionale* è infatti un tragico evento: la morte per annegamento di Cosimino, figlio di Consiglia, compaesana di Camillo.³⁷

La trilogia vigevanese termina dunque confermando, con l'immobilità, l'impossibilità di evoluzione dei suoi personaggi: è l'azzeramento totale della temporalità umana, senza alcuna possibilità di uno sguardo indirizzato verso un tempo ulteriore, metafisico e spirituale, per il quale non c'è spazio a Vigevano. La preghiera e il culto rimangono ai margini estremi di questo universo, a rimarcare, da lontano, la ciclicità, in un «delusivo eterno ritorno».³⁸

A casa tua ridono è l'estremo approdo di questo azzeramento.

Le esperienze, le delusioni, la disillusione, hanno frantumato l'io-narrante e, allo stesso modo, il Mastronardi-uomo prima del Mastronardi-autore. *A casa tua ridono* è un disordinato mosaico, scaturito dal tentativo di ricomposizione delle schegge prodottesi nel corso del processo di frantumazione del soggetto protagonista. Frammenti faticosamente estratti tramite infinite riscritture dei medesimi episodi, un romanzo «sgradevolissimo», come lo stesso Mastronardi lo definiva.

Anche in questo caso il tempo si annulla ancora una volta ma, a differenza dei romanzi della trilogia, in *A casa tua ridono* il meccanismo

³⁷ In questo passaggio Vigevano rivela un volto oscuro, terribile, quasi una divinità pagana che richieda sacrifici umani a coloro che vi abitano. Grida Consiglia: «Sono diventata figlia di Vigevano [...] Di qui non mi muoverò. Ho pagato il pegno!» (ivi, p. 172).

³⁸ D. Dalmas, «Concludere...». Saggio su Lucio Mastronardi, in «L'ospite Ingrato», 8, luglio-dicembre 2020, p. 119.

temporale non solo gira a vuoto, è completamente inceppato. Per questa ragione l'incipit di ciascuno dei capitoli diventa una didascalia, con il preciso scopo di mettere in rilievo – e isolare – il perimetro dei rispettivi frammenti.

Emblematici, in questo senso, gli esordi dei quattro capitoli che compongono la prima parte.

Cap. I: «Ultima giornata dell'adolescenza.»

Cap. II: «Dodicesimo licenziamento.»

Cap. III: «In cerca del nuovo padrone.»

Cap. IV: «Vigilia del matrimonio.»³⁹

Si tratta di un procedimento interessante: come in un *vernissage* al contrario, l'autore prima rivela il titolo del quadro che andrà a dipingere, poi inizia a lavorare con nervose e sommarie pennellate alla "fase" che illustra al lettore. È lo stesso Mastronardi a parlare di «fasi», mostrando di non voler nascondere il carattere frammentario ed episodico di questa parte dell'opera ma di volerlo, al contrario, esasperare.

Il commendatore lo assumeva senza periodo di prova, subito, in pianta stabile. [...] E qui è cominciata per Pietro una *nuova fase della sua vita*, che lui non sapeva come definire e che non aveva definizioni poiché non era un lavoro definito.⁴⁰

Questa fase nella vita del personaggio – rivela il narratore ai lettori – è indefinita e indefinibile per via dell'assurda mansione di Pietro: «nella segreteria della fabbrica avevano messo un tavolino e una sedia e su quel tavolino e sopra quella sedia Pietro trascorreva la giornata a fare niente».⁴¹

Non soltanto il tempo della vicenda sembra essere dapprima immobile per poi compiere brusche accelerazioni in avanti e cristallizzarsi nuovamente, ma le ore si consumano nel nulla. Soltanto sei pagine dopo – ulteriore testimonianza del carattere sincopato della narrazione – ci ritroviamo in presenza di una nuova «fase». Non sappiamo quanto tempo sia trascorso in questo «fare niente» – un mese? un anno? due? – eppure, la didascalia che apre il quarto capitolo recita: «Vigilia del matrimonio». Non si sa nemmeno chi sia la sposa (è Claudia, lo si scoprirà poco più avanti) ma ecco che il narratore ci

³⁹ L. Mastronardi, *A casa tua ridono*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 7; 15; 27; 39.

⁴⁰ *Ivi*, p. 34, corsivo mio.

⁴¹ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 34.

avverte che Pietro: «*Stava per cambiare fase. Ogni volta che stava per cambiare di fase qualcuno gli ha sempre scoccato la frecciata e la frecciata l'ha sempre trovato scoperto*».⁴²

La predilezione di Mastronardi per il frammento contribuisce in maniera sostanziale a ostacolare la trama. Le schegge di vissuto, grossolanamente impastate con disordinati grumi di pensiero e monologhi interiori deliranti, non sono giustapposte a caso. La *memoria dilatante* di Pietro amplifica i ricordi più dolorosi, sui quali egli ritorna ossessivamente, contribuendo a confondere il lettore nella fusione tra passato e presente. Il sintagma «memoria dilatante» viene utilizzato da Genette nella sezione *Durata* del saggio *Figure III*, in cui, facendo riferimento al narratore della *Recherche* proustiana, scrive:

Il racconto proustiano tende a diventare sempre più discontinuo, sincopato, costituito da enormi scene separate da immense lacune, e quindi ad allontanarsi sempre di più dall'ipotetica «norma» dell'isocronia narrativa [...] Pare proprio che Proust abbia voluto, e fin dall'inizio, questo ritmo sempre più contrastante, di una massività e di una brutalità beethoveniana, in opposizione così viva alla fluidità quasi inafferrabile delle prime parti, come per opporre la tessitura temporale degli avvenimenti più remoti a quella dei più recenti; quasi la *memoria* del narratore, a mano a mano che i fatti si avvicinano, diventasse al tempo stesso più selettiva e più mostruosamente *dilatante*.⁴³

Al Mastronardi lettore (o ri-lettore) della *Recherche* – certamente influenzato anche dalle riflessioni di Auerbach sul “trattamento polifonico” della narrazione in Proust – non sfuggì di certo l'evidente contrasto presente nella tessitura temporale del romanzo proustiano, suggerendogli probabilmente di riprodurre il medesimo procedimento all'interno del microcosmo di *A casa tua ridono*.

La prima parte del romanzo interessa un intervallo di tempo di quindici, vent'anni al massimo. La vicenda introduce un Pietro adolescente, la cui età potrebbe verosimilmente aggirarsi intorno ai quindici, sedici anni, per lasciarlo, al termine del quarto capitolo, uomo fatto, alla vigilia del secondo matrimonio. Il tutto avviene in poco più di quaranta pagine.⁴⁴

Attraverso un'ellissi di altri quindici anni circa, si giunge alla seconda parte del romanzo, nella quale ritroviamo Pietro sposato, con un figlio,

⁴² *Ivi*, p. 40, corsivo mio.

⁴³ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino, 2006, pp. 142-143, corsivo mio.

⁴⁴ Il quarto capitolo si chiude alla pagina quarantanove, ma la prima pagina del romanzo, nell'edizione Rizzoli del 1971, è la numero sette, per un totale di quarantadue pagine per la Parte Prima.

Luigi, a sua volta adolescente, autore delle pagine di un diario che si trovano ora sotto gli occhi del padre.

L'avvio del primo capitolo di questa seconda parte è in linea con i quattro che lo precedono nella misura in cui pone – o, meglio, impone – all'attenzione del lettore una nuova didascalia: «Ultimo giorno di vita». ⁴⁵ Per la prima volta viene presentato in modo chiaro ed esplicito l'orizzonte verso il quale la narrazione sembra tendere: la morte del protagonista.

Com'è consuetudine all'interno dell'universo narrativo di Mastronardi, anche questa prospettiva verrà vanificata: il tentativo suicida di Pietro non andrà a buon fine, l'uomo si risveglierà in una clinica e la vicenda terminerà con un ansiogeno riepilogo dei fatti narrati.

Eppure, a pagina cinquantatré, l'orizzonte narrativo coincide con un orizzonte temporale d'arrivo verso il quale l'intera vicenda pare dirigersi portando il lettore a immaginare, e dunque aspettarsi, una inevitabile risoluzione dei fatti.

L'ultimo giorno di vita corrisponde alle ultime due parti del romanzo che costituiscono i rimanenti due terzi dell'opera per un totale di novantasette pagine. Risulta perciò evidente la ragione per la quale è possibile parlare di *memoria dilatante* in Mastronardi: quarantatré pagine raccontano vent'anni, novantasette sezionano minuziosamente una giornata.

Rispetto al modello insuperabile della *Recherche*, si mantiene invariata, con le dovute proporzioni, l'attitudine alla dilatazione: poche ore, dal tardo pomeriggio al calar della sera, quando Pietro sale su una barca con l'intenzione di lasciarsi annegare nel fiume, costituiscono la cornice nella quale sono incastonati i tre motivi principali sui quali l'autore intendeva concentrarsi: la lettura del diario del figlio Luigi; l'episodio del romanzo immaginato dal dipendente, nel quale Pietro si immedesima; la lunga e frammentaria analessi finale, che integra i fatti narrati dei quali Pietro è protagonista con il romanzo da lui immaginato.

Lo spazio *effettivamente* dedicato alle ultime ore di Pietro, dal calar della sera al tentato suicidio, è assai ridotto: poco più di ventitré pagine, che a fatica riescono a ritagliarsi un po' di spazio tra le ossessive fantasticherie del protagonista. Sebbene il numero di queste pagine sia ridotto, ciò non significa che siano temporalmente coerenti o coese: i ricordi, le ellissi e i monologhi di Pietro interrompono la narrazione di continuo, confondendo passato e presente.

Pietro si trova seduto alla scrivania del suocero. Terminata la lettura del diario del figlio, dopo che «il pensiero della morte si

⁴⁵ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 53.

era affacciato»,⁴⁶ sentendo la fine vicina, egli compie un ultimo e significativo gesto: fa cioè un riepilogo mentale dei principali snodi, o «fasi», della propria esistenza, utilizzando alcuni oggetti-simbolo che li hanno contraddistinti.

La mano di Pietro pescare negli oggetti *che avevano punteggiato le varie fasi della vita*. Sentiva la propria voce dire: orologio.

E ecco la mano tastare fra le cose, e fermarsi sull'orologio, uscirlo, soppesarlo appeso alle dita, minuscolo oggetto. [...]

Pietro ha lasciato cadere l'oggetto sopra il piano della scrivania, e la sua voce ha ordinato adesso: Cartella! La mano obbediente cercare, poggiarsi, uscire la cartella che ora gli pendeva davanti. Lo spesso cartone arancione era venuto sottile quasi come la velina. [...]

Ha posato la cartella vicino all'orologio.

Sciarpa!

E la mano pescare, la mano uscire la sciarpa: la spessa lana uncinata bucata dai rodimenti del tarlo. Pietro si è fasciato il collo. Per questa vanità aveva rischiato la morte macilenta. [...]

Ha deposto la sciarpa accanto all'orologio e alla cartella.

Cartone!

E la mano pescare e la mano uscire, e gli occhi vedere il cartone rosso mezzo piegato [...] sì che si poteva ancora leggere senza sforzo: cercasi garzone.⁴⁷

Uno per volta, vengono estratti tutti gli oggetti che in qualche modo hanno segnato un fallimento o una sconfitta nell'esistenza di Pietro. Questo passaggio è cruciale all'interno della vicenda, poiché è l'unico momento in cui Mastronardi, attraverso Pietro, tenta di riepilogare e ricondurre la propria narrazione a un ordine cronologico determinato e coerente. Si tratta di una sorta di bussola temporale – l'unica presente nel romanzo – affidata al lettore per consentirgli di orientarsi nelle confuse e apparentemente casuali giustapposizioni di prolessi e analessi. Tale operazione, volta dunque a mettere ordine, viene *materialmente* svolta dal protagonista. Non si tratta di una metafora: «Ora guardava gli oggetti distesi sopra il piano della scrivania. *Nell'ordine cronologico* [...] Ecco la mia eredità!, pensava».⁴⁸

La dilatazione, nello sconnesso racconto di questa giornata, è quindi un'occasione per rievocare i momenti cruciali della vita di Pietro: uno su tutti, l'orrendo sospetto di omosessualità che grava sul figlio Luigi, sospetto che il protagonista tenta a fatica di rimuovere. Il giorno, viene

⁴⁶ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 69.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 70-71, corsivo mio.

⁴⁸ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., pp. 72-73 corsivo mio.

qui sfrangiato, interrotto, continuamente disturbato da un'ossessiva processione di ricordi e rimpianti che portano il protagonista a immaginare un'unica soluzione possibile: la sua morte.

L'atto di riepilogare i principali fallimenti della propria vita tramite gli oggetti che li contrassegnano è l'unico episodio in cui Mastronardi cerca di mettere ordine alla complicata sequenza di piani temporali del romanzo. Solamente due casi sembrano fare eccezione:

Parte seconda – Capitolo IV: «La mattina del 23 settembre Pietro era stato nella banca per festeggiare il centesimo milione di versamento.»⁴⁹

Parte terza – Capitolo II: «La mano di Pietro tirava il ciuffo di peli ingrigiti del petto che gli uscivano dalla canottiera.»⁵⁰

Si tratta di due incipit stranamente narrativi rispetto al tono generale del romanzo, che nulla hanno in comune con le asettiche didascalie con le quali Mastronardi ha scelto di esordire negli altri casi; e poiché il Tempo è stato, fino a questo punto, definito come immobile e deliberatamente non scansionato, un elemento salta subito all'occhio.

Il narratore, in evidente contrasto con quanto detto finora, fornisce al lettore un (falso) referente cronologico: una data, il 23 settembre. La chiarezza di tale elemento è però soltanto apparente, poiché non si tratta di un'indicazione temporale riferibile a un anno preciso. Eppure, una collocazione temporale, per quanto generica, esiste: è la medesima dell'intera trilogia di Vigevano e ancora una volta, così come avviene nel Calzolaio (il caso più eclatante in tal senso), sono il denaro e il suo flusso a definire e raccontare il Tempo e la Storia.

Versare cento milioni di lire in banca non era di certo un'impresa da poco e, tanto meno, lo è per Pietro, che fino a quel momento aveva collezionato ben tredici licenziamenti, passando da un impiego assai poco remunerativo, quello di garzone, a una posizione di rilievo nell'azienda del suocero, diventando multimilionario in una quindicina d'anni.

Un cambiamento così repentino della propria condizione economica⁵¹ è pensabile e collocabile unicamente a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quelli del miracolo economico italiano. La frenesia lavorativa,

⁴⁹ *Ivi*, p. 87.

⁵⁰ *Ivi*, p. 125.

⁵¹ Si noti che Pietro, nonostante sia il più disperato e sconfitto tra i protagonisti di Mastronardi (nemmeno il maestro Mombelli arriverà a tanto), è il solo in grado di diventare padrone a tutti gli effetti. Mario Sala rimarrà un povero scarparo e Mombelli perderà l'attività e la moglie, per poi tornare a scuola dai colleghi con la coda tra le gambe.

la possibilità di fare tanti soldi, e farli in fretta («Gira la manopola e la musica è sempre una: dané fanno dané»),⁵² sono gli unici appigli che Mastronardi offre per ancorare le sue storie al fenomeno del *boom*.

Il capitolo precedente si conclude con quella che dovrebbe essere la fine di Pietro, intenzionato a suicidarsi per «smorbare» il mondo dalla propria presenza, in seguito alla lettura del diario del figlio:

Il corpo andava sotto. Pietro si sentiva scendere. Planava. Nell'acqua colorata dai riflessi azzurri il corpo seguiva planare. Sopra il tappeto di sabbia. Trascinato. Pietro si sentiva impigliare nelle alghe. Essere come allacciato dalle alghe.

Pietro. *Si addormentava.*⁵³

Chi legge è dunque convinto, così come Pietro, di essere testimone dei suoi ultimi secondi. È un'unità di tempo minima, sono i pochi attimi prima della morte: fine-vita e fine del tempo narrativo coincidono. Ed è impossibile poi non effettuare automaticamente un'associazione tra quel «si addormentava» e l'immagine di un sonno-morte, tanto simile alla celeberrima conclusione del romanzo dell'amico Luciano Bianciardi: «poi il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più».⁵⁴

Voltando pagina invece, con un po' di spaesamento, troviamo Pietro vivo e vegeto, intento a depositare in banca il centesimo milione. Confusi dall'ennesima analessi scopriremo, proseguendo nella lettura, che il 23 settembre è il medesimo giorno del (tentato) suicidio di Pietro, che si rivelerà fallimentare nel capitolo successivo, quando Pietro si risveglierà nel letto di una clinica. Ma che cosa renderebbe questo dato cronologico – l'unico del romanzo – potenzialmente rilevante?

La riflessione sul 23 settembre è stata fin qui condotta unicamente allo scopo di rilevare la singolare presenza di una data in un romanzo che fa dell'atemporalità il proprio fulcro. Nonostante non esista un'evidenza scientifica della plausibilità dell'ipotesi che segue, risulta tuttavia interessante tentare di sviluppare un'intuizione che troverebbe conferma soltanto nelle innumerevoli e irrintracciabili bozze di lavoro dello scrittore.

Il 23 settembre 1968, proprio durante la faticosa stesura del romanzo da parte di Mastronardi, si spegneva a San Giovanni Rotondo Padre Pio da Pietralcina, oggetto, com'è noto, di una venerazione popolare mentre ancora era in vita. Ora, il sacro non ha mai interessato Mastronardi né

⁵² L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano* cit., p. 12.

⁵³ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 86, corsivo mio.

⁵⁴ L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 199.

i protagonisti dei suoi romanzi. Eppure, viene da domandarsi se nella scelta di datare in maniera così esatta il giorno dell'apparente morte di Pietro, in un romanzo totalmente privo di connotazioni storiche e temporali precise, non vi sia l'intenzione di riferirsi a una morte esemplare come quella di Padre Pio. Potrebbe insomma trattarsi di un *clin d'oeil* che Mastronardi riserva al lettore, sovrapponendo la figura del santo a quella del tormentato Pietro, rendendolo una goffa *figura Christi*, come se l'unico premio per le proprie sofferenze fosse quello di diventare il santo dei disperati come lui.

Si è scelto fin qui di mettere in rilievo le questioni più evidenti: la tendenza alla didascalica e al frammento, la sovrapposizione e l'incastro delle analessi, la mancanza di riferimenti temporali e storici e, per concludere, la continua tendenza al richiamo, alla riscrittura, nell'ossessiva e ciclica ripetizione del medesimo e immobile segmento. Si giunge, infine, all'ultimo capitolo del romanzo, il cui incipit stranamente poco didascalico è stato riportato sopra.

Il protagonista si trova nel letto di una clinica dopo essere stato tratto in salvo dall'annegamento. Il gesto descritto da Mastronardi, così informale e intimo («La mano di Pietro tirava il ciuffo dei peli ingrigiti del petto»), restituisce non soltanto l'immagine della noia e dell'immobilità fisica di Pietro, ma anche l'idea di una temporalità immobile per definizione, quella della degenza, durante la quale l'unica occasione di fuga è offerta dalle fantasticherie della mente.

Pietro, lungo tutto il corso del capitolo precedente, ha finto di immedesimarsi in un proprio dipendente, il quale, in una struttura a matrioska, immagina a sua volta di immedesimarsi in un avvocato, che inventa un romanzetto assemblato con i fatti di cronaca letti sul giornale.

Una volta terminato questo strano sogno ad occhi aperti però, il protagonista inizia a rimuginare sull'affermazione di Rosa, la governante di Claudia, l'unica persona presente al suo risveglio: «nell'andarsene la donna ha detto: *A casa vostra ridono!*».⁵⁵

La frase «A casa vostra ridono» viene ripresa, ulteriormente segmentata, nell'esordio dell'ultimo capitolo.

La mano di Pietro tirava il ciuffo dei peli ingrigiti del petto che gli uscivano dalla canottiera.

A casa. Vostra. Ridono.

L'età del garzone, pensava, io l'ho passata da un bel pezzo. E il garzone è il cominciare il lavorare e io non conosco nessun garzone che alla mia età sia restato ancora garzone. Garzone, e la parola gli rivelava lo stato

⁵⁵ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 103, corsivo mio.

del trapasso fra l'infantile e l'adolescenziale quando si è ancora mezzi dentro nell'uovo. A casa tua ridono.⁵⁶

I tre piccoli segmenti – “A casa. Vostra. Ridono.” – vengono leggermente trasformati nella conclusione della breve sequenza appena letta, dando origine al titolo del romanzo. La differenza è lieve, ma sostanziale: dal tono accondiscendente della governante, che si rivolge a Pietro con il “voi”, si passa al “tu” di una nuova voce, beffarda e giudicante, in grado di incarnare la peggiore paura del protagonista, essere ridicolizzato, e, al tempo stesso, capace di dar voce a quella comunità nella quale egli non può trovare spazio.

La struttura del romanzo si rivela in queste pagine e in quelle che seguiranno nella sua angosciante ripetitività, nel disordinato riepilogo dei frammenti di vita che Mastronardi ha finora esibito. Questa riflessione sull'età del garzone e sull'uovo (centro dell'esordio) è una clamorosa ripetizione: a pagina sedici (anziché riferirsi alle pagine, qui potrebbe riferirsi a ciò di cui si parla, in generale, a quell'altezza del romanzo), si legge infatti:

L'età del garzone, pensava, io l'ho passata da un bel pezzo. E il garzone è il cominciare il lavorare e io non conosco nessun garzone che alla mia età sia restato ancora garzone.

Garzone, e la parola gli rivelava lo stato del trapasso fra l'infantile e l'adolescenziale quando si è ancora dentro mezzi nell'uovo.⁵⁷

Escludendo la leggera inversione dell'ultima frase (p. 17: «ancora dentro mezzi nell'uovo», p. 125 «ancora mezzi dentro nell'uovo») il lettore si ritrova di fronte alla medesima sequenza di periodi. È una riscrittura esatta, maniacale, una ripresa parola per parola.

Da qui in avanti assistiamo, non senza un filo d'angoscia, a questa allucinata operazione di riscrittura. L'intero romanzo viene riassembleto per flash, intervallando ogni segmento narrativo con la maligna voce interiore generata dalla crudele affermazione di Rosa: «a casa tua ridono». La giustapposizione dei segmenti, inoltre, non avviene secondo un ordine cronologico, ma complicando e intersecando ulteriormente i piani narrativi, in un angoscioso crescendo da gran finale operistico.

Contribuisce a questa sensazione la presenza sempre più ingombrante e pervasiva di queste quattro parole, «a casa tua ridono»,

⁵⁶ *Ivi*, p. 125, corsivo mio.

⁵⁷ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., pp. 16-17.

che, se inizialmente lasciano maggior spazio alle disordinate schegge di pensiero di Mastronardi, nella parte finale divengono le indiscusse padrone della pagina, interrompendo la voce narrante, segmentando un tempo già di per sé immobile e franto, sclerotizzando un monologo interiore sempre più confuso.

Si ha la sensazione che questa voce acquisisca vigore e forza di verità ad ogni ripetizione, facendosi sempre più minacciosa, assumendo quasi un tono polifonico, come le molteplici voci ridotte a una del coro del teatro greco. Ad opporsi a questo coro giudicante e opprimente sono pochi e brevi scampoli del pensiero di Pietro, gli unici momenti in cui si ritorna al presente della narrazione, dominato quasi del tutto da continue analesi:⁵⁸ «Cosa c'è da ridere allora? A me pare che non ci sia niente da ridere. E allora perché a casa mia ridono?».⁵⁹

Si tratta della riflessione al presente più rilevante dell'intero capitolo, ma è una domanda destinata a rimanere senza risposta, soffocata dalla marea montante di voci, che sommergono il protagonista soffocandone la facoltà di parola in maniera ben più efficace del mancato annegamento dal quale, comunque, egli si è salvato perché ha «sempre tenuto la bocca chiusa». Nonostante ciò, Pietro è tormentato da questo feroce ghigno corale, che gli risuona costantemente nelle orecchie a riprova del suo fallimento.

Il cerchio viene finalmente chiuso. Pietro, al termine di questo delirio «ora si ritrovava»⁶⁰ nel letto della clinica, sconfitto, inerme: un'immobilità che contraddistingue Pietro fin dalla prima pagina. Le circostanze, definite da uno stato immobile e cristallizzato, lo obbligano a una decisione amara: «non gli resta nient'altro che: andare a casa: battere la cassa: e tornare dai genitori».⁶¹

Il ritorno a casa e la regressione alla dimensione infantile era stata fatta presagire già in apertura, quando Pietro aveva ascoltato le parole di Rosa come se fossero «una favola», identificandosi nel bambino sia per la propria posizione – inerme, sdraiato a letto – sia per il fanciullesco tepore che il suo corpo emanava.

⁵⁸ «A casa mia ridono. Tutto uno scherzo. Dalla Rosa Pietro aveva saputo che a casa sua ridono. Così gli aveva detto Rosa e Pietro non ci aveva fatto caso, non ci aveva fatto caso subito quando Rosa ha detto a casa vostra ridono, anzi Pietro pensava che la donna gli avesse contato la favola che lui era come era stato da piccolo dopo che aveva sentito raccontare le favole [...] e lei [...] gli aveva raccontato la storia del salvataggio, fortuna, ha detto Rosa, che io non ho bevuto, che ho sempre tenuto la bocca chiusa e così sono stato salvato». *Ivi*, p. 131.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 149.

⁶¹ *Ivi*, p. 150.

Come ha affermato Davide Dalmas:

La negazione di una progressione in avanti è arrivata alle estreme conseguenze: Mario alla fine del *Calzolaio* tornava all'inizio, ma era l'inizio del suo attivismo [...] adesso la regressione va oltre, fino all'infanzia, all'origine, alla nascita. Una nascita che è la morte.⁶²

Con questa nascita-morte si conclude la narrazione, generando, e al contempo annullando, un futuro senza alcuna prospettiva, rivelando l'assurdità e l'immobilità di un meccanismo narrativo di cui Pietro è destinato a essere eterno prigioniero.

⁶² D. Dalmas, «Concludere...» cit., p. 130.

Per una poetica del colore nella lirica di Hugo von Hofmannsthal

Linda Puccioni

I. Premessa teorica

I.2. La parola

Hugo von Hofmannsthal è tutt'oggi conosciuto al grande pubblico principalmente come poeta. La sua lirica non solo costituisce una parte importante della sua opera letteraria, ma definisce contemporaneamente anche una precisa fase produttiva, circoscritta interamente – ed esclusivamente – agli anni giovanili. Il talento del giovanissimo Hofmannsthal, il *Wunderkind* che pubblicava poesie già all'età di 16 anni sotto vari pseudonimi, è visibile da subito, tanto da farlo diventare presto sia precursore che esponente della corrente letteraria della Moderne. Sono in particolare la ricerca dell'essenza delle cose, il tentativo di rendere all'interno del testo poetico il processo dinamico del divenire, l'evocazione semantica attraverso la forza della parola e il linguaggio altamente ricco di immagini sensoriali, a caratterizzare i suoi versi.

Prima di entrare nel vivo del linguaggio del colore, è necessario partire da singoli tasselli che presuppongono e compongono il discorso poetico. Chiaro è che il primo e più essenziale elemento della poesia è la parola. Come infatti afferma lui stesso nel saggio *Poesie und Leben*, la materia della poesia sono le parole. La poesia è un tessuto senza peso di parole, le quali, tramite la loro composizione, il loro suono e il loro contenuto, hanno il potere di richiamare attimi fugaci e particolari stati d'animo; è tutto ciò che racchiude il termine *Stimmung*.¹ La

¹ «daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtloses

poesia non può prescindere dalla parola; e la parola non è solo il materiale della poesia, ma è anche la guida, che fa da ponte tra la vita reale e il mondo fittizio rappresentato in versi. Il compito della parola appare dunque quello di mediare, travasare, trasporre in senso lato la vita nella poesia.² I poeti sono infatti, per Hofmannsthal, «artisti in parole»³ e le parole sono qualcosa di spirituale, fluttuano leggere e infinitamente polisense, sospese tra Dio e individuo.⁴ Il poeta ha il dono e il privilegio di poter accedere al proprio io e di rendere questo meccanismo, spesso indicibile, in parole. Così scrive in un passaggio del suo Goethes *West-Östlicher Diwan* del 1913: «tutto ha un doppio sguardo e però appunto ci penetra nell'anima; ché il reale in noi e intorno a noi è sempre indicibile, e pure al poeta è riservato dir tutto».⁵

Per sopperire alla percezione idiosincratica della scrittura – o meglio della lingua scritta – Hofmannsthal ricorre alla sensibilità poetica, la quale provvede, con l'aiuto di elementi non verbali, a completare il linguaggio nella pratica scrittoria.⁶ Se però inizialmente la parola, elemento fondante della poesia, appare nel suo ruolo di mediatrice, come veicolo di sensazioni e addirittura come elevata capacità di superare i confini del dicibile, essa è al contempo limitata. Essendo frutto della mente umana, essa ne porta in sé le sue caratteristiche insite e imprescindibili e subisce la caducità delle cose. L'antinomia della parola è il suo poter rendere in forma verbale l'indicibile; al tempo stesso essa soffre l'incompletezza rispetto al tutto, l'impossibilità di cogliere *das Ganze*. La forza suggestiva della lingua è però anche deludente: essa rende la complessità, attraverso la poesia, solo sotto

Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorgerufen, den wir Stimmung nennen», H. von Hofmannsthal, *Poesie und Leben*, in Id., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. B. Schoeller, R. Hirsch, Frankfurt auf Main, Fischer, 1979, *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, p. 16.

² «Die Worte sind alles, die Worte, mit denen man Gesehenes und Gehörtes zu einem neuen Dasein hervorrufen und nach inspirierten Gesetzen als in Bewegtes vorspiegeln kann. Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens», *ibidem*.

³ *Ivi*, p. 17.

⁴ *Ivi*, p. 19.

⁵ *Ivi*, p. 440, trad. it. in *Il «Divano occidentale-orientale» di Goethe*, in H. von Hofmannsthal, *Viaggi e saggi*, a cura di L. Traverso, Firenze, Vallecchi, 1958, p. 232.

⁶ Cfr. Anna-Katharina Gisbertz, *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München, Fink, 2009, p. 109.

forma di *Stimmung*, e rimane tuttavia fugace e al di fuori del tangibile. Inoltre essa non può concedere consolazione duratura, poiché non offre alcuna certezza assoluta. Il linguaggio letterario dà tutto e toglie tutto allo stesso tempo, ed è proprio questo il paradosso che deve sopportare il poeta.⁷

La poesia in sé non ha limiti, ma limitato è il suo essere. Questo scrive Hofmannsthal nel suo *Gespräch über Gedichte* del 1903:⁸

da ogni metamorfosi, da ogni avventura, da tutti gli abissi e da tutti i giardini [la poesia] non porterà indietro nient'altro che il trepido soffio dei sentimenti umani. [...] e quando scenderà volteggiando, di ritorno da te, sarà carica di un sentimento immenso, eppure umano. Poiché non ci sono vincoli al suo volo, ma nella sua essenza la poesia ha un limite: come potrebbe portare indietro dalle profondità del cosmo qualcosa che non siano sentimenti umani, se non è altro che la lingua degli uomini?⁹

I.2. La metafora

Per Hofmannsthal le metafore sono l'essenza della poesia, come scrive in alcuni appunti risalenti al 1898: «Metafora come l'essenziale della poesia»,¹⁰ e ancora:

La natura stessa e tutte le illustrazioni e le immagini che ci forniscono i sensi e l'intelletto sono una via verso la conoscenza divina. [...] Tutti i miti sono espressione resa umana dell'universo della natura. Il poeta crea nuovi miti. La visione del mondo del poeta pacificata già per il fatto che lui può fuggire dall'uno all'altro: dal vivere al rappresentare, dal rappresentare al vivere.¹¹

Nella sua analisi sulla metafora nell'opera di Hofmannsthal, Benjamin Specht ne sottolinea l'aspetto integrante, la capacità di

⁷ *Ivi*, p. 110

⁸ Per un approfondimento sul *Gespräch über Gedichte* e sulla saggistica di Hofmannsthal si rimanda al volume di Marco Rispoli, *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens: zur essayistischen Prosa*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2021.

⁹ H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* cit., *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, p. 498, trad. it. *Il dialogo su poesie*, in H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos e altri scritti*, a cura di M. Rispoli, Venezia, Marsilio, 2017, p. 141.

¹⁰ H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. R. Hirsch, E. Ritter, K. Heumann, P.M. Braunwarth, Frankfurt auf Main, Fischer, 2013, XXXVIII. *Aufzeichnungen*, p. 403. Salvo dove opportunamente specificato, le traduzioni in italiano dei testi sono mie. Si tratta in questo caso di traduzioni di servizio, funzionali alla comprensione del testo.

¹¹ *Ivi*, p. 403.

unire la molteplicità. La metafora crea unione nella molteplicità, essa unisce sì elementi interiori ed esteriori, ma lo fa attraverso un mezzo differenziale, cioè la lingua.¹² La metafora è l'effettivo contatto tra la sfera del soggetto e quella dell'oggetto, un accesso fugace all'anima delle cose.¹³

La *Bildlichkeit*, ovvero la ricchezza di immagini, e quindi di metafore, domina il linguaggio poetico, il quale tende contemporaneamente alla sinestesia. In *Das Gespräch über Gedichte* Hofmannsthal affronta proprio la riflessione sulla poesia, sulla sua essenza reale, sul suo ruolo effettivo. E così nel fittizio dialogo si sviluppa una discussione sul linguaggio poetico, fatto di immagini e simboli:

CLEMENS: Però la poesia non è solo linguaggio. Forse è una lingua più elevata. È piena di immagini, di simboli. Pone una cosa al posto di un'altra.

GABRIEL: Che pensiero orribile! Dici sul serio? La poesia non pone mai una cosa al posto di un'altra, proprio la poesia è tesa, in modo febbrile, a porre la cosa stessa, con tutt'altra energia rispetto all'ottusa lingua di tutti i giorni, con un potere magico completamente diverso dalla debole terminologia scientifica. Se c'è una cosa che la poesia fa, è questa: estrarre da ogni forma terrena e da ogni elemento del sogno quanto vi è di più proprio e essenziale, come fanno i fuochi fatui della fiaba, che in ogni dove suggerono l'oro.¹⁴

Attraverso il suo linguaggio simbolico e le sue immagini, la poesia ha una forza magica, il potere di toccarci l'anima e di trasformarci incessantemente:

La natura non ha altro modo per afferrarci, per trarci a sé, oltre a questa magia. È la sostanza di tutti i simboli che ci soggiogano. La natura è quello che è il nostro corpo, e il nostro corpo è quello che è la natura. Per questo il simbolo è l'essenza della poesia, e per questo la poesia non pone mai una cosa al posto dell'altra: pronuncia parole per le parole stesse, e qui risiede il suo incanto. Per il potere magico che possiedono le parole, il potere di toccare il nostro corpo e trasformarci senza posa.¹⁵

¹² «Metaphern artikulieren so zwar die elementare Einheit von inneren und äußeren Zuständen, tun die allerdings in Sprache, d.h. einem differenzialen Medium», B. Specht, *“Wurzel allen Denkens und Redens“*. *Die Metapher in Wissenschaft, Weltanschauung, Poetik und Lyrik um 1900*, Heidelberg, Winter, 2017, p. 260.

¹³ «Metaphern sind, so wie die Hoffnung, tatsächliche Berührungen der Sphären von Subjekt und Objekt, ein flüchtiger Zugang zu den “Seelen der Dinge”», *ivi*, p. 361.

¹⁴ H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos* cit., pp. 141-143; Id., *Gesammelte Werke* cit., *Erzählungen* cit., pp. 498-499.

¹⁵ *Ivi*, p. 153; Id., *Gesammelte Werke* cit., *Erzählungen* cit., p. 503.

La poesia nutre l'anima, abbatte le contraddizioni perché è contemporaneamente presentimento e presente, nostalgia e realizzazione, un qualcosa di misterioso che aleggia nell'aria:

Ciò di cui si nutre la nostra anima è la poesia, la poesia da cui soffia incontro a noi un afflato di vita e di morte, come dalle brezze che nelle sere estive carezzavano i campi mietuti, il sentore della fioritura, e il brivido dell'inaridimento, un qui, un ora, e al contempo un al di là, un'immane trascendenza. Ogni poesia perfetta è al contempo presagio e presente, anelito e compimento. È come il corpo di un elfo, trasparente come l'aria, è un messaggero insonne, tutto compreso da una parola magica, sospinto attraverso l'aere da una misteriosa missione [...].¹⁶

II. Linguaggio del colore e sinestesia: un'analisi delle liriche giovanili¹⁷

L'attenzione – o attrazione – sviluppata nei confronti del colore è un aspetto dell'attività letteraria di Hofmannsthal strettamente collegato alla parola. Già all'età di 17 anni il giovane poeta annotava nel suo diario diverse riflessioni riguardo al tema dei colori: «Credo che i colori siano luce diversamente sporca, così anche tutte le diversità del mondo fenomenico sarebbero solo diverse, ben riconosciute parti di un'unica verità»;¹⁸ e poco dopo: «Lo spirito classico vede simmetria, quello poetico i colori».¹⁹ La corrispondenza tra colore e poesia, o meglio la riflessione sulla forza espressiva del colore come elemento affine allo spirito poetico fa capolino negli appunti di diario, così come nelle opere, molto presto.

Il colore come elemento espressivo, come materiale della pittura, viene percepito da Hofmannsthal come la parola per la poesia: se la parola fosse colore, la poesia sarebbe pittura. Entrambe infatti, poesia e pittura, sono il mezzo comunicativo tramite il quale costruire un messaggio, capaci di esprimere l'inesprimibile. Sia nell'arte figurativa che in quella poetica si tratta di trasporre la vita:

Il mondo delle parole è un mondo apparente, chiuso in sé, come quello dei colori, e *coordinato* al mondo dei fenomeni. Perciò non si può pensare ad alcuna «insufficienza» dell'espressione, si tratta di trasporre.

¹⁶ *Ivi*, p. 163; *Id.*, *Gesammelte Werke cit.*, *Erzählungen cit.*, p. 507.

¹⁷ Le poesie citate nel saggio sono riportate in appendice nella traduzione di Andrea Landolfi (H. von Hofmannsthal, *Nel centro d'ogni cosa*, Roma, Del Vecchio, 2021). Delle poesie non presenti nella raccolta fornisco una traduzione di servizio.

¹⁸ H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke cit.*, *Reden und Aufsätze III (1925-1929)*. *Aufzeichnungen*, p. 321.

¹⁹ H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke cit.*, *Aufzeichnungen cit.*, p. 100.

Poesia (pittura): esprimere con parole (colori) ciò che nella vita si manifesta, complesso, in mille altri modi. Trasporre la vita. Perciò il dialogo fotografato è altrettanto falso quanto pietre preziose incastonate in un quadro.²⁰

È noto quanto l'incontro con Stefan George, negli anni tra la fine del 1891 e l'inizio del 1892, sia stato per Hofmannsthal di fondamentale importanza. Il poeta tedesco individuò in quel ragazzo prodigio un forte potenziale artistico, tanto da cercare in ogni modo di guidarlo secondo le sue aspettative, con l'intento di assimilarlo alle sue strategie cultural-editoriali, che però non sempre, o quasi mai, corrispondevano a quelle del poeta stesso. Nonostante Hofmannsthal abbia sentito la necessità quasi impellente di distaccarsi da George per percorrere una strada propria, è chiaro quanto questa seppur breve ma preziosa conoscenza abbia svolto un ruolo rilevante nella sua produzione giovanile.

Le prime poesie scritte da Hofmannsthal risalgono ai mesi a cavallo tra la fine del 1891 e l'inizio del 1892 e presentano tutte caratteristiche comuni, come un linguaggio descrittivo ma anche fortemente metaforico, una scrittura per immagini densa di elementi sensoriali, una ricchezza di colori e sfumature e una struttura fortemente sinestetica.²¹ Hofmannsthal sembra mettere in pratica nei suoi componimenti quello che ha riportato in un appunto risalente alla poesia *Mein Garten*: «Il poeta un Mida al contrario: ciò che di pietrificato tocca, risuscita in vita».²² Il poeta quindi è colui che crea, quasi una figura divina, che rende vivo tutto ciò che sfiora.

Quello descritto nella poesia *Mein Garten* (1891) è un giardino dominato da materiale inorganico come oro, argento, topazio e diamanti, dove, oltre alla percezione visiva, domina l'olfatto, che guida il poeta nel processo di vivificazione del reale attraverso il ricordo del passato.²³ La memoria di sensazioni ormai trascorse attraverso la

²⁰ H. von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke* cit., *Reden und Aufsätze III (1925-1929)* cit., p. 400, trad. it. in *Appunti e diari*, in H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici. Appunti e diari. Ad me ipsum*, a cura di G. Bemporad, Firenze, Vallecchi, 1963, p. 117.

²¹ Per un approfondimento sull'opera lirica di Hofmannsthal si rimanda ai seguenti scritti: R. Tarot, *Hugo von Hofmannsthal: Daseinsformen und dichterische Struktur*, Tübingen, Nienmeyer, 1970; A. Thomasberger, *Verwandlungen in Hofmannsthals Lyrik: zur sprachlichen Bedeutung von Genese und Gestalt*, Tübingen, Nienmeyer, 1994; T. Heinz, *Hofmannsthals Sprachgeschichte: linguistisch-literarische Studien zur literarischen Stimme*, Tübingen, Nienmeyer, 2009.

²² H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* cit., *I. Gedichte 1*, p. 135, d'ora in avanti *SW.I*.

²³ Cfr. *Hofmannsthal Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. M. Mayer, J.

visione di elementi del giardino e soprattutto il richiamo ai suoi odori guida il poeta – e il suo io bambino – a ripercorrere quell’esperienza, tenuta in vita, o riportata in vita, grazie principalmente alla percezione sensoriale olfattiva. Alla consapevolezza della caducità, di una realtà fugace, soccorre la poesia, che innesca, attraverso lo spazio artistico, il ricordo di un’esperienza totale, sensoriale e immediata, del paradiso prenatale. Oltre al linguaggio del colore, qui sì dettagliato e denso di sfumature, ma prettamente descrittivo, è soprattutto la commistione di diversi sensi che costituisce il fulcro del racconto dell’esperienza dell’io, e quindi della poesia stessa. Si parte infatti dalla visualizzazione del giardino, per passare subito al suono del gong; la difficoltà di collocazione spazio-temporale è attenuata dal ricordo preciso di odori specifici, che rende vivida la cornice sfocata del passato e indica la direzione da percorrere. In questa composizione sinestetica infatti è un odore non definito, ma umido e tiepido, che suggerisce, assieme a una sensazione olfattiva, anche una dimensione tattile.

La poesia *Die Töchter der Gärtnerin*, scritta anch’essa nel 1891, propone una struttura simile e un linguaggio comune a *Mein Garten*. Si tratta di nuovo del racconto di un giardino, di colori che descrivono i dettagli e rendono la poesia simile a un dipinto.²⁴ Anche qui però, ciò che salta all’occhio è la compenetrazione di diversi livelli di percezione. Dopo la descrizione iniziale del giardino c’è, quasi a fare da cesura tra la prima e la seconda parte della poesia, un verso breve intento a riassumere in sole tre parole l’insieme di diversi fiori, boccioli ed erbe. Tutto questo è «un bacchanale profumato». Se infatti finora è stata presente solo la dimensione visiva per rendere in parole l’immagine davanti agli occhi del poeta, ora è necessario attingere alla dimensione olfattiva per esprimere a pieno quello che i singoli elementi rendevano come tutto: come se, nelle sfumature dei fiori, i singoli colori si concretizzassero alla fine in un tripudio di odori e profumi.

Nella seconda parte il tono della poesia cambia, i colori si fanno densi ma al tempo stesso tendono a una sfumatura comune, tra il porpora e il viola, e ancora il poeta utilizza un verso per spezzare il fluire di immagini visive e cromatiche: «un tripudio, con i colori che si perdono», i colori vanno, letteralmente tradotto, a perdersi. Ma non è

Werlitz, Stuttgart, J.B. Metzler, 2016, p. 133.

²⁴ Per un approfondimento sul tema del giardino nell’opera giovanile di Hofmannsthal si rimanda al saggio di Roland Innerhofer, *Gärten in Hugo von Hofmannsthals Frühwerk*, in *Sehnsucht nach dem Leben: Tradition und Innovation im Werk Hugo von Hofmannsthals*, hrsg. v. R. Innerhofer, S. Ritz, Wien, Praesens, 2021, pp. 192-198.

da trascurare l'accezione del verbo scelto, *ver-klingen*, che porta con sé la componente sonora, e quindi la percezione uditiva, usata ora per descrivere la mutata qualità del colore. Negli appunti pervenuti sullo sviluppo di questa poesia si nota come una variante al verso appena citato fosse «mit schwülen verklingenden Farben» (*SW.I*, p. 142), cioè letteralmente «con colori umidi che vanno a perdersi». Assieme alla dimensione visiva dei colori quindi, non solo compare quella acustica con il *ver-klingen*, ma anche quella tattile dei colori “umidi” (*schwülen*). Scritta il 25 dicembre 1891, *Lehre* fa parte di quei componimenti risalenti all'incontro con George e presenta caratteristiche comuni a quelle poesie spesso definite di stampo simbolista. Essa ripropone il motivo, già presente in *Die Töchter der Gärtnerin*, della natura seducente ma pericolosa, attraverso un linguaggio sì denso di immagini vive, ma dove composizioni sinestetiche prevalgono sull'elemento del colore predominante nelle altre poesie. Sono fiori che hanno un odore scuro, «dalla palude marrone respirano carichi di nostalgia sogni paurosi / Temporalmente freddi e follia abitano brutti nell'umidità», o ancora «prodigi colorati al crepuscolo tessono i tuoi occhi con presagi». *Vorfrühling*, la cui prima bozza risale al marzo 1892 – quindi circa tre mesi dopo l'incontro con George – trova la sua collocazione nei *Blätter für die Kunst* nel dicembre 1892, accanto a traduzioni di poesie dei maggiori esponenti del simbolismo francese. La lirica, il cui titolo inizialmente era *Frühlingswind*, vede susseguirsi, attraverso la personificazione del vento, varie immagini, descrizioni di ciò che l'alito pre-primaverile tocca, sfiora, attraversa. Come gli altri componimenti dello stesso periodo, anche questo presenta istantanee dense di carica espressiva. Non sono qui tanto i colori a guidare il lettore, ma molto di più la percezione tattile trasmessa dal corso del vento, che passa tra viali vuoti o accarezza i capelli, ma anche da quella uditiva e olfattiva. Torna quindi un linguaggio metaforico e sinestetico, dove elementi di livelli sensoriali diversi si intersecano tra loro, creando un connubio di percezioni e un susseguirsi di immagini. Il vento infatti «silenzioso è caduto tra bisbigli di stanze». Lo stesso verso mostra negli appunti la variante «è caduto in stanze dal respiro silente / che respirano dal silenzio» (*SW.I*, p. 157); qui l'assenza di suono, quindi la dimensione uditiva, si mischia a quella tattile o olfattiva della stanza che respira in silenzio fornendo una sfumatura sinestetica che nella versione definitiva va a disperdersi. O ancora, nell'ultima strofa, si legge come il vento abbia portato un odore, un profumo di ieri, che anche qui, in una variante degli appunti, risulta ancora più preciso nell'immagine delle

«ombre profumate che lui portò» (*SW.I*, p. 158). Il vento ricopre così il ruolo di guida, di messaggero, con il compito di unire il passato con la previsione di quello che poi avverrà. Il lettore segue il fluire del vento, il continuo movimento di passaggio, di transizione, di fuori e dentro, presente e futuro, che poi, attraverso il senso dell'olfatto, diventa esperienza tattile di contatto, di passato e futuro, di morte.²⁵

Il tema del vento rimanda alla figura e al ruolo dello *Hauch*, del soffio, dell'alito, tematizzato già nel *Gespräch über Gedichte*: «Ciò di cui si nutre la nostra anima è la poesia, la poesia da cui soffia incontro a noi un afflato di vita e di morte, come dalle brezze che nelle sere estive carezzavano i campi mietuti».²⁶ Il vento acquisisce così un ruolo fondamentale nella poesia e al tempo stesso è l'essenza della poesia stessa.

Erlebnis, risalente al luglio 1892, fa parte di quei componimenti nati nei mesi di forte ispirazione e sperimentazione linguistica. La poesia fu pubblicata, assieme a *Vorfrühling*, *Psyche* e altre nel secondo volume dei *Blätter für die Kunst* nel dicembre 1892 ed è il primo componimento di Hofmannsthal in pentametri giambici non rimati. Per linguaggio e contenuto è la lirica più emblematica della sua poetica giovanile. Il susseguirsi di immagini è espressione di un io poetico adulto che riflette quello bambino, è unione di sensi, percezioni, dimensioni spazio-temporali e racchiude in sé uno dei temi più cari al poeta, cioè l'antitesi tra arte e vita. Il linguaggio altamente metaforico introduce sin dal primo verso la forte carica sinestetica che pervade poi tutto il resto della poesia. Hofmannsthal descrive subito l'aria, di per sé invisibile e impercettibile, tramite un colore (quindi visibile e quasi tangibile), cioè l'argento. Il primo verso recita: «Vapore grigioargenteo all'imbrunire». Nella prima strofa è racchiuso già tutto il senso del componimento. Avvolto in un'atmosfera crepuscolare, accompagnato dalla percezione olfattiva, l'io poetico nuota tra i suoi pensieri e così, letteralmente, abbandona la vita. Già il prologo descrive questa immersione nella dimensione onirica, la quale è anche per i simbolisti la fonte dell'ispirazione poetica. In questa rappresentazione sinestetica due campi semantici distinti, ma vicini tra loro, vengono collegati. Due percezioni sensoriali, nello specifico quella olfattiva e quella ottica, si intersecano e diventano contemporanee, vanno oltre la metafora per il loro carattere irrealistico e sfociano in una composizione sinestetica che sottolinea e rafforza lo scenario poetico agli occhi del suo lettore.

²⁵ *Hofmannsthal-Handbuch* cit., p. 138.

²⁶ H. von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos* cit., p. 163; Id., *Gesammelte Werke* cit., *Erzählungen* cit., p. 507.

Nella seconda parte della poesia si legge dell'alienazione nei confronti della realtà, per cui il poeta, in una dimensione ormai surreale, vive la propria morte. La descrizione dell'esperienza prosegue, anche qui, attraverso un linguaggio altamente simbolico che, tramite il susseguirsi e il sovrapporsi di diversi livelli sensoriali, conferisce all'immagine complessiva un indiscusso carattere sinestetico. C'è la luce rossogialla, il calore della corrente e poi, non da ultimo, la musica. Ora è l'udito che prende il sopravvento, è la musica che prevale sugli altri sensi; la musica, che si fa espressione della morte. Nella terza parte della poesia si rafforza ancora di più lo straniamento, quel "Depersonalisationserlebnis"²⁷ durante il quale il poeta si osserva, sdoppiato, dall'esterno e vede il suo io durante il quale il poeta si osserva, sdoppiato, dall'esterno e vede il suo io bambino. La descrizione della *Sehnsucht*, della nostalgia verso la vita, viene raffigurata attraverso l'immagine del poeta che si vede passare davanti il proprio sé bambino su una nave dalle grandi vele gialle, che attraversa su acqua blu scura la città natale. È questo l'acme della depersonalizzazione del poeta.

Tra le figure di profonda ispirazione nel percorso letterario di Hofmannsthal, Eleonora Duse ricopre un ruolo particolare. Tra la fine del febbraio e l'inizio del marzo 1892, e poi a maggio-giugno dello stesso anno, Hofmannsthal assiste ad alcune recite teatrali dell'attrice italiana al Carltheater. L'autore non solo dedica alla Duse esplicitamente alcuni suoi scritti sul teatro, ma si lascia ispirare da lei senza dubbio anche per la sua attività poetica. Le prime bozze della poesia *Leben* rimandano infatti a quei mesi e richiamano indubbiamente l'importante influsso delle precedenti esperienze teatrali. Secondo un progetto iniziale questi versi erano pensati per la continuazione del dramma lirico *Der Tod des Tizian*. Solo dopo aver deciso di pubblicare quest'ultimo come frammento, il componimento poetico poté prendere una sua forma indipendente. La poesia risale ad aprile-maggio 1892, trovò però la sua collocazione nei *Blätter für die Kunst* solo nell'ottobre 1894, quando ormai la corrispondenza con George si era interrotta. Nonostante la sua più tarda pubblicazione, *Leben* presenta caratteristiche completamente in linea con le forme espressive particolarmente marcate e riconducibili alle poesie scritte a cavallo tra il 1891 e il 1892. Strutturato in endecasillabi con rima alternata, il componimento ha un'impronta molto simile a *Erlebnis o Vorfrühling*, sia a livello linguistico che contenutistico. Il linguaggio

²⁷ *Ivi*, p. 139.

poetico è fortemente simbolico, ricco di impressioni sensoriali, che avvolgono i versi in un'atmosfera talvolta opaca, torbida, ma al tempo stesso illuminata dai toni dorati che frequentemente si ripetono. Anche qui si accostano spesso due livelli semantici diversi, che tendono a fondersi e creare descrizioni sinestetiche di impressioni visive, tattili, olfattive o uditive. Nella prima strofa è il racconto di un'ombra che sembra portare l'aria dorata – «E l'aria d'oro sembra custodire dei giorni andati le ombre esili e smunte», che in una variante negli appunti era ancora più marcata con il verso originariamente composto da «l'aria dorata dalla sua corrente dorata» (SW.I, p. 167). Nella seconda strofa ancora le percezioni sensoriali guidano la descrizione, si mischiano tra di loro, si trasformano, rendendo i versi impregnati di elementi sinestetici. Con il procedere del componimento tutte le cose diventano animate; si ritrovano le figure del vento e del respiro, della dimensione onirica e misteriosa, del movimento lento ma incessante e inarrestabile del *vorbeigehen*, del passaggio, della transizione. E così, ancora, torna il luogo – misterioso, ma al tempo stesso già conosciuto – del giardino, pervaso da impressioni ed elementi sinestetici intersecati tra loro.

E di nuovo, come in *Erlebnis*, si ritrova l'immagine simbolica della nave, una nave dorata che passa e che porta con sé il suono di un flauto. Al termine di questo viaggio immaginario o onirico si giunge, nell'ultima strofa, a casa. Qui i pensieri (prima ancora la malinconia) assumono un colore porpora, che tanto ricorda la morte: «nella purpurea notte ci volgiamo gravati di pensieri verso casa», che in una variante negli appunti appare come più esplicitamente «con malinconia color porpora» (SW.I, p. 169).

L'ultima poesia pubblicata nei *Blätter für die Kunst* del dicembre 1892 è *Psyche*. I suoi primi schizzi sono datati fine luglio 1892 e la citazione in esergo, «Psyche, my Soul. Edgar Poe», che anticipa i versi rimanda a un'annotazione risalente al dicembre 1891 in seguito a un incontro con George. Hofmannsthal ha però con sé il libro di Poe anche nel soggiorno a Bad Fusch nel luglio 1892, come certifica una sua lettera a Marie Herzfeld, nella quale il giovane non solo le elenca i volumi che ha con sé, ma li indentifica ognuno con un diverso colore:

Per fortuna ho con me dei libri ben scelti, quelli di una bellezza concentrata e di colori scintillanti, che arredano la stanza di albergo altrimenti spoglia e fredda: Sofocle, Shelley, Swinburne, Verlaine, Orazio; poi Pelléas e Mélisande, il Pélerin passionné, frammenti di Otto Ludwig, Drammi filosofici di Renan, il Parsifal, la storia della ragazza di

Orleans di Michelet, le novelle di Poe e la lettera scarlatta di Hawthorne. Mi sembra come se, nel farle questo elenco, avessi elencato colori belli e variopinti: oro opaco, blu lapislazzulo, color malva, viola argenteo, foglie morte, verde muschio, corallo pallido ecc.²⁸

I colori, in *Psyche*, prendono il sopravvento sulla lingua, prevalgono sulla descrizione di elementi reali e non, concreti o astratti, sono spesso composizioni di varie sfumature, e rendono l'immagine letteraria puntuale e chiara, pur nella sua essenza onirica o effimera. Sono i colori di un tremito, «con le luci e i colori dell'ebbrezza», «laghi verdescuro», «con le nubi gialle e violette», e ancora «con ardenti rubini, anelli d'oro e tutto ciò che olezza ed è fastoso».

È poi nella seconda parte della poesia che il linguaggio diventa più simbolico; in esso le rappresentazioni sensoriali si fanno più frequenti e dense, come in un susseguirsi prima di un senso, poi dell'altro, fino ad arrivare all'intersecarsi gli uni con gli altri. Sono dimensioni che si alternano e fondono, «con parole dorate, dolci e calde come donne che ridono danzando», e a seguire «con parole stillanti umide e fresche / come i verdi riflessi di un oceano / con parole danzanti, ebbre ed oscure / come una melodia che ti attraversa / con parole selvagge, folli e inquiete / come il richiamo di notturni uccelli».

III. Verso un nuovo linguaggio

Pur non trattandosi di una poesia in senso stretto, il *Prolog*, scritto per un concerto di beneficenza il 21 agosto 1892 a Strobl sul Wolfgangsee, è collocato nell'edizione critica all'interno del volume dedicato alla lirica. Come i componimenti risalenti a quel periodo, esso presenta una particolare attenzione al colore. Il suo linguaggio però rimanda non tanto ai versi di quegli anni, ma piuttosto alla tipologia espressiva utilizzata nei brevi racconti in prosa o in quelli di viaggio, come *Der Geiger von Traunsee* (1889), *Südfranzösische Eindrücke* (1892) o *Das Glück am Weg* (1893). Non è infatti il linguaggio poetico di stampo simbolista caratteristico di *Erlebnis* o *Psyche*, neppure quell'atmosfera sinestetica e fugace di *Vorfrühling* o *Leben*. La descrizione di Strobl, della natura e del paesaggio attorno, non è come in *Mein Garten* o *Die Töchter der Gärtnerin* denso di elementi sensoriali che si intersecano tra loro. Nel *Prolog* le parole e i loro attributi sembrano ritrovare un ordine lineare, una collocazione consequenziale e coerente all'insieme semantico al quale appartengono. I colori sono quindi esplicitazioni di

²⁸ H. von Hofmannsthal, *Briefe an Maire Herzfeld*, hrsg. von H. Weber, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1967, p. 28.

un oggetto, descrizione di un preciso elemento reale e non qualità di un'atmosfera o di una sensazione tattile o olfattiva. Così i vari livelli sensoriali sono sì vicini gli uni agli altri, ma pur sempre distinti tra loro: i prati verdi, la risata dei bambini, il rumore delle onde, il profumo dei fiori ecc. Ad esempio:

Piccole case bianche e marroni
e grandi prati verdi
e l'acqua blu scura
sono pieni di cose belle:
profumati e chiari abiti estivi
e la risata di bambini piccoli
il rumore di onde verdi
e la musica di canti lontani...
Sono pieni di liete grida
del profumo di fiori gettati via,
e il sussurro e il mormorio
di quando la luna ondeggia nell'acqua. (SW.I, p. 34)

Verso la fine del 1892 Hofmannsthal scrive un prologo e un epilogo al *tableau vivant* rappresentato all' inizio di marzo del 1893 presso la residenza della baronessa Sophie Todesco, dal titolo *Prolog und Epilog zu den lebenden Bildern im Hause der Baronin Yella Oppenheimer*. Già il motivo di questo componimento ha l'obiettivo di portare in parole un'immagine, di introdurre lo spettatore alla rappresentazione animata di un quadro. Per fare ciò il giovane Hofmannsthal invita gli ospiti a osservare ma, soprattutto, a lasciarsi trasportare, come quando non si è ancora completamente svegli, ma neppure del tutto addormentati. Così il poeta richiama alla mente immagini che simulano questa condizione, ponendo l'accento, più che sulla dimensione visiva, su quella uditiva, in particolare sul suono della musica:

Chi si ferma quando nelle notti primaverili
dalle finestre aperte si librano suoni di violino;
chi ama vecchi tessuti sbiaditi,
i colori meravigliosi di foglie appassite,
la luce lunare sulla chiesa di San Carlo e
la dolce grazia dei vecchi valzer di Lanner;
[...] voi tutti venite e pensate che siete soli,
soli in stanze silenziose al tramonto...
cosa ci viene in mente la sera
accasciati con occhi socchiusi
non del tutto svegli, non completamente addormentati e sogniamo!
(SW.I, p. 38)

L'ospite ingrato

Il fine della serata, esaltato e sottolineato dal prologo, è raggiungere quel luogo di passaggio tra il sonno e la veglia, quando la mente inizia a viaggiare lontano ma senza lasciare del tutto la realtà. È la tipica atmosfera fugace ed effimera del dormiveglia, dove i sensi si sovrappongono e si mischiano, le immagini si accavallano e la musica accompagna questo passaggio. Così Hofmannsthal conclude il suo prologo con la metafora sinestetica in cui immagini e musica confluiscono e si mescolano:

Così giungono immagini, immagini vengono, sfumano,
e tutto è familiare ed estraneo e bello;
non completamente in veglia, e non del tutto un sogno.
Così deve essere qui. Piano musica e immagini
devono mescolarsi,
come quando mezzi trasognati i sensi si chiudono
e risvegliati passano oltre
coloro che di solito guardano da occhi morti. (*SW.I*, p. 39)

L'epilogo riprende il filo del prologo e tira le somme chiudendo il cerchio dell'esperienza appena vissuta esortando a lasciarsi trasportare dalla musica e a far fluire i pensieri «silenziosi e meravigliosi e senza indugi» (*SW.I*, p. 39). Il tutto ha un nome, è un'immagine metaforica: «Ciò che è in ognuno, lo è completamente;/ solo simbolo vivo di un'atmosfera» (*SW.I*, p. 40). Questo è il senso dell'osservazione e dell'esperienza appena vissuta, è il potere della bellezza, è, in una parola, arte:

Che sono anche io alla ricerca della dea
che regna su tutto questo: le si confà solo un nome:
non Bellezza: quella ce l'ha un bambino che ride,
non sappiamo perché; le orchidee,
l'inspiegabile e possente notte,
le foreste selvagge e i laghi verdi
sono belli; solo il favore nobile
di una bellezza che attraversa l'anima è un'altra cosa:
e questa dea io la chiamo quindi: Arte. (*SW.I*, p. 40)

Pur non trattandosi di componimenti poetici, i due prologhi iniziano a delineare una tendenza che da ora in poi va a caratterizzare la lirica hofmannsthaliana, segnando una vera e propria cesura all'interno della sua opera. È interessante notare quanto, a partire dal 1893 circa, le poesie presentino una completa assenza, salvo eccezionalmente una presenza del tutto marginale, del dato colore. I versi più noti del poeta,

tra cui *Ballade des Äußeren Lebens*(1895), *Ein Traum von grosser Magie* (1895), *Manche freilich* (1895), *Die Beiden* (1896), *Lebenslied* (1896) e molti altri composti negli anni tra il 1894 e la fine del secolo, non riportano alcun elemento cromatico. Questo aspetto risulta ancora più curioso se confrontato con gli altri componimenti – non poetici – di Hofmannsthal degli stessi anni, che presentano un’attenzione minuziosa, talvolta pedante, alla componente visiva espressa da un linguaggio del colore del tutto descrittivo.

L’ultima poesia scritta da Hofmannsthal, *Vor Tag*, presenta due peculiarità evidenti. Essa risale all’agosto 1907, quindi alcuni anni dopo la famosa lettera di Lord Chandos e il conseguente abbandono della poesia alla volta di altre forme di espressione. Il componimento appare quindi un *unicum* nella produzione centrale di Hofmannsthal, quella che dal 1900 in poi vede nascere drammi, opere liriche e teatrali, saggi e racconti in prosa, e che esclude ormai completamente la poesia. *Vor Tag* risale al 7 agosto 1907 e fu ispirata da un soggiorno in Tirolo del luglio precedente. Si tratta di una fase di grande produttività dell’autore, che proprio in questi giorni scrive *Erinnerung schöner Tage* e termina i *Briefe des Zurückgekehrten*. Analizzando i versi è evidente, nell’ottica interpretativa del linguaggio cromatico e sinestetico, la completa assenza di colori. Questo dato risulta ancora più interessante considerando che Hofmannsthal compone la lirica nello stesso anno in cui il suo linguaggio del colore raggiunge negli scritti in prosa l’acme espressivo e artistico, arrivando ad affermare così una vera e propria poetica del colore.

La poesia sembra presentare una successione di immagini apparentemente slegate tra loro, impressioni sulla natura e istantanee che precedono l’alba, che accompagnano la notte nel passaggio verso un nuovo giorno. A una lettura più accurata si individua l’alternarsi di *Leitmotive*, di tematiche molto care a Hofmannsthal, come la durezza e la caducità, dolore e redenzione, colpa e presa di coscienza, il tutto stilizzato nel passaggio simbolico tra notte e giorno, tra lo stato di sonno e quello di veglia.²⁹ Pur trattandosi quindi di immagini sì reali, ma al tempo stesso anche simboliche, tipiche delle poesie giovanili, a differenza di quest’ultime ora Hofmannsthal presenta un linguaggio completamente diverso. È una lingua matura ma spoglia di impressioni sensoriali, di aggiunte cromatiche o commistioni emozionali. È un linguaggio descrittivo ma senza i colori, senza i suoni e gli odori che permeavano i versi giovanili e si facevano timbro di uno stile poetico.

²⁹ Hofmannsthal *Handbuch* cit., p. 164.

Pur distinguendosi, quindi, sia dalle poesie precedenti che dalla produzione in prosa di quel periodo, il componimento sembra ricoprire per Hofmannsthal un ruolo importante, forse simbolico. Il poeta infatti ha sempre voluto, a partire dall'edizione dei *Gedichte und kleinen Dramen* del 1911, che *Vor Tag* fosse collocata subito dopo *Erlebnis*. Il collegamento tra i due componimenti lo ricorda anche in *Ad me ipsum* svelando così anche il legame intimo di questi versi, apparentemente scollegati dal resto della sua produzione: «(Il motivo del trovare se stessi nelle opere giovanili) andrebbe accennato qui per legare la fine al principio. Nelle liriche: «Esperienza», lo scorgere se stesso – «Avanti giorno»: ritorno nella propria camera come il sosia di se stesso».³⁰

IV. Conclusioni

Se la parola è il tramite, il mezzo che trasporta o trasforma sensazioni in espressioni, è anche vero che la poesia, come afferma Pfothenauer, è il luogo dove l'indicibile diventa parola, dove l'inespresso prende forma sottraendosi al rischio della caducità tipico dell'esperienza sensoriale.³¹ Al tempo stesso però è altrettanto vero che il linguaggio, essenza ed espressione più immediata della poesia, è umano, e quindi soggetto a tutti i limiti insiti in esso, e non sottraibili alla dimensione fugace del tempo. Il ruolo, talvolta ingrato, del poeta, è quello di rendere fruibile, attraverso la parola e la poesia, tutto quel mondo di esperienze e sensazioni fissandole nel luogo non luogo della composizione poetica per dare loro nuova vita. Questo è possibile perché egli ha il dono di guardare oltre, di vedere ciò che comunemente non è visibile all'occhio umano e trasformarlo in parola. A soli 18 anni Hofmannsthal scrive in una lettera a Felix Salten: «Noi [poeti] vediamo invece una quantità di altre cose e le vediamo in maniera diversa rispetto agli altri».³² Per vedere le cose diversamente rispetto agli altri è necessaria un'attenzione particolare alla forma delle cose, oltre che al loro carattere simbolico. Di conseguenza il compito della poesia – e anche il carattere distintivo della *Jahrhundertwende* – è attingere al

³⁰ H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici* cit., p. 213; *SW.I*, p. 419.

³¹ «Die Dichtung ist der Ort, wo das Unausprechliche zur Sprache kommt, dabei aber konfiguratív, gestalthaft bleibt, ohne im wissenschaftlichen Begriff als Erlebnis sich zu verflüchtigen», H. Pfothenauer, *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*, in *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, hrsg. v. H. Pfothenauer, W. Riedl, S. Schneider, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2005, p. 5.

³² «Wir [Dichter] sehen doch eine Menge anderer Dinge und sehen sie anders als andere», H. von Hofmannsthal, *Briefe I: 1890-1901*, Berlin, Fischer, 1935, p. 57.

mondo intimo dell'anima e, attraverso la forza dell'immagine, o meglio del linguaggio figurato (della *Bildersprache*), istituire una "semiotica dei sensi",³³ e riprodurre queste sensazioni in parole. La qualità del poeta di guardare oltre è quindi l'atto di *er-leben* che, a differenza del semplice *leben* (vivere), presuppone un rapporto diretto con gli elementi e con gli oggetti.³⁴

La poesia però, e con essa il linguaggio, pur avendo il dono di fissare momenti fugaci e riportarli alla memoria, non si può opporre al fluire della vita, così come il poeta non ha la capacità di fermare il tempo e racchiuderlo nello spazio di una percezione sensoriale. Come afferma Claudio Magris, la poesia di Hofmannsthal nasce e soprattutto si sviluppa «all'insegna di questo tentativo utopistico e illusorio, nella sincera e ingenua fiducia di poter contrapporre al corso degli eventi l'incantesimo redentore della parola».³⁵ Hofmannsthal ricerca infatti nella poesia quella forma di rappresentazione linguistica che concili e unisca lo *Sprachbewusstsein* moderno con quel desiderio "pre-moderno" di immediatezza e totalità.³⁶ La progressiva civilizzazione del presente, l'acutizzazione della velocità e fugacità della vita hanno reso la percezione – e quindi la rappresentazione – della totalità sempre più impossibile. Il crescente straniamento dell'uomo moderno dal mondo circostante riduce drasticamente la sua capacità di esperienza sensibile, la sua predisposizione a cogliere l'essenza della vita e delle cose attorno a lui. Il linguaggio poetico non ne rimane di certo illeso.

Tutta l'opera letteraria di Hofmannsthal, nella sua varietà di generi e forme espressive, è accomunata nelle varie fasi da una costante indagine sia di natura poetologica che ideologica. Si tratta della continua ricerca di una possibilità e di una soluzione, pensabile e praticabile per l'uomo, nonostante la frammentarietà del presente e della vita in generale, di fissare la totalità in senso lato. Può la poesia apportare un contributo sostanziale, salvare l'esperienza sensoriale e l'immagine istantanea dalla *Vergänglichkeit*, dalla caducità e fugacità del tempo umano?

³³ U. Renner, «Die Zauberschrift der Bilder». *Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 2000, p. 11.

³⁴ *Ivi*, p. 13.

³⁵ C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 2009, p. 235.

³⁶ «[Hofmannsthal] erstrebt [...] in der Poesie einen Sprachgebrauch, der das moderne Sprachgebrauch, der das moderne Sprachbewusstsein und den "vormodernen" Wunsch nach Unmittelbarkeit und Totalität versöhnt», *Specht*, p. 259.

Essendo la poesia imprescindibile dalla parola e la parola imprescindibile dall'uomo, essa si rivela presto insufficiente, incompleta e limitata per sua natura. In particolare il mutamento che colpisce ogni forma di arte a cavallo tra Ottocento e Novecento culmina nell'esperienza di crisi per eccellenza, una crisi dell'io, e quindi una crisi del linguaggio, incapace di esprimere il senso delle cose. Di questo Hofmannsthal diventa, attraverso il suo Chandos, portavoce e simbolo. Le parole si svuotano, appaiono ora come involucri senza contenuto, espressioni prive di senso, e per questo illusorie.³⁷ Esse non sono infatti il substrato della vita, ma sono, al massimo, la loro immagine o riproduzione, che significa non un equivalente sostanziale, ma l'immagine riflessa, lo specchio attraverso il quale si rivede, rivive, riproduce quello squarcio di vita. Se la parola però non appare più in grado di toccare le corde profonde dell'anima, perché incapace ora di cogliere la vera essenza delle cose, cade non solo il suo potere, ma con esso anche la magia e la forza espressiva della poesia. È questa la ragione per cui Hofmannsthal, proprio all' inizio del nuovo secolo, abbandona le vesti di poeta, congedandosi dalla poesia come canale di espressione, per ricercare un'arte capace di riprodurre "il sociale", la vita nel suo aspetto reale, senza correre il rischio di sfociare nell'isolamento del poeta-esteta.

Il colore, elemento costante e al tempo stesso mutevole, accompagna gli scritti hofmannsthaliani in ogni fase. Nelle liriche giovanili appare come una componente imprescindibile dal linguaggio, che arricchisce e completa i versi, fornendo loro uno stile altamente espressivo. A un'attenzione specifica e un uso accurato del colore si va pian piano sostituendo negli ultimi componimenti una graduale diminuzione, e poi assenza, dell'elemento cromatico. Questo progressivo ammutolimento poetico coincide con una "pulizia" del linguaggio, il quale si spoglia degli elementi ornamentali per diventare parola scarna, silente, vuota.

Una tendenza opposta si sviluppa invece nei testi in prosa, i quali, seppur scritti parallelamente alle ultime poesie, presentano un'attenzione minuziosa all'elemento cromatico, che si rivela parte integrante (e portante) del testo – si veda ad esempio *Der Geiger von Traunsee* (1889), *Südfranzösische Eindrücke* (1892), *Das Glück am Weg* (1893) eccetera. La lettera di Lord Chandos segna simbolicamente non solo un'importante cesura all'interno del percorso

³⁷ Sull'esperienza della crisi del linguaggio in Hofmannsthal rimando al mio saggio *Oltre Chandos: il colore come superamento della crisi della parola e dell'io nella prosa di Hugo von Hofmannsthal*, in «Prospero», 2019, 24, pp. 135-149.

letterario di Hofmannsthal, il quale abbandona la poesia per dedicarsi principalmente alla produzione teatrale e librettistica, ma introduce al tempo stesso un nuovo linguaggio. Il colore, protagonista delle liriche giovanili, scompare progressivamente e poi completamente nei versi più tardi, ma ricopre invece nei testi in prosa un ruolo importante. Esso diventa elemento salvifico, che sopperisce all'inespressività del linguaggio, ormai vuoto, e delle parole, ormai mute. Il linguaggio del colore accorre in aiuto al linguaggio delle parole, conferendo loro, in virtù della sua immediata forza espressiva, una nuova vitalità. Si afferma così una vera e propria poetica del colore, che vede negli scritti in prosa degli anni dal 1903 al 1908 un trionfo cromatico e una commistione sinestetica di esperienze sensoriali.³⁸

³⁸ Per un approfondimento sul linguaggio del colore e sinestesia nella prosa di Hofmannsthal rimando al mio studio *Farbensprachen. Chromatik und Synästhesie bei Hugo von Hofmannsthal*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019.

Quelle che si voltano

L'apostrofe in Montale

Matilde Manara

I. «Nelle mie cose il tu è istituzionale»

Insieme all'enumerazione, l'apostrofe è probabilmente la figura retorica a cui Montale si è mostrato più fedele. Dai *Limoni* a *Morgana*, la sua opera lirica è costellata di apostrofi, la maggior parte delle quali rivolte a un "Tu" femminile. In una celebre lettera a Silvio Guarnieri del 29 aprile 1964, Montale precisa che questo "Tu" «presuppone un interlocutore (o interlocutrice) muto, assente», ma che in nessun caso è «rivolto a [s]e stesso». ¹ In un'altra lettera, datata 12 febbraio 1966, aggiunge che la sua poesia «non è vera, non è vissuta, non è autobiografica» e «che non serve a nulla identificare questa o quella donna perché nelle [su]e cose il tu è istituzionale» (*ibidem*). Pur autorizzando Guarnieri a «veder Clizia nelle Nuove stanze, in *Iride*, nella *Primavera hitleriana* e in altre dov'essa è nominata», l'autore gli ricorda infatti che queste figure «vengono da tutte le parti della [su]a vita e spesso sono inventate» (*ibidem*).

La riflessione sulle apostrofi montaliane si divide generalmente in letture filologiche – il cui obiettivo principale è associare la persona semantica alla quale sono rivolti gli enunciati (Esterina, Arletta, la triade Liuba-Gerti-Dora, Clizia, Volpe) a una persona biografica o semi-biografica (Esterina Rossi, Anna degli Uberti, Gerti Frankl Tolazzi, Irma Brandeis, Maria Luisa Spaziani)² –, e letture figurali: i

¹ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica e società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 1520, d'ora in avanti *Ams*.

² Pensiamo in particolare a R. Bettarini, *Carissima signora (non però Signora)*, in

critici che seguono questa strada non negano che le interlocutrici di Montale siano davvero esistite, ma preferiscono interrogarsi sulla loro funzione all'interno del testo.³ Più rari sono invece gli studi che partono da premesse retoriche e guardano all'apostrofe come a uno strumento di cui Montale si servirebbe non tanto per evocare l'esperienza vissuta che è all'origine dei suoi testi, quanto per ricondurli a un genere letterario la cui tradizione va perpetrata e ridiscussa al tempo stesso.

II. L'apostrofe tra ossequio e straniamento dell'istituzione lirica

L'apostrofe, dal greco ἀποστρέφω (volgere altrove, ma anche volgersi, voltarsi), è una figura retorica per la quale chi parla interrompe la forma del suo discorso per rivolgersi a un interlocutore cui esso non era prima diretto. L'assenza o il silenzio di questo interlocutore distinguono l'apostrofe dall'allocuzione, che indica il semplice riferirsi dell'“Io” a un “Tu” o a un “Voi”. In poesia, l'apostrofe permette di stabilire un rapporto tra il soggetto dell'enunciazione e un destinatario al quale è chiesto, più o meno implicitamente, di rispondere. In uno dei suoi saggi più noti, Jonathan Culler suggerisce che la particolarità dell'apostrofe consista nel situare il discorso lirico in un «presente eterno»⁴ che lo allontana dalla comunicazione ordinaria e lo avvicina alla sfera del teatro o della performance. La poesia non si comporrebbe dunque né di enunciati reali emessi da un “Io” empirico che il lettore tenderebbe a far coincidere con la persona biografica del poeta, né

«Studi Italiani», 1, 8, 1996, pp. 1-24; J.S.D. Blakesley, *Irma Brandeis, Clizia, e L'ultimo Montale*, in «Italica», 2, 2011, pp. 219-23; P. De Caro, *Tracce di Anna, la prima grande ispiratrice di Montale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 1, 2005, pp. 69-9; W. Fischer, *Gerti, Bobi, Montale & C. Vita di un'austriaca a Trieste*, Parma, Diabasis, 2018; M. Forti, *Il nome di Clizia. Eugenio Montale vita, opere ispiratrici*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1985; L. Rebay, *Montale, Clizia e l'America*, in «Forum Italicum», 16, 1982, pp. 171-202.

³ Tra questi, F. De Rosa, *Dal Quarto al Quinto Montale*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 3, 2000, pp. 395-421; G. Ficara, *Montale sentimentale*, Venezia, Marsilio, 2012; G. Lonardi, *L'altra madre*, in *La poesia di Eugenio Montale*. Atti del Convegno internazionale di Milano-Genova, 12-15 settembre 1982, a cura di G. Barberi Squarotti et al., Milano, Librex, 1983, pp. 263-280; R. Luperini, *Storia di Montale*, Roma-Bari, Laterza, 1992; P.V. Mengaldo, *Annetta-Arletta («La casa dei doganieri» da «Le occasioni»)*, in Id., *Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 189-193; P. Pellini, *L'ultimo Montale: donne miracoli treni telefoni sciopero generale*, in «Nuova Corrente», 39, 1992, pp. 289-324.

⁴ Sull'apostrofe in poesia rinviamo a J. Culler, *Apostrophe*, in «Diacritics», 7, 4, 59, 1977, p. 224-239.

tantomeno di enunciati irreali espressi da un "Io" fittizio che il lettore collocherebbe sullo stesso piano del protagonista di un romanzo.⁵

Malgrado l'avvertimento di Culler, sono queste le interpretazioni maggiormente accolte e rivendicate dai critici montaliani. Da una parte vi è infatti chi si propone di ricostruire le circostanze reali del dialogo fra l'"Io" e il "Tu" lirico (andando così contro quanto indicato da Montale nelle lettere a Guarnieri); dall'altra, vi è chi stabilisce che "Io" e "Tu" siano fittizi e vadano considerati come pure maschere pronominali (seguendo così solo parzialmente le indicazioni dell'autore: pur avvertendo il critico che le donne delle sue poesie sono «spesso inventate», Montale non nega che esse «vengano da tutte le parti della sua vita» e che possano dunque essere ben più che semplici personaggi).

Una possibile soluzione a questa impasse è offerta da Montale stesso quando ricorda che il "Tu" delle sue poesie è «istituzionale»: la nostra ipotesi è che, almeno nelle sue prime tre raccolte, egli ricorra all'apostrofe in quanto *topos* di una tradizione nella quale desidera inserirsi e dalla quale vuole prendere le distanze. Così inteso, il rapporto di Montale con l'apostrofe potrebbe funzionare come metonimia del rapporto con il genere lirico *tout court*: un insieme di convenzioni (o «istituzioni») formali che continuano a tenere la poesia separata dagli altri discorsi, ma che Montale dubita siano ancora depositarie di valori reali.

Per confermare una simile ipotesi occorrerebbe una campionatura metodica delle apostrofi in *Ossi di seppia*, *Le Occasioni* e *La bufera e altro*. Ma poiché le occorrenze sono troppo diverse e troppo numerose per essere esaminate in questa sede, ci limiteremo a suggerire due criteri tipologici. Il primo e più intuitivo consiste nel distinguere le apostrofi montaliane a partire dal loro destinatario. In linea con la tradizione dell'apostrofe, questi può essere una persona – poco importa se reale o fittizia –, come nel caso di *Voce giunta con le folaghe* («eccoti fuor dal buio / che ti teneva, padre, erto ai barbagli»);⁶ un animale,

⁵ Nella *Logica della letteratura*, Käte Hamburger distingue due tipi di enunciati letterari: gli enunciati «mimetici» (propri ai generi epico e drammatico), che trovano la loro origine in un "Io" fittizio e non riconducibile alla persona biografica dell'autore; e gli enunciati «lirici» (propri alla poesia), che trovano la loro origine in un "Io" capace di esprimersi sulla realtà e dunque logicamente riconducibile alla persona biografica dell'autore. K. Hamburger, *La logica della letteratura*, trad. it. di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

⁶ E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2009, p. 258, vv. 6-7; d'ora in avanti *T*.

come in *Upupa, ilare uccello calunniato...* (T, p. 49, v. 1); un'allegoria della donna amata, come in *Da un lago svizzero* («Mia volpe, un giorno fui anch'io», T, p. 271, v. 1); una figura angelicata, come in *Elegia di Pico Farnese* («E la tua frangia d'ali, messaggera accigliata!», T, p. 182, v. 37); un elemento naturale, come in *L'agave su lo scoglio* («O rabido ventare di scirocco», T, p. 71, v. 1); un oggetto, come in *Non recidere, forbice quel volto...* («Non recidere, forbice, quel volto», T, p. 156, v. 1); può essere infine, ma è raro e attestato unicamente in *Ossi di seppia*, un sentimento o una parte dell' "Io", come in *Riviere* («Triste anima passata / e tu volontà nuova», T, p. 104, vv. 52-53).

Un'alternativa al criterio tematico può essere rappresentata da quello stilistico. L'apostrofe può essere nominale, come nella *Primavera hitleriana* («Guarda ancora / in alto, Clizia», T, p. 257, vv. 33-34); pronominale, come nei *Limoni* («Ascoltami, i poeti laureati», T, p. 11, v. 1); interrogativa, come in *Da un lago svizzero* («Sei tu che brilli al buio?», T, p. 271, v. 11); o esclamativa, come in *Incontro* («Oh sommersa!», T, p. 99, v. 46); riportata, come in *Nubi color magenta...* («quando dissi: "pedala, / angelo mio!"», T, p. 269, vv. 3-4) o diretta, come in *Eastbourne* («E vieni / tu pure voce prigioniera», T, p. 176, vv. 20-21). Sia il criterio tematico che quello stilistico presentano dei problemi, dovuti all'estrema mobilità dei referenti montaliani. I destinatari delle apostrofi rinviano spesso ad oggetti, che rinviano ad animali, che rinviano a personaggi, che a loro volta rinviano a persone, con un effetto insieme di accumulo e di dispersione tale che è impossibile operare distinzioni sistematiche. Il confronto tra le occorrenze che emergono da questo abbozzo di campionatura può tuttavia aiutarci a mettere in luce alcuni degli aspetti che avvicinano Montale alle poetiche del modernismo – alle quali la sua opera è puntualmente ricondotta –, senza dover passare per l'idea che la sua specificità risieda nell'abbandono del lirismo confessionale in direzione di un lirismo impersonale.

III. Esterina e Arsenio: due personae liriche

La presa di distanza dell'"Io" biografico dall'"Io" lirico che si attesta a varie altezze dell'opera di Montale non esclude infatti che l'istanza espressiva tradizionalmente presa in carico dalla prima persona sia ricollocata altrove nel testo: per esempio, nella seconda persona singolare, nel "Tu". Particolarmente interessanti in questo senso sono *Falsetto* e *Arsenio*. Entrambi i testi mutuano alcune caratteristiche dal *dramatic monologue*, una forma di narrazione in versi di origine

elisabettiana che autori come Eliot e Valery riportano in auge nello stesso periodo in cui è composto *Ossi di seppia*. Rispetto all'“Io” di *Gerontion* o della *Love Song of J. Alfred Prufrock*, ma anche a quello della *Jeune Parque* o del *Cimetière marin*, l'“Io” di Montale si rivolge ad un “Tu”: assente o silenzioso, questi è posto al centro del discorso, che prende perciò l'aspetto di un dialogo.

Falsetto si apre con un'apostrofe nominale che è anche un avvertimento: «Esterina, i vent'anni ti minacciano» (*T*, p. 14, v. 1). Benché l'“Io” lirico non abbia ancora manifestato la propria presenza – lo farà qualche verso più avanti, ricorrendo al “Noi” –, tutto ciò che il lettore saprà di Esterina verrà filtrato dal suo sguardo. La descrizione stessa della scena avviene dal basso e controluce. Seduto all'ombra, l'“Io” osserva la silhouette del “Tu” stagliarsi nel cielo assoluto:

T'alzi e t'avanzi sul ponticello
esiguo, sopra il gorgo che stride:
il tuo profilo s'incide
contro uno sfondo di perla. (*T*, p. 15, vv. 43-44)

Anche se Esterina è l'unico personaggio ad essere chiamato per nome – del suo «amico» (il mare, qui personificato) ci verrà detto soltanto che è «divino» (v. 48) –, l'interlocutrice di Montale è poco più di un «profilo» senza spessore. Ogni volta che acquisisce una nuova forma, la sua metamorfosi passa per l'intermediario dell'“Io”: è lui che la compara «all'arciere Diana» (v. 12), poi «alla lucertola» (v. 26); ed è ancora lui che l'immagina «come un'alga, un ciottolo» (v. 32) per identificarla infine con un'«equorea creatura» (v. 33) che porta in sé la forza rigenerante delle onde. Con questo ritratto di giovane tuffatrice Montale presenta al lettore la personificazione di un'attitudine, di un *modus vivendi* temerario e indifferente che l'“Io” lirico non può (o non vuole) fare propria. Il contrasto tra il suo destino e quello di Esterina è sottolineato dal tipo di azioni che i due compiono nel testo. I verbi riferiti alla seconda persona del singolare si dividono in quelli che esprimono la libertà di movimento e di pensiero del “Tu” («dal fiotto di cenere uscirai», v. 8; «la dubbia dimane non t'impaura», v. 22; «leggiadra ti distendi», v. 23; «nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi», v. 31) e quelli che, al contrario, ne indicano la sottomissione a delle forze conosciute solo dall'“Io” («i tuoi vent'anni ti minacciano», v. 1; «per te rintocca/un presagio», vv. 15-16; «te insidia giovinezza», v. 28). I gesti compiuti da quest'ultimo sono tutti mentali («ti vedremo», v. 5; «io prego», v. 12; «ti pensiamo», v. 25; «ti guardiamo», v. 49), opposti dunque a quelli

fisici che compie Esterina, da lui ritratta come un essere totalmente privo di coscienza di sé e del pericolo. La distanza che separa i loro universi rende difficile credere che tra i due sia in corso un vero dialogo. Quando, ricorrendo nuovamente all'apostrofe, l'“Io” dirà a Esterina «Hai ben ragione tu!» (v. 36) le sue parole non potranno che sembrare indulgenti, ironiche, forse invidiose: in ogni caso inautentiche. Alla giovane tuffatrice non sarà del resto concesso di rispondere. Esterina non ha sufficiente consistenza perché Montale dia il suo nome alla poesia che le è dedicata. *Cliché* della grazia femminile, stereotipo della fanciullezza, il “Tu” di *Falsetto* è ancora istituzionale.

Il caso di *Arsenio* è diverso. Composto nel 1927, è noto che Montale lo lascia in un primo momento da parte, immaginando di pubblicarlo dieci anni più tardi e finendo poi per includerlo nell'edizione 1928 di *Ossi di seppia*. Lontano dalle atmosfere pittoresche di *Falsetto*, il “Tu” lirico di *Arsenio* non compare prima del sesto verso, al termine di un'inquadratura che si restringe sempre più intorno al personaggio principale:

I turbini sollevano la polvere
sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazz
deserti, ove i cavalli incappucciati
annusano la terra, fermi innanzi
ai vetri luccicanti degli alberghi.
Sul corso, in faccia al mare, tu discendi (7, p. 83, vv. 1-3)

Contrariamente a Esterina, Arsenio non è immediatamente chiamato col proprio nome. L'“Io” ricorre inizialmente alla seconda persona, limitandosi a seguirlo mentre scende la spiaggia in direzione del mare. Sette versi più tardi, il modo descrittivo lascia il posto al modo prescrittivo: il dirompere della pioggia che arriva a sconvolge la trama dell'«ore / uguali» (vv. 9-10) è identificato con un presagio che Arsenio è invitato a cogliere al più presto. Come accadeva in *Falsetto*, è l'“Io” lirico, e non il “Tu”, che detiene la conoscenza della verità e la rivela al suo interlocutore. Quest'ultimo si limita a seguire le sue indicazioni («discendi all'orizzonte che sovrasta», v. 13; «fa che il passo / su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi / il viluppo dell'algh», vv. 17-19). Le apostrofi vere e proprie non compaiono prima della fine della seconda strofa, dove si accumulano confondendosi le une con le altre: «anello d'una / catena, immoto andare, oh troppo noto/delirio, Arsenio, d'immobilità» (vv. 21-23).

Nonostante Arsenio sia entrato a tutti gli effetti in scena, il punto

di vista rimane quello dell'“Io”. Nelle strofe seguenti, descrittive e fortemente deittiche, il “Tu” si lascia precipitare verso il proprio destino insieme agli altri detriti marini: ed è soltanto in chiusa al testo, in corrispondenza di un'apostrofe nominale e finalmente isolata, che ad Arsenio è offerta la speranza di sottrarsi alla deiezione.

E se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri. (T, p. 84, vv. 56-60)

Se, in *Falsetto*, l'“Io” lirico era presente sia nella scena che nel testo, nel caso di *Arsenio* questi si trova al di fuori di entrambi. Il volo di Esterina era descritto dal basso, la discesa di Arsenio da un osservatorio neutro. L'assenza totale della prima persona singolare o plurale induce a credere che il “Tu” sia un alter ego dell'“Io”, spostato in posizione di apostrofe perché a Montale sia possibile al tempo stesso riconoscersi e criticarlo. Lontano dall'universo di *Ossi di seppia* (dove vige un rapporto di sostanziale identità tra l'“Io” e i referenti esterni) e vicino a quello delle *Occasioni* (dove dominano le interferenze tra i piani lirico ed empirico), Arsenio è il “Tu” che più di tutti si avvicina ai personaggi del *dramatic monologue* modernista.⁷ Il suo ruolo non è tuttavia diverso da quello attribuito a Esterina. Perché il rapporto istituzionale tra locutore e ascoltatore di cui l'apostrofe è il simbolo sia rovesciato, Montale deve operare un cambiamento di tipo gnoseologico.

IV. «Tu non ridere»: l'apostrofe nelle Occasioni

Laddove né Arsenio né Esterina avevano autorità sufficiente per prendere in carico i propri enunciati (e i modi di vivere ad essi legati), le figure che, nelle *Occasioni*, compongono la triade Dora-Liuba-Gerti ci sono presentate come detentrici di una storia e di una verità proprie. A differenza di quanto accadeva in *Ossi di seppia*, questa verità è espressa sotto forma di rivelazione che i “Tu” fanno all' “Io” e non il contrario. Certo, Dora, Liuba e Gerti possono essere viste come figure preparatorie all'avvento del “Tu” per eccellenza della tradizione lirica: la

⁷ Lo conferma quanto detto da Montale nell'intervista del 1960: «Non saprei che cosa dire sui personaggi poetici, oggi che il personaggio tende a sparire anche dal romanzo. Arsenio e il Nestoriano sono proiezioni di me. In ogni caso il personaggio che appare in una poesia sarà assai più sintetico del personaggio di un romanzo. Tuttavia, in certi limiti, anche il verso può narrare» (Ams, p. 603).

donna amata. Ma il fatto che la persona lirica (Clizia) e biografica (Irma Brandeis) di questa donna siano tra loro in un rapporto di ambiguità almeno equivalente a quella tra la persona lirica e biografica del poeta non smentisce l'idea che, a differenza di quanto accade in un contesto di comunicazione ordinario, la poesia riesca a trasmettere un messaggio solo in assenza, distanza o inesistenza di un destinatario preciso. Nelle *Occasioni*, la sovrapposizione dei "Tu" (e, di conseguenza, dei loro referenti) diventa condizione di possibilità stessa dell'enunciazione.

Il ruolo centrale svolto a questo scopo dall'apostrofe è più evidente nell'ultima sezione della raccolta: ad esempio, in *Costa San Giorgio*. Stando alle indicazioni di Montale, la poesia racconta di una passeggiata lungo la Costa San Giorgio, a Firenze, non lontano dal quartiere in cui all'epoca – il testo è datato 1933, anche se la sua redazione è probabilmente successiva – abitava Clizia. Grazie ai commenti di Paolo De Caro e Ida Campeggiani sappiamo tuttavia che il "Tu" della lirica rinvia ad almeno due figure femminili: Irma Brandeis et Maria Rosa Solari, cui sono dedicati anche alcuni *Mottetti*.⁸ L'accostamento dell'immaginario religioso pagano («Un di / brillava sui cammini del prodigio / *El Dorado*, e fu lutto fra i tuoi padri», *T*, p. 173, vv. 12-15) e di quello cristiano («Ora l'Idolo è qui, sbarrato. Tende / le sue braccia / fra i càrpini: [...] è in croce», vv. 16-20) lascia pensare che le due donne occupino lo stesso ruolo di accompagnatrici e interlocutrici del poeta; e ciò senza che venga meno il valore dell'apostrofe che è loro diretta. Se il pronome "Io" può essere ricondotto a un solo locutore per volta, il pronome "Tu" non è vincolato ad un'identità univoca. La sua capacità di spostarsi da un referente all'altro è particolarmente evidente a cavallo tra quarta e quinta strofa:

Non c'è respiro; nulla vale: più
non distacca per noi dall'architrave
della stalla il suo lume, Maritornes.

Tutto è uguale; non ridere: lo so,
lo stridere degli anni fin dal primo,
lamentoso, sui cardini, il mattino
un limbo sulla stupida discesa –

⁸ I. Campeggiani, «Costa San Giorgio»: ipotesi di lettura, in «Italianistica», 1, 2009, pp. 119-140, e P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Foggia, Edizioni Centro Grafico Francescano, 2007, pp. 189-193. Su Solari cfr. F. Contorbis, *Una Donna Velata tra Lucia e Irma*, in *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a cura di F. Contorbis, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2006, pp. 101-128.

e in fondo il torchio del nemico muto
che preme... (*T*, pp. 173-174, vv. 21-31)

Non soltanto la costruzione a iperbato «più non distacca [...] Maritornes» e il ricorso alla virgola sembrano ritardare l'attribuzione di un destinatario alla frase pronunciata dall' "Io". Poiché la strofa seguente si apre con un comando («Tutto è uguale; non ridere: lo so» v. 24), il lettore è portato a considerare «Maritornes» come un vocativo. La serva di Quichotte – figura di pietà, ma anche *senhal* di Maria Rosa Solari – è fatta così coincidere con il "Tu" che cammina insieme all' "Io" lungo la rampa fiorentina e che Montale stesso riconduce a Clizia. Quella che pare una contravvenzione al principio di identità è una prova del funzionamento dell'apostrofe e, per estensione, della comunicazione poetica. Affinché il messaggio di speranza di cui le interlocutrici montaliane sono custodi sia trasmesso, il loro statuto referenziale deve rimanere incerto. Soltanto collocandole in posizione di apostrofe Montale può garantire a questo messaggio l'autonomia rispetto ai rapporti logici che presiedono alla organizzazione discorsiva dell'esperienza. E infatti, nell'attacco della quinta strofa, nel momento più tragico di tutta *Costa San Giorgio*, il "Tu" si mette a ridere. Questo gesto, se non inopportuno quantomeno irriflesso, dovrebbe restare al di fuori della poesia. Nel tentativo di zittire la sua interlocutrice con un rimprovero, l'"Io" finisce tuttavia per far entrare la risata nel testo, che si trova così sbalzato nel presente dell'enunciazione lirica e momentaneamente sottratto al corso lineare del tempo («lo stridere degli anni fin dal primo, / [...] il mattino / un limbo sulla stupida discesa / e in fondo il torchio del nemico muto / che preme...»).

Lontane, mute o inesistenti, le figure femminili invocate da Montale svolgono un ruolo di cui il poeta è tradizionalmente investito, ma che egli non è più in grado di assicurare al lettore: quello di garante di una verità, fosse anche una verità «puntuale, non una verità generale» (*Ams*, p. 1479). Laddove l'"Io" delle *Occasioni* constata che «nulla vale» (*T*, p. 173, v. 21) o che «è tardi, sempre più tardi» (*T*, p. 132, v. 61), i "Tu" continuano a trasmettere una forma conoscenza. Ma invece di esprimersi a mezzo di *topoi* e strategie retoriche ben rodute, il loro sapere emerge dagli spazi lasciati vacanti dall' "Io" e dall'autorità conferitagli dall'istituzione lirica. Solo un discorso che sia costitutivamente mancante – di una funzione, di un destinatario stabile e, almeno da metà Ottocento, anche di un soggetto percepito come autentico – può eludere i rapporti di necessità di cui Montale avverte il peso sin da *Ossi di seppia*. In equilibrio tra sentenza gnomica

e adynaton, la sua lirica alterna l'affermazione di una verità universale (negativa) e la sua confutazione tramite una verità individuale (positiva), ma presentata come a tal punto inverosimile o imprevedibile che la sua realizzazione prende l'aspetto di un miracolo.⁹

In *Costa San Giorgio*, lo slittamento della poesia al di fuori del discorso ordinario avviene in corrispondenza della risata del "Tu". In *Palio*, è un gesto altrettanto silenzioso e in apparenza insignificante a indicare il passaggio da quella che potremmo chiamare la "logica della logica" alla "logica della lirica". La protagonista femminile di *Palio* ha i tratti distintivi che saranno quelli di Clizia. Tra questi, il dono dell'aeromanzia, che le permette di cogliere nella tempesta incombente sulla Piazza del Campo un presagio di morte. La mossa non è ancora stata data che una disfatta ben più grave sembra già inevitabile. Nell'agitazione generale, soltanto l'apparizione di un segno inatteso tra le dita del "Tu" («il sigillo imperioso / ch'io credevo smarrito / e la luce di prima si diffonde / sulle teste e le sbianca dei suoi gigli», *T*, p. 188, vv. 29-34) può far rinascere la speranza nell'"Io". Gli eventi atmosferici che Clizia ha fino ad ora interpretato come nefasti si trasformano così in un augurio che è necessario cogliere al più presto. Nel frattempo la corsa è cominciata: i cavalli si lanciano sul tufo della Piazza e l'"Io" incoraggia il "Tu" ad abbandonarsi all'entusiasmo collettivo.

È un volo! E tu dimentica!
Dimentica la morte
toto coelo raggiunta e l'ergotante
balbuzie dei dannati! C'era il giorno
dei viventi, lo vedi, e pare immobile
nell'acqua del rubino che si popola
di immagini. Il presente s'allontana
ed il traguardo è là [...]
oltre lo sguardo
dell'uomo – e tu lo fissi. Così alzati (*T*, pp. 188-189, vv. 53-63)

Per un secondo appena la sorte che attende Clizia e il poeta è stata allontanata. Con lei, anche la morte sembra scomparire: questo istante dilatato all'infinito è il regno dei vivi, il giorno al tempo stesso già arrivato e mai giunto in cui si celebra la vittoria del bene

⁹ «Il miracolo era per me evidente come la necessità. Immanenza e trascendenza non sono separabili, e farsi uno stato d'animo della perenne mediazione dei due termini, come propone il moderno storicismo, non risolve il problema o lo risolve con un ottimismo da parata. Occorre vivere la propria contraddizione senza scappatoie, ma senza neppure trovarci troppo gusto. Senza farne merce da salotto» (*Ams*, p. 1479).

(«il rubino che si popola / di immagini», figura della poesia) sul male («l'ergotante balbuzie», figura della Storia). L'impiego dell'imperfetto permette di collocare questo momento sia in un passato reale e dunque ripetibile c'era il giorno [...] lo vedi»), sia in un passato irreal e dunque impossibile a ripetersi (il «“C'era una volta”» evocato nella strofa precedente). Ma è di nuovo al “Tu” che spetta il compito di agire: nessun altro è capace di andare «oltre lo sguardo / dell'uomo» (vv. 62-63), trovare la salvezza e fissarla irrevocabilmente ai propri occhi, nei quali altri potranno coglierla. Ecco perché l'“Io” intima al “Tu” di sbrigarsi: «così alzati» (*ibidem*), le urla mentre il pubblico si alza sugli spalti per seguire l'ultimo slancio del fantino vincitore. Anche se né Clizia né la poesia possono nulla contro il destino, entrambe devono restare in piedi «finché spunti la trottola il suo perno / ma il solco resti inciso» (vv. 64-65). Tre giri e la corsa sarà del resto finita: il testo si chiude su un secco «Poi, niente» (*ibidem*), ad indicare che la verità della poesia non può essere tesaurizzata, ma ha in se stessa il proprio fine.

V. Quelle che si voltano

Il fatto che Montale ricorra all'apostrofe per separare la poesia dalla sfera dell'ordinario e dalla logica che lo governa non deve essere inteso come un omaggio incondizionato all'istituzione lirica. Premessa necessaria alla trasmissione della conoscenza poetica, l'impossibilità di identificare i “Tu” delle *Occasioni* con dei referenti univoci suggerisce che la tradizione e il poeta che vi si iscrive non sono più in grado di esprimersi con autorevolezza sulla realtà. L'apostrofe è uno degli ultimi luoghi-*topoi* nei quali riporre l'istanza comunicativa e conoscitiva di cui la metrica, le figure, il lessico e tutti gli altri elementi che permettono di distinguere la poesia dagli altri discorsi erano un tempo garanti. Al riparo dietro il carattere apparentemente istituzionale dell'apostrofe, le interlocutrici montaliane riescono a rovesciarne la funzione e ad assumere così il ruolo dal quale l'“Io” è stato destituito. Questo trasferimento dei poteri, avviato nell'ultima sezione della *Occasioni*, diviene quasi la norma nella *Bufera*. Nella raccolta del 1956 non assistiamo soltanto alla sovrapposizione di “Tu” diversi e contraddittori da un punto di vista logico – basti pensare all'*Anguilla*, un testo dedicato a un animale che crediamo figura di Clizia, ma che si conclude con un'apostrofe a Clizia stessa, di cui l'anguilla è detta «sorella» (*T*, p. 262, vv. 30) –; è il loro rapporto con l'“Io” ad essere cambiato.

In *Se t'hanno assomigliato...*, poesia monofrastica composta da

un periodo ipotetico lungo trenta endecasillabi, il dialogo tra l'“Io” e il “Tu” è collocato in un regime di incertezza, reso ancor più evidente dalla presenza di verbi, avverbi e congiunzioni dubitative («se»; «sarà»; «forse»; «e perché non», *T*, p. 267). Se il ricorso di Montale al modo ottativo risale a *Ossi di seppia*, il valore attribuitogli dall'autore non è più lo stesso. In un testo come *Forse un mattino andando...*, l'“Io” vedeva «compirsi il miracolo» (*T*, p. 42, v. 2), ma decideva di non dividerlo, unendosi così alla schiera di «quelli che non si voltano» (v. 8). Al contrario, il “Tu” di *Se t'hanno assomigliato...* si volta prima di sparire:

se non seppero
crederti più che donnola o che donna,
con chi dividerò la mia scoperta,
dove seppellerò l'oro che porto,
dove la brace che in me stride se,
lasciandomi, ti volgi dalle scale? (*T*, p. 267, vv. 25-30)

Nel verso finale della poesia, il “Tu” compie un'azione che è tradizionalmente svolta dall' “Io”: nell'apostrofe, colui che si volta – etimologicamente e concretamente – è il locutore, non il destinatario. Come accadeva già in *Costa San Giorgio e Palio*, è un gesto in apparenza insignificante che fa slittare la poesia dal piano dell'irrealtà a quello della possibilità, da un «se» con valore ipotetico a un «se» con valore temporale.¹⁰ Se l'“Io” di *Forse un mattino andando...* aveva accesso a una verità puramente mentale e perciò incomunicabile, la conoscenza di cui è garante il “Tu” in *Se t'hanno assomigliato...* può essere trasmessa. Apostrofe di se stessa, Volpe riesce in un duplice compito: rovesciare lo stereotipo di genere – letterario e sessuale – che riduce le figure femminili al rango di musa muta o distante e che Montale ha più o meno volontariamente reiterato; mettere in questione la validità dei criteri che permettono di separare discorso lirico e discorso ordinario, “logica della logica” e “logica della poesia”.

VI. Un'alternativa al *senhal*?

Una delle piste più seguite dai critici che avvicinano Montale alle poetiche di Eliot o di Valéry consiste nel riconoscere all'autore il rifiuto del lirismo confessionale in favore di un lirismo impersonale,

¹⁰ Questa è anche l'interpretazione di Scaffai e Campeggiani: dei due ultimi “se” della poesia «il secondo [...] potrebbe essere sostituito con “quando” e ha perciò un valore temporale-iterativo» (N. Scaffai, I. Campeggiani, commento a *La Bufera e altro*, Milano, Mondadori, 2019, p. 345).

nel quale l'“Io” è concepito come *persona* o maschera dell'autore. Simili interpretazioni, per quanto legittime, costringono ad assimilare la poesia alla narrativa e ad aspettarsi che l'opera in versi risponda alle stesse attese nutrite nei confronti di un romanzo: non da ultima, la verosimiglianza del discorso. «Far valere il modello mimetico per la poesia», ricorda Culler nel saggio *Apostrophe*, «significa ridurre l'“Io” lirico a un personaggio, tralasciando così tutti quegli elementi propri della lirica (la rima, il metro, le figure) estranei al linguaggio ordinario».¹¹ Nella storia del genere lirico, l'apostrofe è probabilmente la figura che ha maggiormente contribuito a mantenere questa estraneità. Responsabile della separazione gerarchica tra attività del locutore (l'“Io”, il poeta) e passività del destinatario (il “Tu”, la donna), ha conservato il proprio carattere istituzionale anche in seguito alla crisi dell'istituzione lirica, quando altri valori formali come il verso, la rima o il monolinguisma hanno cominciato a svuotarsi di senso.

Una riflessione più approfondita sulle differenti funzioni che il Montale di *Ossi, Occasioni* e *Bufera* attribuisce all'apostrofe potrebbe aiutare a uscire dall'impasse cui si va incontro ragionando sui “Tu” delle sue raccolte in termini unicamente biografici. O, quantomeno, potrebbe rappresentare un'alternativa alla loro interpretazione in chiave “senhaletica”. Suggesta dall'autore stesso, questa lettura permette a Montale di iscriversi in una tradizione, quella provenzale, tanto illustre quanto estranea alle poetiche romantiche; ma impedisce di sottolineare il ruolo attivo svolto da Clizia e dalle sue sorelle nei testi. Anziché limitarsi ad ascoltare il lamento che l'“Io” volge loro da un luogo lontano nel tempo o nello spazio, questi “Tu” si voltano, riuscendo così rivendicare e a mettere in dubbio al tempo stesso l'autonomia della poesia. Riuscendo insomma, per riprendere le parole di Montale a Guarnieri, a «venire da tutte le parti della [su]a vita» e ad essere però anche «inventate» (*Ams*, p. 1520).

¹¹ J. Culler, *Apostrophe* cit., p. 241.

Confini, soglie e spazi sacri

Dentro le mura bassaniane

Yole Deborah Bianco

E riaprodi, ogni notte,
al mio carcere [...]

Giorgio Bassani, *Te lucis ante*

Nella Ferrara di Giorgio Bassani le mura sono il confine fisico e simbolico fra il dentro¹ e il fuori, fra lo spazio e il limite.² Esse rappresentano l'emblema dell'area sacra da preservare – “di là dal cuore” della memoria e del vissuto – e incarnano la metafora tangibile di una soglia liturgica. La delimitazione del margine bassaniano, tuttavia, si configura attraverso la sfera semiotica dell'universo ferrarese (borghese ed ebraico). In effetti, l'*opera omnia* dell'autore è un attraversamento di quel “piccolo mondo” chiamato F. – a fatica, perciò solamente abbreviato – nella narrativa degli inizi, mentre

¹ *Dentro le mura* è il titolo della prima sezione di *Il romanzo di Ferrara*, oggi all'interno del «Meridiano»: G. Bassani, *Opere*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998; esce nel 2001, dopo la morte dell'autore, con la cronologia rivista e integrata da Paola Bassani. Per capire la macrostruttura e le divisioni interne a *Il romanzo di Ferrara* si consiglia la lettura del bel saggio di F. Bausi, *In fondo al corridoio. Il tutto e le parti nel «Romanzo di Ferrara»*, in *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, a cura di R. Antognini, R. Diaconescu Blumenfeld, Milano, LED, 2012, pp. 163-205.

² «Concepire Ferrara senza le sue mura è impossibile» (A. Toni, *Con Bassani verso Ferrara*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 30). Per le riflessioni sulla struttura metaforica di Ferrara racchiusa nell'opera di Bassani cfr. G. Oddo De Stefanis, *Bassani entro il cerchio delle sue mura*, Ravenna, Longo Editore, 1981.

appare per esteso sin da subito nel lavoro poetico, come in *Verso Ferrara*;³ d'altronde, sempre nella poesia,⁴ e in particolare con maggior vigore in quella tarda, l'io poetico – nella rappresentazione “soddisfatta”⁵ di sé – straborderà da quel limite figurativo e materiale, percorrendo l'Italia lungo le strade del Meridione.⁶ Delicatamente già il giovane Giorgio nella narrativa d'esordio aveva provato a superare la soglia ferrarese.⁷ La pianificazione letteraria in Bassani ha una precisa organizzazione razionale nello spazio; egli inserisce una determinata geometria nella struttura dei suoi scritti e, immaginando una serie di moti nell'elaborazione del racconto *Una Lapide in via Mazzini*, afferma:

³ *Verso Ferrara* è una lirica di *Storie dei poveri amanti*, pubblicato da Astrolabio nel 1945. Per la curiosa questione dei toponimi nella costruzione della narrativa in Bassani cfr. D. Scarpa, *Lo scrittore scrive sempre due volte*, in *Giorgio Bassani. Critico, redattore, editore*. Atti del Convegno di Roma, Fondazione Camillo Caetani, 28-29 ottobre 2010, a cura di M. Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 101-116.

⁴ Si pensi a *Monselice*, lirica appartenente al già citato esordio poetico bassaniano di *Storie dei poveri amanti*. Monselice è una località in provincia di Padova. Nel componimento il poeta si avvicina man mano a Ferrara. L'eccellente edizione critica delle poesie di Bassani è stata curata da Anna Dolfi, studiosa di Bassani. Per il commento al testo cfr. G. Bassani, *Poesie complete*, a cura di A. Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 445. Alla medesima raccolta di *Storie dei poveri amanti* appartiene *Saluto a Roma*, cfr. *ivi*, pp. 462-463. Anche in *Te lucis ante*, testo pubblicato da Ubaldini nel 1947, che stando alle dichiarazioni del nostro autore, è la raccolta poetica fondamentale per la sua maturazione artistica, il limite ferrarese è superato questa volta con *Valle dell'Aniene*. Cfr. *ivi*, pp. 474-475.

⁵ Si fa un uso ironico della scelta lessicale di Natalia Ginzburg che, nella sua recensione non entusiasta a *Epitaffio*, ha definito la soddisfazione bassaniana come un sentimento tiepido e vanitoso e ha stroncato la raccolta poetica dell'amico per l'eccessiva presenza di sé. La recensione dal titolo *La soddisfazione*, uscita sul «Corriere della Sera» il 9 giugno del 1974, oggi è disponibile, grazie al lavoro di Angela Siciliano che ha raccolto anche altre recensioni a Bassani. Cfr. A. Siciliano, *Le recensioni eccellenti: Montale, Pasolini, Garboli, Ginzburg, Siciliano*, in *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, a cura di V. Cappozzo, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 341-364.

⁶ «È quasi sera percorro tutto solo la nuova fiammante / autostrada che ormai lungheggia un tantino più su dei binari / del treno la costiera delle zàgare» (G. Bassani, *Dalla Sicilia*, in Id., *Epitaffio* [1974], poi in Id., *In rima e senza* [1982], e oggi in Id., *Opere cit.*, p. 1448, e in Id., *Poesie complete cit.*, p. 185). In *La porta rosa* il poeta dimostra alla donna amata, che accusa Bassani di occuparsi solo del territorio limitrofo a Ferrara, di aver superato quel limite geografico-figurativo nella sua poesia tarda. Cfr. Id., *La porta rosa*, in Id., *Epitaffio*, oggi in Id., *Opere cit.*, pp. 1457-1459, e in Id., *Poesie complete cit.*, pp. 203-204.

⁷ Il riferimento è al racconto romano *Purgatorio dei Travet*, pubblicato a Napoli su «Il Giornale», il 18 maggio 1947. Oggi si trova in Id., *Racconti, diari, cronache (1935-1956)*, a cura di P. Pieri, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 441-445.

Mentre scrivevo, non avevo mai cessato di pensare a una coppia di sfere di uguale dimensione, sospese in aria ad altezza uguale, e ruotanti lentamente intorno ai rispettivi assi. Identiche le due sfere: nel volume, nel lento moto sincronico, in tutto. Senonché una girava in un senso, l'altra nel senso contrario. Due universi, prossimi ma separati. L'accordo fra essi non sarebbe mai stato possibile.⁸

La percezione di un movimento continuo nell'atto scrittorio è lampante a Bassani stesso, che passa da una penna all'altra in un flusso scrittorio che trascende generi e categorie letterarie.⁹ Nell'autore si avverte la continua e costante necessità di revisione dei testi, un movimento meditato, misurato che costringe lo scrittore a riprendere in mano i racconti, revisionarli e pubblicarli nuovamente. Tale movimento però risponde anche a un bisogno inconscio, che nasconde una nevrosi correttoria, la quale prova a combattere la morte simbolica della parola scritta finché non giunge alla perfezione, è quel movimento che lo obbliga a riprendere in mano testi scritti anche decenni prima. Bassani, tuttavia, non getta via niente: durante il corso degli anni riprenderà in mano le varianti dell'edizioni precedenti, manifestando nella sua *ratio* correttoria il sintomo del "pentimento". Il gesto della riscrittura¹⁰ presuppone nel caso bassaniano un'ossessione che garantisce stabilità, una ritualità a cui Bassani si affida. In fondo, ogni scrittore ha una storia che riscrive di continuo: per Bassani la consapevolezza di compiere un atto ripetitivo, di portare avanti un ciclo – che ha Ferrara come centro, una Ferrara che non è reale come sembra, ma è laboriosamente costruita –, arriverà dopo la stesura delle *Cinque storie ferraresi*, mentre l'autore lavora a *Gli occhiali d'oro*.¹¹ Il

⁸ G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio*, in Id., *Opere cit.*, p. 940. Si veda anche l'intervista con Vittorio Sereni, cfr. V. Sereni, *Sereni intervista Bassani*, tratto dalla trasmissione televisiva «Lavori in corso», sul canale «RSI», del 7 ottobre 1968, *Il giardino di Giorgio Bassani*, <https://www.rsi.ch/play/tv/-/video/il-giardino-di-georgio-bassani?urn=urn:rsi:video:12850906> (ultimo accesso: 14/11/2022).

⁹ «non ho una penna per la prosa, una penna per la poesia, una per i saggi critici, una penna per le lettere. Sono sempre io» (*Intervista con Giorgio Bassani*, a cura di S. Cro, in «Canadian Journal of Italian Studies», I, 2, inverno 1978, pp. 37-45: p. 38). L'intervista con Stelio Cro è oggi disponibile nel volume G. Bassani, *Interviste. 1955-1993*, a cura di B. Pecchiari, D. Scarpa, Milano, Feltrinelli, 2019, pp. 303-314.

¹⁰ Per i lavori più recenti sulle gestazioni narrative bassaniane e sui processi di rielaborazione cfr. i densi saggi di E. Neppi, S. Parussa, B. Pecchiari, A. Siciliano, A. Zazzaroni, in *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, a cura di A. Siciliano, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2018, pp. 73-201.

¹¹ «Comunque, non appena ultimata la stesura di *Una notte del '43*, avevo cominciato a sentire di avere esaurito un ciclo. Ormai Ferrara c'era. A forza di accarezzarla e indagarla da ogni parte, mi pareva d'essere riuscito a metterla in piedi,

mouvement bassaniano potrebbe sembrare perciò apparentemente immotivato, guidato da questa “nevrosi” latente e inspiegabile, laddove, invece, rappresenta il modo in cui Bassani cerca un rimedio alla morte – tema imprescindibile e *fil rouge* della sua intera opera – attraverso la (ri)scrittura ininterrotta, che invece è movimento, vita.

«Due universi, prossimi ma separati. L'accordo fra essi non sarebbe mai stato possibile»,¹² scrive Bassani, il cui lavoro incessante è volto a comporre le fondamenta del *Romanzo di Ferrara*, intrecciando, nel corso di quasi cinquant'anni, trame e orditi ferraresi. L'impossibilità dell'accordo fra i due universi riproduce un divario storico, sociale, religioso e razziale, una discrepanza incolmabile. Gli anni rappresentati nel ciclo ferrarese sono indicativi di un cambiamento fondamentale nella matrice del fascismo italiano: la promulgazione delle leggi razziali del 1938, che conferiscono al regime fascista una spiccata connotazione antisemitica. Gli ebrei ferraresi fino ad allora però apparivano del tutto immersi nell'ambiente e nella realtà fascista,¹³ di certo essi stessi ne avevano permesso l'avvento e ricoperto le cariche istituzionali sin dal principio: tant'è che il padre stesso di Bassani, medico non praticante della borghesia ferrarese, era fascista.¹⁴ Il giovane Giorgio diventerà antifascista e militante di Giustizia e Libertà e poi del Partito d'Azione, grazie a una serie di incontri vitali per il suo attivismo politico¹⁵ e la sua caratura intellettuale.

a farne a grado a grado qualcosa di concreto, di reale, insomma di credibile. Era molto – pensavo –. Ma anche poco. E in ogni caso non sufficiente. La consapevolezza piena, critica di ciò che avrei dovuto fare perché le mie prime cinque narrazioni ferraresi si trovasse il loro seguito (*dovevano*, trovarlo! Avevo tante altre cose da raccontare, da dire...), la raggiunsi solamente un anno e mezzo più tardi, quando cominciai a lavorare agli *Occhiali d'oro*» (G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio* cit., p. 941).

¹² *Ivi*, p. 940.

¹³ «A Ferrara, a quell'epoca, non c'era niente di simile alla società italiana di oggi, del nostro oggi. Si trattava di una società dove c'erano ancora residui di aristocrazia, ma dove quasi tutti erano fascisti. Anche gli ebrei, che erano quasi tutti borghesi, commercianti, proprietari di terre, eccetera, anche gli ebrei erano quasi tutti fascisti. Per questo ne ho parlato» (G. Bassani, *In risposta (VII)*, in *Id.*, *Opere* cit., p. 1345).

¹⁴ Cfr. M.E. Vázquez, *Giorgio Bassani: l'Argentina intravista*, in G. Bassani, *Interviste. 1955-1993* cit., pp. 326-334.

¹⁵ Francesco Viviani, docente di greco e latino di Bassani e militante antifascista. Per l'importanza di Viviani nella formazione di Bassani cfr. C. Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, Firenze University Press, Firenze, 2018. Bassani stringe amicizia nel 1935 con alcuni professori giunti a Ferrara, ma di origine sarda e formati fra la Scuola Normale e l'Università statale di Pisa, come Giuseppe Dessì, Claudio Varese, Mario Pinna e Francesco Dessì Fulgheri. Queste amicizie segneranno Bassani per il suo antifascismo. Inoltre, nel 1937 l'incontro

L'interazione fra universi, che nel periodo prebellico si erano contaminati e mescolati, pur nella coscienza delle loro differenze, genera delle separazioni inconciliabili. Il microcosmo ferrarese, racchiuso simbolicamente all'interno della cinta muraria estense, diviene caso-*exemplum* delle vicende contraddittorie della comunità borghese ebraica ancora una volta. L'esempio bassaniano del *Giardino* è sintomatico della creazione di una sfera di autoisolamento all'interno di uno spazio già fortemente identitario, ossia l'universo finzi-continico "dentro le mura" del più ampio ambiente ebraico. I Finzi-Contini non attendono fuori il profilarsi del destino comune che interesserà ogni ebreo, anzi essi creano un cosmo di cui sono i padroni indiscussi tra le mura della *magna domus* alla fine di corso Ercole I d'Este, oltrepassato il muro di cinta del Barchetto del Duca. Altera e conscia della propria specificità, la famiglia del *Giardino* si contrappone al mondo anche attraverso l'invenzione di una lingua familiare, appunto il finzi-continico, tramite il personaggio più vitale, quello della bella e algida Micòl (a cui la *princeps* del 1962 era dedicata).

È proprio nel confine, lungo i margini che, in maniera dinamica, si sviluppano i processi semiotici. Tali evoluzioni così rapide, verificandosi nelle periferie, sono in grado di mettere in crisi le strutture centrali, se volessimo in qualche modo parafrasare le parole dello studioso russo Lotman.¹⁶ È dal confine delle mura urbane che prende avvio il cuore della vicenda del *Giardino*: l'io narrante, turbato per il cinque in matematica, vaga in bici, meditando pensieri di morte, quando è prossimo al luogo di un altro suicidio bassaniano, Pontelagoscuro.¹⁷ Ma, fermatosi alla fine di corso Ercole I, all'ombra di un albero, il protagonista fa la conoscenza con *la fille aux cheveux de lin*, incontro che alimenta l'azione dell'intero romanzo e che avviene appunto all'estremità del centro cittadino.

Il confine di Ferrara nella finzione letteraria bassaniana è rappresentato dalle mura estensi, le quali però, già all'epoca di Bassani,

con Carlo Ludovico Ragghianti e la successiva frequentazione intensificherà l'attività politica clandestina di Bassani. Negli anni Quaranta il giovane Giorgio sarà spesso in missione e incontrerà La Malfa e Parri a Milano. In seguito a questa attività, verrà arrestato dall'O.V.R.A. e tradotto nel carcere di via Piangipane.

¹⁶ J.M. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. it. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 58-63.

¹⁷ A Pontelagoscuro è dedicata una lirica del libro dell'esordio poetico bassaniano, *Storie dei poveri amanti* del 1945, che porta il medesimo nome della località nei pressi di Ferrara. Nel componimento viene evocato un giro in bicicletta nella zona che diventerà sfondo del famoso suicidio bassaniano in *Gli occhiali d'oro*, oltre che posto evocativo dei pensieri di morte dell'io narrante nel *Giardino*. Dolfi nel suo commento data la poesia al 1942, cfr. G. Bassani, *Poesie complete* cit., p. 424.

non racchiudono più la città in maniera integrale, che si è sviluppata ulteriormente. Le mura per il nostro autore sono un limite invalicabile e allo stesso tempo un luogo di transizione. Per questo la soglia – il margine – rappresenta un naturale filtro, capace di contenere segni provenienti da strutture e livelli differenti e in grado di farli coesistere. In *La passeggiata prima di cena* il dottor Elia Corcos accompagna Gemma Brondi – la giovane donna dal modesto aspetto, una Lida più fortunata – a casa, l’abitazione «sorge a ridosso delle mura urbane, restandone separata in virtù della stradetta polverosa che lungheggia quel tratto dei bastioni».¹⁸ L’azione del racconto si mette in moto proprio percorrendo quel cammino che dal centro di corso Giovecca giunge ai margini, dove ad accorgersi della “nuova coppia” è Ausilia Brondi che, dalla finestra, osserva la sorella a braccia conserte. Torneremo successivamente su altre finestre bassaniane.

Nella soglia permane un momento fondamentale e qualora ci si trovi ad attraversarla, bisognerà prendere coscienza del rito di passaggio: durante il transito avviene una consegna, ossia il lascito del ruolo di scrittore che torna dall’oltretomba, come accade per Orfeo e per Dante. Bassani compie questo rito per diventare anch’egli poeta e cosparge la sua opera di indizi. Lo scrittore viene investito della dignità di “cantore” della tragedia che coinvolgerà la comunità ebraica, quest’ultima resasi complice, fautrice della sua stessa rovina. Geo Jozs, che in *Una Lapide in via Mazzini*¹⁹ torna dal regno dei morti, è Bassani-scrittore a cui viene data in custodia la tradizione. Lo scrittore ha il compito di raccontare l’atrocità “dentro quelle mura” che l’avvento dell’antisemitismo nelle compagini fasciste aveva generato nella comunità ebraica. In realtà, l’ascesa stessa del fascismo al potere apre una voragine che condurrà alla caduta negli Inferi. L’anabasi bassaniana reca in seno però l’impossibilità di ritrovare l’armonia, vi è ormai una frattura insanabile, quella del mondo dopo Auschwitz; l’esperienza che più di tutte è irreversibile nel Novecento, da cui non si torna indietro, non vi è scampo. Similmente alla (seconda) perdita irrimediabile di Euridice, che rende Orfeo il poeta foriero, precursore dell’esperienza dell’inattuabilità. Durante la “risalita” dal mondo dei morti, voltandosi verso Euridice, il cantore della Tracia perde l’amata definitivamente. Nel ritorno di Geo Jozs

¹⁸ G. Bassani, *La passeggiata prima di cena*, in Id., *Opere cit.*, p. 58.

¹⁹ Per un approfondimento del racconto bassaniano si consiglia la lettura di E. Neppi, *Una storia di «nóstos» e «anagnórisis»: «Una lapide in via Mazzini» di Giorgio Bassani*, in *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, a cura di F. Erbosi, G. Litrico, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 89-114.

vi è uno stridore per tutto l'arco narrativo del racconto, egli non appartiene più al regno dei vivi, né a quello dei morti, perciò non gli resta che sparire. Geo rappresenta un elemento di disturbo, è un *revenant*, un fantasma con le colpe di un'intera classe incise sul volto – mentre il suo nome è scolpito su quella “lapide di via Mazzini”. La sua presenza, riapparsa, genera nella coscienza collettiva cittadina un attrito difficilmente trascurabile, l'unica soluzione possibile è venire meno (di nuovo) come Euridice.

Il *côté* borghese di Ferrara – immemore della Storia – ha voglia di cullarsi nelle sue vecchie abitudini, come se nulla fosse accaduto. Una comunità cieca e incapace di sviscerare gli errori commessi prima nella supina accettazione (ma anche attiva collusione) del fascismo; essa, piuttosto che operare un'azione civica e politica di autocritica, preferisce la bieca cancellazione della memoria di chi porta in e con sé le ferite dello “sterminio”. I borghesi di Bassani hanno voglia di trastullarsi, di andare al «dancing del Doro»,²⁰ di dimenticare. Essi sono integrati nel “collettivo barbarico” tramite l'auto-affermazione della razza, paradossalmente come nell'estremizzazione dell'ideologia ariana: è la confusione dell'individuo borghese. Il problema della presenza di Geo – redivivo – e l'anabasi bassaniana rappresentano la difficoltà, espressa dalla nota formula di Adorno,²¹ di fare poesia dopo Auschwitz.²² Non si tratta solamente di un'impossibilità estetica, ma emerge per Adorno il disagio culturale di sopravvivere all'efferatezza del luogo-margine in assoluto del Novecento: il campo di sterminio, il *lager*, dove l'uomo vive la deprivazione dell'identità. Per Adorno la causa di tutto è il pensiero razionalistico occidentale, che ha portato all'estremo la logica e il progresso. Quello che Horkheimer e Adorno chiamano “Illuminismo”, cioè l'assolutizzazione del pensiero razionale, si manifesta tramite la tecnica come sapere necessario e si sostituisce al mito – che viene demonizzato – e nella sua radicalizzazione calpesta l'uomo e la natura.²³ Sempre Adorno afferma che

²⁰ G. Bassani, *Una lapide in via Mazzini*, in Id., *Opere cit.*, p. 117.

²¹ Th.W. Adorno, *Critica della cultura e società [1949]*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972, p. 22.

²² Per una lettura differente della posizione bassaniana rispetto all'affermazione adorniana sull'impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz si veda S. Gentili, *I versi di Micòl: la funzione della poesia nella narrazione del «Giardino»*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di G. Ferroni, C. Gurreri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 325-344; Ead., *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.

²³ Cfr. M. Horkheimer, Th.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Torino, Einaudi, 1966.

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Che sia potuto accadere nel bel mezzo di tutta la tradizione filosofica, artistica e scientifico-illuminista non dice solo che questa, lo spirito, non è stato in grado di scuotere gli uomini e cambiarli. Anche in quei compartimenti, nella pretesa enfatica della loro autarchia, la verità non è di casa. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa l'urgente critica a essa, è spazzatura.²⁴

Ferrara con il suo "muro di cinta"²⁵ diviene una prigione immaginaria che anticipa l'isolamento e la conseguente sterminazione degli ebrei, come è avvenuto per la famiglia di Geo, per i Finzi-Contini. L'immagine carceraria di Ferrara diviene più chiara se si accostano, alla piantina della fortezza ferrarese, a forma di stella pentagonale (eretta per volere di papa Paolo V nel 1608 e distrutta però nell'Ottocento), i disegni dei penitenziari di Harou-Romain.²⁶ La Ferrara-carcere è un asfittico luogo di una (auto)rinuncia iterata della libertà e, per di più, essa diviene teatro esecrabile di gravissime inflizioni di pene. La fatale "notte del '43" rappresenta non solo l'avvisaglia di una guerra civile nazionale, che si trasforma a Ferrara, in piccolo, nella "punizione esemplare". Ma è, ancor di più, il sintomo dello sbaraglio a cui va incontro la nascente Repubblica di Salò, che prova a riorganizzare le sue gerarchie. Quella *Notte* diventa monito eterno per chi osserverà i corpi – ammassati come sacchi, esposti – sul marciapiede, uno spettacolo macabro: è la modalità di sopraffazione del sistema repressivo-fascista sul corpo del condannato. L'orrore in quella gelida notte si abbatte su due luoghi simbolo: il muretto e la finestra. Il muretto, luogo-soglia, crivellato dai colpi di mitragliatrice fascista e la finestra da cui Pino Barilari osserva l'eccidio. Lo spazio geometrico nella pianificazione compositiva bassaniana assume la forma della sfera e del cerchio, sempre Bassani ci avvisa che in *Una notte del '43* sono i cerchi a ispirare la forma del racconto, dei cerchi concentrici, uno dentro l'altro:

Se non proprio alla sfera, però, la struttura della *Notte* si ispirava di nuovo al cerchio. Avevo immaginato dei cerchi, tanti: uno dentro l'altro.

²⁴ Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, trad. it. di P. Lauro, Torino, Einaudi, 2004, p. 330.

²⁵ *Il muro di cinta* è il titolo di un racconto che viene pubblicato nell'edizione del 1960 delle *Storie ferraresi*; comparso già sul «Corriere della sera» nel 1971; comparirà poi con il titolo di *L'odore del fieno*, primo di tre racconti dell'edizione del 1972. Per la ricostruzione attenta della storia delle parti che compongono *Il romanzo di Ferrara* e in particolare il sesto libro, *L'odore del fieno*, cfr. F. Bausi, *In fondo al corridoio* cit.

²⁶ Cfr. tavola 18 in M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it di A. Tarchetti, Torino, Einaudi, 1976.

L'ultimo, il più piccolo, così minuscolo da coincidere col punto del centro suo proprio e generale, era la cameretta-prigione, la cameretta-cella da eremita, la cameretta-tomba, dalla finestra della quale, nel cuore di una lontana notte di dicembre, Pino Barilari, il farmacista paralitico, aveva visto anche lui in un lampo accecante «*ce que l'homme a cru voir*».²⁷

L'immagine del cerchio e della stanza-prigione, la circolarità fra vita e morte fluttuano nello stesso campo visivo, segnico e semantico dei fotogrammi poetici di una lirica del 1958 di Bartolo Cattafi, *Nel cerchio*: «Qui nel cerchio già chiuso / nel monotono giro delle cose / nella stanza sprangata eppure invasa / da una luce lontana di crepuscolo / può darsi nasca da un'acqua ed una nebbia / il mare sconosciuto e il lido».²⁸ A fare il suo ingresso in questa apparizione mortuaria anche l'acqua e il mare, elementi essenziali nell'iconografia sepolcrale del ferrarese. L'esperienza asfissiante e claustrofobica dell'isolamento è materia viva in Bassani, perché, in seguito al suo arresto per la militanza antifascista in Giustizia e libertà e nel Partito d'Azione,²⁹ l'autore vive mesi angusti nel carcere di via Piangipane. Quell'evento subisce una sublimazione letteraria nelle pagine delle "storie ferraresi" e ritorna soprattutto nel *memoir* poetico di *Te lucis ante*. Non solo Pino Barilari, *voyeur* infermo, osserva dalla sua stanzetta-prigione il mondo sottostante e l'orrore della nefasta "notte del '43"; l'incipitaria Lida Mantovani, prima del parto, vive per un mese stesa su un letto e fissa la famosa "magnolia"³⁰

²⁷ G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio* cit., pp. 940-941.

²⁸ Per il testo completo della lirica ho consultato B. Cattafi, *Nel cerchio*, in Id., *Le mosche del meriggio*, in *Poesia italiana. Il novecento*, a cura di P. Gelli, G. Lagorio, Milano, Garzanti, 1993, p. 714. *Le mosche del meriggio* è una raccolta del 1958, edita da Mondadori.

²⁹ «Per ciò che riguarda esclusivamente me, gli anni dal '37 al '43, che dedicai quasi del tutto all'attività antifascista clandestina (non ripresi a scrivere che nel '42, quando nell'estate di quell'anno buttai giù le poesie che più tardi avrei pubblicato nel volumetto *Storie dei poveri amanti*, del '45), furono tra i più belli e i più intensi dell'intera mia esistenza. Mi salvarono dalla disperazione a cui andarono incontro tanti ebrei italiani, mio padre compreso, col conforto che mi dettero d'essere totalmente dalla parte della giustizia e della verità, e persuadendomi soprattutto a non emigrare» (G. Bassani, *In risposta (V)*, in Id., *Opere* cit., p. 1320).

³⁰ Lida guarda dalla finestra dell'ospedale la grande magnolia in giardino, Ausilia dalla finestra di casa non osserva solo la sorella Gemma con il dottor Corcos, ma anche l'orto sottostante, Geo Josz in giardino ha una grande magnolia centrale e la guarda dall'ultimo piano della sua casa, occupata però dai partigiani. Anche l'io narrante di *Gli occhiali d'oro* guarda una grande magnolia gocciolante, ma solo dall'edizione del 1970; nelle precedenti edizioni compare un abete. Anche in *Dietro la porta* compare la famosa magnolia a casa dell'io narrante. In *Epitaffio* nella lirica *Le leggi razziali* compare una magnolia in mezzo al giardino. Ricorrono spesso, in

dalla finestra, sembrando rinchiusa in una cella piuttosto che “in fondo al corridoio” dell’ospedale. D’altronde, non appena Lida tornerà a casa dalla madre – in via Salinguerra –, dopo le trascuratezze e il definitivo abbandono dell’agiato ebreo David, superata la soglia della porticina si troverà affacciata su «una specie di pozzo».³¹ Il riemergere dal fondo, dalla stanza-pozzo o dalla stanza-tomba è la risalita orfica, il ritorno dal regno dei morti di Geo Josz, di cui dicevamo innanzi; gli indizi che Bassani lascia per avvisarci dell’avvenuta investitura poetica:

Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. E i poeti, loro, che cosa fanno se non morire, e tornare di qua per parlare? Che cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là: nell’Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua.³²

All’interno del confine ferrarese tuttavia non si è padroni totali di sé, il corpo è uno strumento del potere fascista e dunque non è lecito privarsi della propria vita. Per questo il suicidio può avvenire solo all’esterno, nella solitudine e nell’indifferenza, con i segni sul volto dell’altro delle proprie responsabilità:

La morte dell’altro uomo mi chiama in causa e mi mette in questione, come se io diventassi, per la mia eventuale indifferenza, il complice di questa morte, invisibile all’altro che vi si espone; e come se, ancora prima di esserle io stesso destinato, avessi da rispondere di questa morte dell’altro: come se dovessi lasciarlo solo nella sua solitudine mortale. È proprio in questo richiamo della mia responsabilità da parte del volto che mi convoca, mi rivolge richieste e mi reclama, è proprio in una simile messa in questione che altri mi è prossimo.³³

Gli esempi bassaniani di suicidio sono due: Athos Fadigati ed Edgardo Limentani. Fadigati è l’otorinolaringoiatra di *Gli occhiali d’oro*, colpevole di aver rivelato la sua omosessualità, tanto celata all’inizio; privato del contatto umano e della sua dignità, il professionista è tagliato

Bassani, i temi dell’osservazione dalla finestra, dalla vetrina o dalla porta, verso il giardino o verso la soglia. Cfr. F. Bausi, «Una ragazza quasi inesistente». *L’inizio in “pianissimo” del «Romanzo di Ferrara»*, in *Bassani nel suo secolo*, a cura di S. Amrani, M.P. De Paus-Dalembert, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2017, pp. 241-264.

³¹ G. Bassani, *Lida Mantovani*, in Id., *Opere cit.*, p. 10.

³² G. Bassani, *In risposta (VII) cit.*, p. 1344.

³³ E. Lévinas, A. Peperzak, *Etica come filosofia prima*, trad. it. di F. Ciaramelli, Milano, Guerini e Associati, 2001, p. 56.

fuori anche durante l'atto estremo, perciò morire – un suicidio quasi costretto – diviene il modo di riappropriarsi di sé. I greci chiamavano φάρμακον, con sostantivo neutro, una pianta curativa che è sia rimedio, ma anche veleno, una sola parola per indicare due significati opposti, una *vox media*. La morte come φάρμακον per Fadigati è il rimedio alla sua esistenza, ciò che cura la ferita sanguinante, la sua colpa, ma è anche il veleno con cui si sottrae alla vita (come Socrate). È interessante osservare che un antico rituale greco, chiamato Φαρμακός, il quale si teneva durante le Targelie, le feste in onore di Apollo, consisteva nell'espellere dalla città, "fuori dalle mura", un individuo scelto, che veniva appunto chiamato con lo stesso nome del rituale. Il prescelto, φαρμακός, rappresentava simbolicamente tutti i mali della città, per cui, allontanandolo, la città stessa si purificava. In fondo, il rituale greco ricorda quello ebraico del capro espiatorio, del sacrificio dell'animale con cui si chiedeva perdono a Dio per i propri peccati, ma la stessa passione di Cristo non serve a espiare le colpe degli uomini e a liberarli da ogni male? La morte fuori dalle mura diviene simbolo dell'ostracismo cui Fadigati è stato condannato dai ferraresi, proprio lui, il forestiero sceso dalla città lagunare e adottato dalla città estense viene ributtato fuori. Come un grembo materno, Ferrara abortisce quel feto, perché è incapace di accettare quella "natura" difforme tanto ostentata, il ventre cittadino diventa sterile per l'Altro.

Fadigati è il capro espiatorio, anzi egli è il "salvatore" di sé stesso, vivendo la propria personale crocifissione tramite la gogna cittadina, «è possibile pagare un prezzo simile?»;³⁴ il dottore, inoltre, ipotizza l'accettazione della propria natura: «nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia, e soltanto una bestia?».³⁵ Fadigati è un "povero Cristo" che, con la sua morte, redime la città di Ferrara, quella stessa Ferrara che non gli ha perdonato la sua "natura". La *Shoah*, il genocidio di milioni di ebrei (ma anche rom, sinti, omosessuali e altre categorie discriminate o scomode per i nazisti-fascisti), è un altro estremo sacrificio per cui l'umanità non verrà redenta, anzi l'uomo dopo Auschwitz troverà solo il biasimo e la condanna.

La vittima-artefice del male sociale deve riportare l'ordine delle cose che è stato sovvertito, Fadigati è venuto meno alla sua tacita promessa con i ferraresi – «la sua riservatezza, il palese impegno che aveva sempre messo e continuava tuttavia a mettere nel dissimulare i suoi gusti, nel non

³⁴ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, in Id., *Opere cit.*, p. 300.

³⁵ *Ibidem*.

dare scandalo»³⁶ –, il suo pudore non avrebbe dovuto portarlo a varcare il limite: «l'erotismo di Fadigati dava ogni garanzia che sarebbe stato sempre contenuto dentro precisi confini di decenza».³⁷ Varcare quella soglia è l'inizio della sua fine, dà avvio a una *via crucis* che si conclude a Pontelagoscuro (appunto all'esterno di Ferrara, fuori dalle mura). Fadigati compie l'estremo sacrificio, si getta nel Po, al di là dello spazio sacro racchiuso dalle mura estensi, nel silenzio, quasi nell'oblio. Il φάρμακον di Fadigati si trasmette direttamente al suo autore, anche per Bassani c'è un "rimedio" o un "veleno", assecondando l'ambiguità semantica del termine. È curioso notare che un alto personaggio bassaniano, Pino Barilari, sia un "farmacista", ormai incapace di svolgere la sua attività perché invalido. Barilari rappresenta per il fascista Carlo Aretusi, detto Sciagura, il rimedio alla sua assoluzione, mentre Sciagura – *nomen omen* – ha condotto Barilari alla sua condizione di invalidità, spingendolo, contro le sue leggere resistenze a giacere con una prostituta, rapporto che gli causerà la sifilide.

Derrida parla della scrittura come *pharmakon*,³⁸ un qualcosa che riesce a spingere fuori dalla città Socrate stesso; la pagina scritta per il decostruzionista francese svierebbe rispetto alla purezza e all'immediatezza del *logos*, che al contrario genera conoscenza. Bassani ricava, invece, il suo medicamento, una sorta di balsamo nel gesto continuo della scrittura, l'iterazione di quell'atto meccanico cela una freudiana coazione a ripetere, che rivela una forte pulsione di morte. La nevrosi di Bassani però svela il desiderio di rimandare la morte simbolica (della parola sulla carta) e la morte reale, riprendendo di continuo i suoi testi: «Scrivere significa non rinviare più al futuro la morte sempre già passata ma accettare di subirla senza renderla presente e senza rendersi presenti ad essa, sapere che, per quanto non sia stata provata, ha avuto luogo, e riconoscerla nell'oblio che lascia dietro di sé».³⁹ Rimandare la morte fino a che non sarà completo quel lavoro di limatura (*limae labor et mora*) che accompagna Bassani dal laboratorio giovanile degli anni Trenta fino alla *ne varietur* del Romanzo del 1980. Non preservarsi dalla morte con la scrittura, ma andarle incontro, raggiunta la perfezione stilistica. L'atto della scrittura si ripete da secoli e consiste in un moto "interminabile e incessante", per dirla alla Blanchot, Bassani scrive, si pente e riscrive:

³⁶ *Ivi*, p. 224.

³⁷ *Ivi*, p. 227.

³⁸ Cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, trad. it. di R. Balzarotti, Milano, Jaca Book, 2007, p. 58..

³⁹ M. Blanchot, *La scrittura del disastro*, trad. it. di F. Sossi, Milano, SE, 1990, p. 84.

Certo è che fin dal principio ho sempre incontrato la massima difficoltà non dico a realizzare, nel senso cézanniano del termine, ma semplicemente a scrivere. No, purtroppo, il famoso «dono» io non l'ho mai posseduto. Ancora adesso, scrivendo, incespico su ogni parola, a metà di ogni frase rischio di perdere la bussola. Faccio, cancello, rifaccio, cancello ancora. All'infinito.⁴⁰

Lo scrittore non ferma mai quel movimento e lo fa entro lo spazio che ha creato per sé, la Ferrara letteraria di Bassani, di cui ogni critico ha cercato di definire i contorni e di cui spera di ritrovare traccia nelle cartine geografiche e nella toponomastica ferrarese. Non a caso, la frattura bassaniana avviene con la poesia tarda, nella quale si avverte prepotentemente la lacerazione rispetto alle forme passate e l'io poetico straripa dai confini interni e interiori.

Lo spazio che Bassani si ritaglia per il *Romanzo* è sacro, cultuale, liturgico, esso è il luogo dell'assemblea – l'«ecclesia» – per tutti i suoi personaggi, che si incrociano nelle pagine della sua personale *Recherche*. Per tale ragione il romanzo *Gli occhiali d'oro* costituisce un punto di svolta nella produzione di Bassani, non solo perché pone la centralità dell'io all'interno della narrazione, ma rappresenta la presa di coscienza di Bassani rispetto alla volontà di costruire qualcosa di più grande che legghi assieme tutta la sua opera.

A (ri)tornare nell'area sacra di Ferrara, dopo un'intera giornata – nello spazio drammatico di una tragedia moderna, per rifarsi alla formula usata da Dolfi⁴¹ –, trascorsa fra Codigoro e le valli palustri di Volano, è l'abulico Edgardo Limentani. Ricco possidente ebreo, scampato al destino di tanti suoi correligionari, il «misero Edgardo»⁴² sposa la cattolica e ariana Nives, trascorrendo i giorni senza ardore e impeto, subendo passivamente «il sentimento del tempo». Lo slancio vitale in Limentani appare una volta che giunge alla consapevolezza di voler morire, trapassare, passare da qua a là: «Le cose tutte di là; e lui, di qua, a guardarle ad una ad una e a meravigliarsene»,⁴³ per questo Dolfi⁴⁴ parla di un voler finalmente porsi *dentro* le cose. Edgardo sente lo scollamento fra sé e gli altri.

In *L'airone* vengono varcate più soglie: fra i vivi e i morti (scegliendo in definitiva i secondi), «dentro» e «fuori» quelle mura (dentro Ferrara

⁴⁰ G. Bassani, *Laggiù, in fondo al corridoio* cit., p. 935.

⁴¹ Cfr. A. Dolfi, «L'airone» e la fissità speculare, in Ead., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni Editore, 2003, p. 39.

⁴² Anche tu è una poesia della raccolta *Epitaffio*, in cui viene citato il protagonista dell'*Airone*. Cfr. G. Bassani, *Poesie complete* cit., p. 151.

⁴³ G. Bassani, *L'airone*, in Id., *Opere* cit., p. 713.

⁴⁴ A. Dolfi, «L'airone» e la fissità speculare cit., pp. 39-40.

stessa, e fuori da Ferrara nelle valli del Po fra Volano e Codigoro), fra chi sta al di qua e al di là della vetrina dell'impagiatore: a Limentani, l'ebreo, viene concesso di morire a Ferrara, compiendo però un suicidio quasi in sordina, dopo aver salutato la madre; mentre Fadigati, capro espiatorio, era stato emarginato anche nell'atto estremo.⁴⁵ L'unico momento di riconoscimento in Limentani avviene nell'immedesimazione simpatetica con l'airone morente, agonizzante. Eppure, Edgardo avrebbe potuto scegliere di morire *fuori* dallo spazio sacro ferrarese, e invece, preferisce rincasare fra quelle mura che ricordano lo spazio carcerario o il recinto di un campo di sterminio, come la vittima che torna dal suo aguzzino, forse per rispondere a un disciplinamento inconscio che subisce il corpo di un suddito, di un soldato, di un relegato alla clausura.⁴⁶

Chi, invece, non ha attraversato la soglia è il protagonista di *Dietro la porta*. Lo svelamento dell'amico-impostore avviene "dietro una porta", sul ciglio di una soglia, eppure l'io narrante rinuncia a varcare quel confine, perché non è ancora pronto. *Dietro la porta* è lo scaraventarsi addosso al protagonista della conoscenza violenta e ferina della sessualità: è lo spudorato Luciano Pulga a iniziare il protagonista all'apprendimento del sesso, chiedendogli di poter vedere i suoi genitali. Luciano Pulga, inoltre, ammanta l'immagine della madre dell'amico con un alone lascivo e torbido che sconvolge il giovane. Per questo il protagonista si sente «ai margini»⁴⁷ quando incontra al mare Pulga, egli non ha ancora la forza di affrontare "quel discorso" e confrontarsi con l'ormai vecchio amico: «Non capivo bene. Mi sentivo a disagio, improvvisamente ai margini, in qualche modo escluso, e appunto per questo invidioso, e gretto, e meschino...».⁴⁸

Un altro spazio sacro, il luogo *obsédant*⁴⁹ per Bassani, che ritorna insistentemente, è, d'altronde, il giardino. Esso racchiude ogni segno, ogni soglia, ogni significato. Il giardino ha costituito e continua a rappresentare l'elemento distintivo e di presentazione per il lettore bassaniano comune. È la σφραγίς, una sorta di sigillo di Bassani. Uno

⁴⁵ *Ivi*, p. 39: «il suicidio del medico ferrarese era stato la sconfitta, la sacralizzazione dell'esclusione, il segno dell'impossibile accettazione dell'estraneità, l'istituzionalizzazione dell'esser rimasto fuori».

⁴⁶ Cfr. M. Foucault, *I corpi docili*, in Id., *Sorvegliare e punire* cit., pp. 147-185.

⁴⁷ G. Bassani, *Dietro la porta*, in Id., *Opere* cit., p. 698.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Per un'analisi di alcuni luoghi *obsédant* in Bassani cfr. E. Kanduth, *Il luogo della morte nell'opera di Giorgio Bassani*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXII, 1-3, 1993, pp. 273-279.

spazio più che sacro e caro all'autore ferrarese, chiuso all'interno di quei cerchi concentrici che custodiscono l'universo del *Romanzo*. Tuttavia, prima di acquisire l'aurea dorata di sacralità, il giardino è per definizione uno spazio progettato, chiuso, delimitato, conchiuso; capace di generare confini e marginalità, si pensi all'autoesilio dei Finzi-Contini, cui prima accennavamo: il giardino come gabbia dorata. È un luogo che oscilla fra l'edenico e il mortuario, conservando l'ambivalenza di altri luoghi bassanesani. Posto inviolabile, luogo di crescita e rinascita, il giardino è il custode delle amate *Washingtoniae graciles* che Micòl paragona ai «sette vecchioni»⁵⁰ – il richiamo biblico – e ai «sette eremiti della Tebaide»⁵¹ – un riferimento al mondo classico; dall'alto della sua stanza, Micòl stessa descrive al telefono ciò che vede fuori dalla finestra al protagonista: «Vedevo attraverso i vetri, in primo piano, le sommità barbute delle sue *Washingtoniae graciles*». ⁵² Con Micòl il protagonista oltrepassa le soglie mondane di posti meno celestiali e algidi: «varcavamo la soglia della stalla»,⁵³ che desta la preoccupazione, assieme al compiacimento, di Vittorina, la moglie del Perotti che li guarda furtivamente. Peraltro, è Micòl a portarlo in baudelairiano “pellegrinaggio” «ai luoghi sacri al “*vert paradis des amours enfantines*”». ⁵⁴

Il giardino è, perciò, un paradiso finché l'io narrante è accolto da Micòl, mentre si trasforma in un fondo infernale, la personale voragine del protagonista, quando ne viene escluso, come i progenitori dal giardino edenico: «Ma Micòl non discese per questo dal piedistallo di purezza e di superiorità morale su cui, da quando ero partito per l'esilio, l'avevo collocata. [...] Cacciato dal Paradiso, aspettavo in silenzio di esservi riaccolto». ⁵⁵ *Il giardino dei Finzi-Contini* contiene l'altro spazio per eccellenza bassanesano, quello che in maniera associativa fra forma e contenuto, rende l'opera bassanesiana un *unicum* sepolcrale: il cimitero. Luogo isolato e delimitato, lontano dallo spazio dei vivi. L'*incipit*⁵⁶ del *Giardino* concerne un attraversamento, «varcata la soglia del cimitero»,⁵⁷ della necropoli etrusca di Cerveteri, cui segue

⁵⁰ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Id., *Opere cit.*, p. 408.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ivi*, p. 423.

⁵³ *Ivi*, p. 411.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 531.

⁵⁶ Sull'incipit del romanzo finzi-continico cfr. il bel saggio di M. Piperno, *Bassani e l'Etruria: antichità, latenza, rimozione (1962-78)*, in Ead., «*L'antichità crudele*». *Etruschi e Italici nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2020, pp. 113-144.

⁵⁷ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini cit.*, p. 321.

il toccante discorso di Giannina sull'affetto per i morti antichi e lontani. L'intero romanzo è un attraversamento della soglia, come la prima volta «di là del muro di cinta del Barchetto del Duca»,⁵⁸ non appena all'io narrante è consentito di accedere finalmente alla *magna domus*. Il senso claustrofobico che il giardino, come il cimitero, racchiude, o sarebbe meglio dire il *muro di cinta* – dato che ogni giardino in Bassani è un luogo delimitato, emerge ancor prima che nei *Finzi-Contini*, in altri racconti giovanili nei quali spesso uno spettatore-protagonista, si affaccia alla finestra e guarda il mondo di là dal muro, come accade in *I mendicanti*⁵⁹ e in *I pazzi*.⁶⁰ Il giardino stesso diviene un cimitero, un sepolcreto se si pensa all'uccisione, che avviene nel giardino, preceduta dallo stupro di Donatella, commesso dal protagonista del racconto giovanile *La fuga al mare*.⁶¹

Nell'intervista con Cesare Garboli,⁶² Bassani conferma che l'idea del giardino gli venne frequentando l'Orto Botanico di Roma, poiché a Ferrara quel giardino non esiste, disincentivando le ricerche e la curiosità morbosa, nate in seguito al successo del romanzo. Chiaramente, il giardino subisce nell'immaginario letterario influssi provenienti da quello edenico della *Genesi*, ma, come accade spesso in Bassani, la cultura sacra si intreccia con quella classica. Bassani in *Dietro la porta* ricorda l'età giovanile, il Liceo, gli anni dei poemi omerici studiati con passione grazie all'insegnamento di Francesco Viviani,⁶³ professore di latino e greco. La descrizione del fantastico giardino di Alcinoò, del libro VII dell'*Odissea*, si fa memoria e reminiscenza letteraria nella costruzione del capolavoro bassaniano. D'altronde, il giardino, tomba e grembo, luogo di palingenesi e di riposo eterno, con i corsi d'acqua compresi o prospicienti – luoghi stessi di vita e morte in

⁵⁸ *Ivi*, p. 367.

⁵⁹ G. Bassani, *Racconti, diari, cronache (1935-1956)* cit., pp. 53-57. Pubblicato in origine sul «Corriere padano» il 22 marzo del 1936.

⁶⁰ *Ivi*, pp. 67-71. Anche questo pubblicato dapprima sul «Corriere padano» il 16 giugno del 1936.

⁶¹ *Ivi*, pp. 45-52. Il racconto era stato pubblicato, come gli altri, sul «Corriere padano» il 10 febbraio 1936.

⁶² L'intervista all'Orto Botanico di Roma si trova sul sito della Rai, cfr. G. Bassani, *Il giardino di Micòl*, a cura di C. Garboli, in «TSE – Letteratura italiana. Incontro con Giorgio Bassani», 1970, <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Giorgio-Bassani-il-giardino-di-Micol-bdd07fb7-abfb-40bd-83ae-c38b14c4b70f.html> (ultimo accesso: 14/11/2022).

⁶³ Quello stesso Viviani che gli aveva infuso principi di libertà e giustizia. Nella traslitterazione letteraria di *Dietro la porta* diventa il professor Guzzo. Cfr. C. Cazzola, *Ars poetica* cit.

Bassani, come per Fadigati e Limentani –, sembra modellato sui versi del poeta israeliano, Avraham Sutzkever: «e il verde solenne dell'erba intorno a una tomba. / Verdi fluiscono in verdi. Corpo in corpo. Ecco, la terra si è trasformata in un acquario verde. [...] Guardo dentro: essere umani vi nuotano come pesci». ⁶⁴

Per concludere, possiamo asserire che, la pianificazione letteraria in Bassani, dunque, ha una precisa organizzazione razionale; quegli spazi progettati di conseguenza creano come risultato confini naturali e simbolici: nella sua *opera omnia* il ferrarese oltrepassa quei confini, come in un rito sacro, creando una soglia liturgica e ricevendo l'investitura poetica dalla tradizione. Come un novello Orfeo, un redivivo Dante, Bassani risale dal pozzo infernale e riceve il testimone poetico per dare prova della "dissonanza" adorniana e dello stridore di un mondo succube del pensiero iper-razionalistico (ne è il segno la nuova poesia bassaniana degli anni Settanta che assume la forma grafica dell'imbutto, della cavità). Nelle pagine della sua narrativa si incontrano luoghi-soglia e spazi sacri che, racchiusi nell'immaginario carcerario e murario, diventano il teatro di personaggi afflitti e vinti dalla storia: gli antieroi bassaniani, che sopravvivono di aneliti di vita, procedono per affanni, arrancando e annaspando fra sentimenti empatici e desideri lévinasiani irrisolti. Proprio lì, dove la vita soffoca, "dentro quelle mura", nasce il gesto letterario di Bassani.

⁶⁴ A. Sutzkever, *Acquario verde*, Firenze, Giuntina, 2010, p. 57. Devo a Guido Furci, che ringrazio, la segnalazione di Sutzkever e del suo *Acquario verde*. L'acquario verde nelle potenti visioni liriche di Sutzkever è inteso come luogo di morte, portando in sé una duplice valenza: il verde simboleggia sia la rinascita che la stagnazione/morte. E in questa duplice valenza si sposa bene con l'immaginario bassaniano che avvolge il giardino come luogo sia di palingenesi e sia di morte nella sua traslazione giardino/tomba, ciò vale anche per l'immaginario acquatico bassaniano legato al simbolismo vita/morte.

Poesia lirica, poesia di ricerca

Appunti su alcune categorie critiche di questi anni

Claudia Crocco

I.

Ho cara la tua carne; l'ammasso
d'alberi e vento che dentro te
scorre vene. C'è il sonno; il giorno e poi
il movimento che propaga
vita faccia e sangue
per tutte le cose che fai.
Si racconta che alcuni animali
si nascondano al momento giusto, vadano via
per morire invisibili. Tu invece mostri
come la tua carne sempre sia
foglia, neve; tu non hai paura
ogni giorno di fronte a me
di cadere.¹

Questo testo fa parte della seconda sezione di *Tua e di tutti* (Lietocolle 2014), uno degli ultimi libri di Tommaso Di Dio. Come nelle altre poesie della raccolta, chi parla usa la prima persona: descrive un mondo quotidiano, spesso nomina luoghi riconoscibili di Milano (la stazione, un parco, un supermercato); in alcuni casi ricorre a cortocircuiti fra astratto e concreto (vv. 1-2 «l'ammasso / d'alberi e vento che dentro te / scorre vene»). Di Dio si serve di parole referenziali e mimetiche («piazza», «slip», «cemento», «pallone»), e di altre più vaghe e astratte («natura», «vero», «male», «tempo», «grazia», «amori»). Dei

¹ T. Di Dio, *Tua e di tutti*, Faloppio, Lietocolle, 2014, p. 37.

tredecim versi di cui si compone la poesia, soltanto uno ha una struttura endecasillabica (il v. 3); gli altri hanno forme variabili, che vanno dalle quattordici (v. 8) alle quattro sillabe (v. 13). Nonostante l'assenza di versi canonici, si percepisce una scansione prosodica coerente: il ritmo deriva da un lavoro di simmetrie fra sintassi, accenti, *enjambement* ed emissione di fiato, come notato da Bernardo De Luca.²

«Ho cara la tua carne»: chi dice io, già dall'*incipit*, presuppone un interlocutore. Si può pensare che il destinatario sia una donna, poiché all'interno della seconda sezione di *Tua e di tutti* ci sono molti riferimenti a un tu femminile. Se si accetta questa ipotesi, il senso della poesia è molto semplice: l'armonia fra chi parla e la persona alla quale si rivolge sublima anche la paura di fronte alla morte. La vita umana, «tua e di tutti, questa / vita reale più ricca e sgualcita / dal niente che non l'abbandona»,³ d'altronde, è forse la protagonista di tutta la raccolta di Di Dio.

Tenendo a mente queste poche note sul testo, consideriamo ora una situazione apparentemente analoga – di confronto fra un uomo e una donna – tratta da un altro libro pubblicato nel 2014:

Con il passare degli anni, abbiamo capito come sopravvivere in un ecosistema così profondamente compromesso e instabile come quello della nostra famiglia. Le continue correzioni di postura, necessarie a mantenere l'equilibrio, sono ormai automatismi perfettamente mimetizzati nella nostra gestualità. La precarietà ci ha stupiti, rivelandosi solida, terreno paludoso edificabile. Una delle tattiche vincenti alla base del nostro matrimonio consiste nel mantenerci reciprocamente in coma farmacologico, in modo da minimizzare gli scontri: cicatrici sottili, sartoriali, strategicamente disposte lungo le pieghe naturali della pelle, nel corso di raffinati interventi di chirurgia estetica. Riconquistiamo sempre la serenità e diamo a tutti l'impressione di essere felici. Credo che una certa indifferenza di fondo venga spesso scambiata per fiducia nei propri mezzi. Una soddisfazione parziale rientra nella media e non fa sorgere sospetti: è il posto migliore a cui tornare. Quando ne ho l'occasione, cerco diversivi altrove; li nascondo piuttosto agevolmente nel doppiofondo dei miei pensieri, e immagino che anche lei faccia lo stesso.⁴

Una lunghissima rincorsa (Bel-Ami 2014) è l'opera d'esordio di Jacopo Ramonda. Il sottotitolo è *Prose brevi*: il libro si compone di

² B. De Luca, *La ricerca dell'esperienza. Su «Tua e di tutti» di Tommaso Di Dio* (Lietocolle, 2014), in «puncritico2», 22 ottobre 2014, <https://puncritico2.wordpress.com/2014/10/22/la-ricerca-dellesperienza-su-tua-e-di-tutti-di-tommaso-di-dio-lietocolle-2014/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

³ T. Di Dio, *Tua e di tutti* cit., p. 27.

⁴ J. Ramonda, *Una lunghissima rincorsa*, Roma, Bel-Ami, 2014, p. 23.

cinquantacinque brani in prosa, divisi in quattro sezioni. Alcuni hanno un titolo, altri fanno parte di una sequenza con un titolo ricorrente e un numero progressivo (*L'elaborazione del lutto*, seconda sezione); infine ci sono testi nei quali la numerazione è preceduta dalla parola *Cut-up*. La tradizione del *cut-up* – che consiste nel montaggio di materiali preesistenti per formare un nuovo oggetto artistico – deriva dalle avanguardie storiche; tra la fine del Novecento e l'inizio del secolo successivo viene ripresa da svariati poeti francesi, statunitensi e italiani. Negli ultimi anni, ad esempio, in Italia se ne serve un autore di poesia in prosa, Alessandro Broggi. In un numero di «Atelier» dedicato alla poesia in prosa, Broggi spiega che questo tipo di montaggio si propone di trascinare all'interno del discorso poetico parti di realtà che per convenzione non ne fanno parte. Il *cut-up* diventa una sfida estetica e politica: tutto può essere testo, persino le frasi tratte dalla pubblicità, se si rinuncia alla pretesa di proiettare sull'opera una componente soggettiva dell'autore: «E prosa è tutto ciò che non è poesia, ovvero praticamente quasi tutto venga scritto e pronunciato. [...] Se lo vogliamo vedere, i testi in prosa [...] sono i supporti di senso in cui si istituisce e si consuma il vivo di molte nostre pratiche sociali; la produzione testuale collettiva ci dà una possibile radiografia del nostro Occidente». ⁵ È a questa tradizione che si rifà Ramonda.

Il testo di *Una lunghissima rincorsa* che ho citato si intitola *Equilibristi (cut-up n. 138)*. A differenza della poesia di Di Dio, la prosa di Ramonda descrive una situazione di tregua apparente e di profonda lontananza all'interno di una relazione. In entrambi i casi viene evocata una scena di coppia, e a prendere la parola è la parte maschile; ma la fiducia nell'altro che caratterizza il primo rapporto («tu non hai paura / ogni giorno di fronte a me / di cadere») è opposta alla simulazione continua e all'indifferenza (il «coma farmacologico») che viene descritta nel secondo testo. Nel primo caso chi dice io sceglie e dispone le parole nel verso per dare forma a una esperienza personale, alla gioia che si prova per l'empatia tra due persone; nel secondo le frasi sono costruite per demistificare il discorso comune sulle vite di coppia, talvolta attraverso l'ironia («i raffinati interventi di chirurgia estetica»). Qualcosa di simile accade in alcune prose di *Avventure minime* di Broggi, *Senza paragone* di Gherardo Bortolotti, o di *Prati* di Andrea Inglese. Il brano di Ramonda non immette nella prosa le potenzialità metriche della versificazione tradizionale (come fanno, invece, altri

⁵ A. Broggi, *Nuovi anfi /4. Alessandro Broggi: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 27-38: p. 28.

autori italiani di poesia in prosa, ad esempio Gabriele Frasca o Luciano Mazziotta); tuttavia anche il suo testo ha un ritmo interno percepibile e compatto, costruito soprattutto sulla sintassi asindetica e sulle scelte lessicali.⁶ Inoltre *Una lunghissima rincorsa* sfrutta la metafora, dunque una figura retorica tipica della poesia: nel brano appena presentato, ad esempio, c'è un paragone implicito fra rapporti umani e malattia, vita di coppia e coma farmacologico.

II.

Ho scelto queste due raccolte per svariati motivi: sono uscite a pochi mesi l'una dall'altra; appartengono ad autori della stessa generazione (cioè quella dei nati negli anni Ottanta); facendo parte di circuiti della poesia recente che hanno una certa visibilità, hanno ottenuto velocemente un buon numero di recensioni, soprattutto online, e sono già state accostate fra loro.⁷ Il mio è anche un giudizio di valore: *Tua e di tutti* e *Una lunghissima rincorsa* sono due libri che ho letto con interesse. Per diverse ragioni, insomma, rappresentano un caso paradigmatico.

Nelle pagine che seguono vorrei riflettere su come queste due opere si inseriscono nel panorama della poesia italiana contemporanea, e soffermarmi sulle categorie critiche con le quali vengono analizzate. Credo possa rivelarsi utile almeno per due motivi. Il primo è che dalla scelta di queste categorie dipende la messa in risalto degli elementi di continuità o di rottura con il passato, perché il filtro che usiamo per leggere i testi determina l'idea che un libro o un gruppo di autori possano essere innovativi rispetto a una tradizione esistente. Dal momento che vengono segnalate continue svolte da circa trent'anni (e altrettanto spesso si parla di frammentazione del panorama critico), non sarà vano chiedersi cosa le determini – le categorie che scegliamo oggi, in fondo, determineranno il canone di domani. Il secondo motivo ha a che fare con il senso della prassi critica. Leggiamo poesie e ne parliamo perché mettono in evidenza aspetti del mondo che consideriamo significativi, oppure perché sembrano rivelare qualcosa del nostro modo di farne

⁶ «Leggendo poesia da anni, mi sono ormai reso conto di non avere né un grande orecchio né una sensibilità particolarmente sviluppata per la musicalità, per il ritmo, quindi tendo a concentrarmi sui contenuti e sul lessico», J. Ramonda, *Nuovi anfibi* /2. *Jacopo Ramonda: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 17-21: p. 19.

⁷ Cfr. ad esempio D. Sinfonico, *Di Dio e Ramonda: due punti di vista sulla poesia*, in «La Balena bianca», 29 ottobre 2014, <https://www.labalenabianca.com/2014/10/29/di-dio-e-ramonda-due-punti-di-vista-sulla-poesia/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

esperienza, o perché ci sembra che alcune opere inneschino una riflessione sulla lingua che usiamo e sull'ambiente sociale in cui viviamo. Qualsiasi sia il motivo delle nostre letture, ha senso provare a capire perché oggi identifichiamo alcuni testi come poesia, perché li preferiamo rispetto ad altri, e come li interpretiamo.

Leggendo articoli e recensioni a libri di poesia contemporanea, spesso ho l'impressione che si siano sclerotizzate due tendenze contrapposte, le quali talvolta convivono pacificamente. La prima è quella di una lettura *en artiste*, che rifiuta l'uso di categorie critiche tradizionali e punta tutto sul corsivo, su parole che suggeriscono empatia fra lettore e testo e si riferiscono al campo semantico delle emozioni. Il prototipo di questo discorso critico può essere considerato *La statua vuota*;⁸ ma l'introduzione alla *Parola innamorata*, a suo modo, era molto militante: Pontiggia e Di Mauro cercavano di sottrarre alle classificazioni accademiche e alla censura neoavanguardista la nuova poesia di Magrelli e di De Angelis (tra gli altri). Il tono enfatico nasceva dalla polemica contro quelli che venivano considerati abusi interpretativi della poesia, ovvero le analisi storicistiche, sociologiche e strutturaliste, che a metà anni Settanta dominavano il dibattito letterario. Quella impostazione critica, dunque, aveva un retroterra culturale ben preciso, e riusciva a cogliere elementi di novità del panorama contemporaneo. Non si può dire altrettanto per molti articoli e saggi "innamorati" recenti, i quali sembrano avvicinare i testi soltanto in virtù del loro contenuto emotivo: ogni volta che ci affidiamo a questo tipo di interpretazione e di lettura, ribadiamo l'idea che la poesia sia stata un genere egocentrico che ha avuto una tradizione illustre, ma che ora è formalmente idiosincratico e avvicinabile solo per via intuitiva.

La seconda tendenza critica è quella di una velleitaria scientificizzazione del discorso, che sfrutta soprattutto il lessico filosofico oppure quello linguistico. In entrambi i casi, l'antecedente è quel *linguistic turn* di cui tanta poesia del secondo Novecento è direttamente figlia. Certo, è difficile parlare dell'opera di Zanzotto, Sanguineti o Rosselli senza considerare le teorie che mettono in discussione il rapporto fra parole e cose e il valore referenziale del linguaggio; ma davvero ognuno dei libri di poesia italiana degli ultimi anni rappresenta una sfida al nostro universo di senso e alle esperienze cognitive alle quali siamo abituati? L'idea di una continua rivoluzione epistemologica a partire dai versi

⁸ E. Di Mauro, G. Pontiggia, «*La statua vuota*», in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di E. Di Mauro, G. Pontiggia, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 9-11.

è una tentazione critica facile, perché offre una chiave interpretativa sicura: è come se ogni libro di versi aprisse una svolta nel rapporto tra poesia, realtà e conoscenza. Tuttavia la letteratura secondaria, spesso, diventa il vero centro dell'analisi, che dunque perde di vista il proprio scopo originario (cioè il testo).

Entrambe le tradizioni interpretative hanno una lunga e consolidata tradizione in Italia, e in questa sede non si ha alcuna intenzione di demolirla. Ciononostante, è utile riflettere sui limiti che la critica filosofica e quella stilistico-formale presentano oggi: la prima si scontra spesso con le idiosincrasie del critico, con la mancanza di prospettiva storica e con un certo meccanicismo. Di conseguenza, talvolta i testi diventano strumenti che confermano una analisi teorica già esistente. Quanto alla seconda, viene in mente una riflessione di Fortini: «la linea della “modernità” coincideva infatti con mutamenti profondi dell'ordine linguistico. Ma (e qui essa si contraddiceva) invece di risolvere interamente il discorso critico in analisi linguistica (o tematica), e parlare tutt'al più di scuole o generi o tendenze, continuava – come noi riteniamo inevitabile – a puntare soprattutto sull'individuazione delle personalità e sulla singolarità o eccellenza degli esiti».⁹ Ecco: una parte della critica di poesia degli ultimi anni sembra soffrire di questa stessa contraddizione.

III.

Vedo problemi simili – cioè una combinazione dei limiti di queste due tendenze critiche – anche negli svariati tentativi di definire la “poesia di ricerca” che si sono susseguiti negli ultimi quindici anni. Questa categoria è stata usata anche per differenziare i due testi che abbiamo appena considerato: da una parte quello di Ramonda, poeta di ricerca; dall'altra quello di Di Dio, poeta lirico. Ma cosa si intende con “poesia di ricerca”? Non si tratta di una invenzione della critica recente. In un articolo del 2021, Marco Giovenale fa una sorta di archeologia del termine, ovvero elenca tutte le occasioni in cui «fin dagli anni Quaranta del Novecento e almeno per i due tre decenni successivi, un'idea di “ricerca” attraversa vari campi artistici».¹⁰ Giovenale approfondisce soprattutto l'uso che ne è stato fatto in letteratura, e specificamente in poesia, dove «il processo di [...] *solidificazione* del termine sembra occupare poi soprattutto il tempo tra fine anni Settanta e decennio

⁹ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 4.

¹⁰ M. Giovenale, *Date e dati su “ricerca”, “scrittura di ricerca”, “ricerca letteraria”*, in «Il Verri», 75, 2021, pp. 110-124: p. 111.

degli Ottanta, per approdare tra fine Ottanta e decennio Novanta a una nettezza definitoria (a scelte di campo, di poetica) sempre più inquadrata nei conflitti di quegli anni, sempre più precise».¹¹

In anni più recenti, Paolo Zublena ha definito la poesia di ricerca sulla base di analisi stilistiche di Enrico Testa;¹² le considerazioni di entrambi sono state riprese da Vincenzo Ostuni nell'antologia *Poeti degli anni Zero* (Ponte Sisto 2011).¹³ Paolo Giovannetti si serve della stessa etichetta, ma in modo diverso, nell'introduzione a un'altra antologia, *Prosa in prosa* (Le Lettere, 2009); lo seguono altri poeti e critici,¹⁴ ad esempio i già citati Inglese e Bortolotti, Gian Luca Picconi e Marco Giovenale.¹⁵ Nel 2006 Bortolotti, Broggi, Giovenale, Sannelli, Zaffarano fanno confluire le comuni riflessioni nel movimento GAMMM, tuttora attivo, che diventa la sede di pubblicazione e discussione privilegiata dai poeti cosiddetti di ricerca. Ma cosa condividono gli autori di GAMMM con Gian Maria Annovi, Giulio Marzaioli e con gli altri antologizzati da Ostuni sotto la categoria di poesia di ricerca? E cosa li differenzia rispetto al resto della poesia coeva?

Tra le opere e le riflessioni degli autori appena nominati esistono differenze significative. In generale, comunque, le definizioni di poesia di ricerca si avvicinano soprattutto perché reagiscono allo stesso fenomeno: l'idea di poesia lirica e i suoi esempi novecenteschi. Tutti i poeti citati rifiutano la struttura minima del testo estratto da *Tua e di tutti* che ho riportato: vale a dire la presenza di qualcuno che si pone come "io autore [ti] sto dicendo che" e descrive una parte della propria soggettività ricorrendo a immagini, analogie, figure retoriche e convenzioni metriche. Questo tipo di scrittura è giudicata superata. Alla lirica vengono contrapposte forme letterarie considerate parte di una nuova fase estetica o di un nuovo genere letterario. La costellazione teorica

¹¹ *Ibidem*.

¹² P. Zublena, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, in «Enciclopedia Treccani», 2009, http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html (ultimo accesso: 14/11/2022).

¹³ V. Ostuni, *Poeti italiani degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, Roma, Ponte Sisto, 2011.

¹⁴ Lo stesso Giovannetti riprende questa definizione, alla quale dedica un intero capitolo, in una pubblicazione successiva: cfr. P. Giovannetti, «Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?», in Id., *La poesia italiana degli anni duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 37-58.

¹⁵ M. Giovenale, *Cambio di paradigma*, in «GAMMM», 10 febbraio 2011, <http://gamm.org/index.php/2011/02/10/cambio-di-paradigma/> (ultimo accesso: 14/11/2022); G.L. Picconi, *La cornice e il testo. Grammatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2020.

alla quale si appoggiano gli autori di ricerca, infatti, è costituita da critici francesi o americani che discutono forme di post-poesia: Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, K. Silem Mohammad, Emanuel Hocquard. Tuttavia non tutti i poeti che ho nominato ricorrono alle stesse pratiche, e anche i punti di riferimento sono molto eterogenei. Per Broggi, ad esempio, contano molto le teorie di Marcel Duchamp, Nicolas Bourriard e John Cage. Altri sottolineano l'importanza di rendere il testo un processo vivo e *in fieri*: la poesia testimonia una tensione nell'avvicinamento agli oggetti; il soggetto è una pura cassa di risonanza dello sforzo che ne deriva. Qui viene ripresa una tradizione francese che ha origini più antiche e si rifà a Georges Perec e, soprattutto, a Francis Ponge: è il caso di Inglese,¹⁶ in parte quello di Bortolotti. Ma per comprendere Bortolotti bisogna considerare anche le contaminazioni con la fantascienza, con i videogiochi, con la scrittura online. Per molti, infine, è importante un autore italiano recente, Giuliano Mesa, nonostante Mesa sia stato anche un poeta lirico.

Il presupposto principale dei testi considerati di ricerca è l'annichilimento dell'io: serve liberarsi dei «pidocchi pronominali»,¹⁷ così come di qualsiasi altro marcatore di genere, cioè di qualsiasi cosa riconduca alla tradizione lirica. Il lessico deve essere rigorosamente tratto dalla realtà e dalle forme d'uso più comuni: ecco perché spesso si ricorre al *cut-up*, del quale si è già parlato, alla poesia come elenco (Giovenale, Zaffarano),¹⁸ al *flarf* e al *googlism*.¹⁹ Altre volte vengono proposte ibridazioni con generi artistici diversi, come la videoarte, la musica elettronica (Inglese, Zaffarano), il teatro (Ventroni, Marzaioli),

¹⁶ Cfr. A. Inglese, *L'anomalia Ponge*, in «Nazione Indiana», 27 novembre 2012, <https://www.nazioneindiana.com/2012/11/27/lanomalia-ponge/> (ultimo accesso: 14/11/2022): «Ponge pretende, infatti, di dismettere il titolo di “poeta” e, simultaneamente, il genere “poesia”. Non si tratta di un vezzo né di una provocazione, ma dell'inevitabile conseguenza di una pratica di scrittura, ancora prima che di un partito preso teorico: egli si sente più familiare con l'universo della ricerca scientifica che con quello della meditazione metafisica o della trasfigurazione poetica. Più che all'opera, come traguardo di compiutezza formale, è interessato al processo di elaborazione di una forma. In esso, infatti, si manifesta appieno la postura ad un tempo positiva e scettica del ricercatore, che avanza per tentennamenti e prese parziali».

¹⁷ M. Giovenale, *Cambio di paradigma* cit. Giovenale riprende ironicamente una celebre definizione di Gadda.

¹⁸ A proposito dell'elenco in poesia, cfr. A. Tosatti, *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 179-198.

¹⁹ Cfr. a questo proposito K. Silem Mohammad, *Sought poems*, in «GAMMM», 18 febbraio 2007, <https://gamm.org/2007/02/18/kritik-ebook-sought-poems/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

la fotografia (Bortolotti); ma la componente di formalizzazione, ciò che segna l'appartenenza a un genere, non è mai l'aspetto che prevale nel determinare la forza estetica dei testi. In questo senso si tratta sempre (ed è evidente soprattutto nel caso delle interazioni con la fotografia e con la musica) di operazioni *low fi* – o, per dirla con Bortolotti, *di basso livello*.

Un altro modo esplicito di contrastare la poeticità tradizionale è negare la forma-verso: molti di questi autori scrivono prose. Alcuni, come Bortolotti (e Ramonda), sono esclusivamente prosatori; altri alternano verso e prosa. La poesia in prosa non è una novità recente, e per il suo uso moderno bisogna risalire almeno a fine Ottocento; ma non è alla tradizione di Baudelaire e Rimbaud (e men che meno a quella italiana di inizio Novecento) che si rifanno gli autori di *Prosa in prosa* e di GAMMM, bensì alle teorie di critici e poeti francesi e nordamericani più recenti (fra i quali i già menzionati Gleize e Hanna).²⁰ La prosa in prosa contemporanea ha un intento demistificatore, e si propone in quanto nuovo strumento di ricerca nel mondo della postproduzione: «le prose [...] sembrano quasi negare il meccanismo stesso della connotazione, chiedono al lettore di confrontarsi con una pura sintagmaticità combinatoria. [...] A contare è il significato meramente relazionale, l'ascetica denotazione, insieme ai meccanismi che regolano la combinatoria orizzontale dei segni».²¹ La scomposizione del linguaggio comune, l'ibridazione con altre forme artistiche e la negazione del verso sono strade per accentuare la performatività del testo, il cui significato deve essere ricostruito dal fruitore.²²

Alcuni di questi autori rivendicano un valore politico per le nuove forme di discorso poetico (è il caso di Broggi, di Inglese e di Zaffarano), tuttavia senza che questo assuma l'aspetto utopico che aveva per i poeti della Neoavanguardia. A fare la differenza, rispetto al vecchio modello di impegno politico, è il distanziamento ironico. Per ricorrere a Gleize:

Qui vediamo che, per la *poesia critica*, ci sono due opposte scelte strategiche, due modelli. La scelta del “contro-uso”, vale a dire la

²⁰ Sulla poesia in prosa in Italia cfr. P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008; C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.

²¹ P. Giovannetti, «Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia», in A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 5-13: p. 13.

²² Cfr. al riguardo P. Giovannetti, «Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?», cit., pp. 50-52.

produzione d'una modalità simbolizzante individuale (idioletto puro) che tende all'illeggibilità (da qui la rottura della comunicazione con il pubblico o con il lettore virtuale), oppure la scelta del modello "meta-uso", che si serve invece delle stesse forme dei linguaggi dominanti per trasformarli in materia prima di una scrittura poetico-critica, la quale, al contrario delle posizioni del "contro-uso", potrà rivendicare come luogo d'intervento e d'azione lo spazio pubblico – pannelli pubblicitari, schermi video, poster, ecc.²³

La negazione dell'io autoriale, la scomposizione del linguaggio, la dismissione delle parti tradizionalmente poetiche e la performatività sono le caratteristiche esteriori più visibili del gruppo di autori per i quali si è parlato di "poesia di ricerca". Ma proviamo ad andare più in profondità, e a guardare all'atteggiamento verso il mondo che li caratterizza. Si può partire dall'ultimo punto: la tensione politica rivendicata in base a pratiche formali. Oggettivare se stessi nelle cose, assumere il linguaggio del potere, ricorrere a un distanziamento ironico: parole come queste fanno venire in mente le dichiarazioni di un altro movimento di avanguardia recente, quello del Gruppo 93. Anche il cosiddetto postmodernismo critico rivendicava la mimesi ironica dei linguaggi dei mass media. Possiamo andare ancora più indietro: alla base di una poetica come quella appena descritta ci sono la fiducia nella possibilità politiche del linguaggio («Questo "realismo nuovo" mi sembra porsi non tanto il problema di rappresentare il mondo [...], ma quello di modificarlo [...] sfruttando per questa manipolazione la realtà prima di un testo, cioè quella delle sue parole») ²⁴ e nel potere performativo delle parole. Abbiamo appena elencato due eredità evidenti della Neoavanguardia.²⁵ Infine, l'aspetto che più di tutti potrebbe costituire un tratto di *koiné*, l'annichilimento dell'io, in realtà è un vistoso elemento di continuità con una ossessione di tutta la poesia del Novecento, cioè la difficoltà a legittimare l'uso della prima persona, e il conseguente indebolimento dell'io poetico.²⁶ Se ne parla già nell'antologia di riferimento del Gruppo 63, i *Novissimi*; ma forme

²³ J. M. Gleize, *Opacità critica*, trad. it. di M. Zaffarano, in «GAMMM», 19 maggio 2014, <https://gamm.org/2014/05/19/opacita-critica-jean-marie-gleize-2012-2/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

²⁴ G. Bortolotti, *Recensione a Marco Giovenale, «Endoglosse» (Cepollaro E-dizioni, 2005)*, in «puntocritico», febbraio 2011.

²⁵ Sul rapporto fra i poeti di GAMMM e la Neoavanguardia, cf. C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia* cit., pp. 232-235.

²⁶ Cfr. al riguardo Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna, 2005, pp. 233-247 e Id., *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 1-26.

di reazione all'io lirico romantico tradizionale si trovano anche in alcuni poeti di inizio Novecento (il modernismo), e in molti autori degli anni Sessanta che sono al di fuori della Neoavanguardia.²⁷

IV.

Questa idea di poesia di ricerca nasce a partire da alcuni equivoci. Innanzitutto, non tiene conto della presenza di una tradizione che ha già affrontato gli stessi problemi: se si rilegge il Novecento nel suo insieme (poesia e romanzo), è possibile inserire le scritture poetiche degli anni Duemila in una prospettiva più ampia. Inoltre cerca di costituire una alternativa alla sclerotizzazione della lirica, lamentandone l'autoreferenzialità e l'inadeguatezza al mondo reale; eppure finisce per creare una ennesima grammatica autoalimentante. Mi pare che parte di questo problema derivi dall'ipotesi di una effettiva autonomia della lingua, e dal tentativo di valutare la poesia solo in base a innovazioni linguistiche, come contraltare dell'esautoramento dell'io. In questo senso, come si è già detto, si ripropongono problemi già affrontati dalle avanguardie. Non a caso Giovannetti conclude l'introduzione all'antologia del 2009 citando il saggio di Walter Siti sul realismo nella Neoavanguardia e in Zanzotto, e auspica che si possa parlare di realismo anche per i nuovi autori della poesia di ricerca.²⁸ Eppure, in un'altra pagina di quello stesso saggio di Siti si legge (a proposito del *cut-up* e della poesia di Balestrini) che «con la naturalizzazione della metafora siamo al punto massimo della rinuncia al principio di scelta; resta però [...] il problema dell'azione (individuale e collettiva): su cosa fondarla? L'unica via d'uscita possibile a questo punto è il volontarismo: se ogni direzione è sostanzialmente equivalente, solo la decisione volontaria e momentanea può fissare la verità di un gesto [...] Questo volontarismo spiega l'insistenza del testo nel proporci strofe sempre nuove e nello stesso tempo sempre uguali alle precedenti».²⁹

Un altro esempio della prospettiva falsata derivante dall'uso dell'etichetta "poesia di ricerca", come già accennato, è quello della

²⁷ Cfr. a questo proposito almeno D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014; G. Simonetti, «Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulle poesie italiane di questi anni», in Id., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 139-226; E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

²⁸ P. Giovannetti, «Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia» cit., p. 13.

²⁹ W. Siti, «I funerali di Togliatti», in Id., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 34-46: pp. 45-46.

poesia in prosa. Nel corso dei secoli questo tipo di scrittura ha assunto forme molto diverse. Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, la poesia in prosa fa seguito a una constatazione del logoramento della lirica: nei momenti in cui la tradizione lirica italiana è sentita come troppo ingombrante, e ormai usurata, la prosa viene scelta in quanto lingua di grado zero, che permette più libertà dalle convenzioni sia metriche sia contenutistiche della poesia soggettiva. Ciò si verifica anche con autori che non appartengono alla genealogia appena individuata. Il discorso in prosa può diventare territorio fertile per contenuti diversi dall'esposizione di emozioni personali; oppure per impossessarsi (in un testo poetico) di una lingua quotidiana più autentica. Lavorando sulla lingua viva in cui siamo immersi è possibile mostrare la stereotipizzazione dei nostri modelli culturali. Il lavoro di Broggi, Bortolotti, Giovenale o Ramonda sul linguaggio della cultura pop, della pubblicità, ecc. permette loro di introdurre nei testi in modo non virgolettato – come accade, invece, nel *cut-up* vero e proprio o nei *googlism* – situazioni e stereotipi che rivelano la struttura profonda della vita contemporanea: narcisismo, sovraesposizione nevrotica del privato, mercificazione delle emozioni. Come osservato da un altro autore di poesia in prosa, Guido Mazzoni, «non possiamo non dire io; e al tempo stesso l'io è, alla lettera, una singolarità qualunque, un personaggio-che-dice-io».³⁰ Tuttavia l'ampliamento dello spazio poetico in senso narrativo o saggistico avviene anche nelle opere di autori che scrivono poesie in prosa in apparente continuità con la tradizione che li precede, e a volte usano la prima persona: ad esempio (per limitarsi ad alcuni dei nati prima degli anni Ottanta) Anedda, Benedetti, Dal Bianco, Maccari, Magrelli, Mazzoni, Bordini,³¹ Testa. La categoria di lirica in senso tradizionale non è sufficiente per descrivere tutta la loro opera. *Dal balcone del corpo e Salva con nome* di Anedda, *Ritorno a Planaval* e *Prove di libertà* di Dal Bianco, i libri di Magrelli a partire dagli anni Novanta, *I mondi* e *La pura superficie* di Mazzoni, *Contromosse* di Maccari, *Materiali di un'identità* e *Tersa morte* di Benedetti, *La divisione della gioia* e *I camminatori* di Testa sono opere sperimentali, non meno di quelle degli autori classificati come “di ricerca”.

³⁰ G. Mazzoni, *In dialogo*, in «L'Ulisse», 13, aprile 2012, <https://rivistaulisse.wordpress.com/2012/04/14/lulisse-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

³¹ L'opera di Bordini rappresenta un caso particolarmente interessante, in quanto è stata assimilata alla cosiddetta “poesia di ricerca” quasi a discapito della volontà dell'autore. Sul perché questa inclusione sia sbagliata, cfr. C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia* cit., pp. 182-184.

Se guardiamo alle autodichiarazioni di alcuni poeti inclusi nell'etichetta di cui sopra, d'altronde, notiamo che questi ultimi nomi rientrano fra i loro punti di riferimento, oppure fra coloro verso i quali rivelano di sentire affinità di intenti. Per ricorrere a esempi concreti, possiamo considerare ancora una volta il dossier dedicato alla poesia in prosa uscito su «Atelier» alcuni anni fa. Qui si legge che Broggi e Ramonda hanno come punti di riferimento comuni («compagni di strada» per il primo dei due) Inglese, Bortolotti e Mazzoni; a questi si affiancano gli altri autori di *Prosa in prosa*, per Broggi;³² Vanni Santoni con *Personaggi precari* e Franco Arminio di *Cartoline dai morti*, per Ramonda.³³ Se passiamo agli altri due autori di poesia in prosa intervistati, il panorama rimane molto più vario di quanto le prefazioni antologiche nominate all'inizio di questo paragrafo lascino immaginare. Fra i riferimenti di Luciano Mazziotta leggiamo due nuovi nomi: Raos, per *Lettere nere*; ma anche Benedetti con *Materiali di un'identità*.³⁴ Infine Simone Burratti, il più giovane fra i poeti in prosa pubblicati da «Atelier», aggiunge ai nomi già fatti anche quelli di Dal Bianco e a Michaux.³⁵

³² «Tornando alla letteratura, non posso infine non citare, tra i miei compagni di strada, la mia stima nel lavoro – in prosa e in versi – degli altri cinque autori con me del libro collettivo *Prosa in prosa* e di Guido Mazzoni», A. Broggi, *Nuovi anfibio* /4. *Alessandro Broggi: testi e intervista* cit., p. 20.

³³ Ma l'elenco completo di Ramonda è più lungo: «Alcuni anni fa mi sono imbattuto nelle prose di Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi e Guido Mazzoni, che mi hanno aperto un mondo. Altri libri molto importanti per me sono stati – tra gli altri – *Centuria* di Manganelli, *Palomar* e *Le città invisibili* di Calvino, *Il partito preso delle cose* di Ponge, *Mi ricordo* di Perec, *Cartoline dai morti* di Franco Arminio, *Personaggi precari* di Vanni Santoni. E poi le prose di Kafka. L'enorme lavoro di Giovanni Nadiani sulla prosa breve, sia come autore che come traduttore. Le poesie in prosa di Tiziano Rossi e di Giampiero Neri; quelle di Charles Simic e di Russell Edson. La poesia di Umberto Fiori. Credo che nelle mie prose brevi sia anche rintracciabile l'influenza delle poesie prosastiche e della narrativa di Carver e Bukowski. Anche le poesie di Alessandra Carnaroli e di Francesca Genti sono state – e sono tuttora – molto importanti per me», J. Ramonda, *Nuovi anfibio*/2. *Jacopo Ramonda: testi e intervista* cit., p. 10.

³⁴ «Quanto al “contemporaneissimo” annovererei tra i maestri di genere il *Commiato d'Andromeda* di Andrea Inglese, i testi sparsi di *Lettere nere* di Andrea Raos, che avevo avuto la possibilità di leggere prima della pubblicazione; poi chiaramente *Tecniche di basso livello* di Gherardo Bortolotti. Benché possa sembrare strano, per concludere, un testo che mi ha mostrato i livelli di libertà del discorso che era possibile toccare attraverso la scrittura in prosa è stato *Materiali di un'identità* di Mario Benedetti», L. Mazziotta, *Nuovi anfibio* /3. *Luciano Mazziotta: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 21-27: p. 15.

³⁵ «Henri Michaux, Stefano Dal Bianco, Guido Mazzoni, Gherardo Bortolotti,

A questi autori se ne potrebbero affiancare altri, più giovani, che negli ultimi anni hanno pubblicato libri di poesia in prosa dagli esiti promettenti, e che hanno modelli altrettanto eterogenei: ad esempio Francesco Brancati (*L'assedio della gioia*), Carmen Gallo (*Le fuggitive*), Francesca Santucci (*La casa e fuori*), Marco Villa (*Un paese di soli guardiani*), Riccardo Innocenti (*Lacrime di Babirussa*). Ma l'elenco è lungo: l'inserimento di prose in libri di poesia è ormai fenomeno comune, tanto da non poter essere caratterizzante di una unica tendenza poetica.

L'ultimo equivoco generato dall'uso della categoria di "poesia di ricerca", dunque, è quello di tacere somiglianze di famiglia meno ovvie, ma forse altrettanto presenti sia nell'analisi dei testi sia nell'immaginario degli stessi autori. Apprendo l'introduzione e la postfazione a *Prosa in prosa*,³⁶ oppure leggendo alcuni post-manifesto di GAMMM, la dimensione collettiva della poetica di Bortolotti, Broggi, Giovenale, Inglese, Raos, Zaffarano ecc. sembra inopinabile. Attraverso la prefazione a *Una lunghissima rincorsa*, Inglese inserisce esplicitamente Ramonda in questa genealogia, quasi a creare un effetto di scuola.³⁷ Eppure, leggendo testi e interviste, si notano affinità e influenze fra gli autori nominati e altri che sono al di fuori di questo panorama ufficiale. Se si allarga lo sguardo, la cartografia della poesia italiana assume contorni diversi.

V.

All'inizio di un capitolo dedicato interamente alla poesia di ricerca, Giovannetti scrive che:

Alessandro Broggi; in misura minore, il Pavese di Lavorare stanca e i libri in prosa di Charles Simic», S. Burratti, *Nuovi anfibio/1. Simone Burratti: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 14-18: p. 7.

³⁶ Le cose non cambiano nella nuova edizione, uscita a undici anni di distanza dalla prima, con nuovi contributi critici: cfr. G. Bortolotti *et al.*, *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Roma, Tic, 2020.

³⁷ «Quando ho letto per la prima volta le prose di Jacopo Ramonda ho provato una sorta di narcisistica soddisfazione: vi ho ritrovato un'aria di famiglia con i testi che, nel 2009, io e altri cinque autori, tutti provenienti dal mondo della poesia, avevamo pubblicato in un volume collettivo intitolato *Prosa in prosa* (Le lettere 2009). Tale progetto editoriale, oltre a me, coinvolgeva Alessandro Broggi, Gherardo Bortolotti, Marco Giovenale, Andrea Raos e Michele Zaffarano. Esso ambiva costituire una tappa significativa in un percorso che si era misurato con una modalità di scrittura in prosa né propriamente poetica né propriamente narrativa e che, in Italia, sembrava avere ancora pochi riscontri sia sul piano dell'invenzione letteraria sia su quello della riflessione critica e teorica», A. Inglese, «Gabbie d'equilibrio. Sulla prosa di Jacopo Ramonda», in J. Ramonda, *Una lunghissima rincorsa* cit., pp. 5-9: p. 5.

La poesia non possiede queste due caratteristiche: non genera un mondo possibile, né si distingue per certe proprietà linguistiche specifiche. [...] L'unico segno di poeticità ampiamente accettato, da cento e più anni a questa parte, è costituito dal fatto che quasi tutte le poesie vanno a capo in modo diverso da come lo si fa nella prosa: cioè in modo arbitrario, senza che la frase si sia conclusa. Per il resto, le regole linguistiche della poesia [...] sono altamente volatili, discontinue.

Da questo punto di vista, la produzione di ricerca ha il compito di ricordarci con enfasi un problema, che è storico e teorico insieme. È come se il sistema poesia presidiasse una zona di confine, sottolineandone la precarietà: la fragilità, ma anche il pregio, l'utilità. Da una parte c'è il sistema delle arti, dall'altra parte c'è la "vita". [...] La poesia in genere, ma soprattutto la poesia di ricerca, risiede con particolare consapevolezza proprio su quel margine. E il suo compito sembra essere quello di esplorare le forzature più radicali e complesse, i modi anche più astratti, "concettuali", di dar forma alle parole, nella piena consapevolezza che queste si distingueranno pochissimo dalle parole comuni, dalle sciocchezze e dagli eroismi verbali di ogni giorno. La poesia, in definitiva, serve anche a ricordarci la miseria di ogni sintesi estetica, che è fatta di segni fragilissimi, destinati a essere fraintesi e traditi.³⁸

La prima parte di questo paragrafo mette a fuoco una questione teorica fondamentale nel dibattito sui generi letterari: la difficoltà a definire la poeticità se non ricorrendo alla segmentazione versale. Condivido anche l'idea che la migliore poesia di questi anni sia tutta «in una zona di confine», e che sia consapevole sia della propria marginalità in quanto genere sia della fragilità di ogni sintesi estetica e di ogni velleità di ontologizzare il linguaggio. Ciò su cui non sono d'accordo, però, è che lo spiazzamento formale rappresenti l'unico modo per mostrare questa frattura – anche perché il limite, come già accennato, è una nuova ontologizzazione del linguaggio.

Altrettanto fuorviante mi sembra l'idea che la non rinuncia ad una postura dell'io lirica sia, di per sé, reazionaria, come mostra l'esperienza di Carlo Bordini. La deflazione dell'io fa parte di un fenomeno più vasto, che interessa tutta la poesia contemporanea da circa un secolo. Oggi si continua a scrivere poesia lirica. Anche nel versante più propriamente lirico, tuttavia, ci sono poeti che ancora scommettono sulla prima persona, ma cercano di riprodurre gli effetti del mondo della postproduzione su un soggetto qualsiasi, a partire dal suo rapporto con gli eventi storici e con quelli più intimi: Gezzi, Di Dio, Testa, ma anche lo stesso Inglese in due fra i suoi libri più belli,

³⁸ P. Giovannetti, «Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?» cit., pp. 42-43.

La distrazione e *Commiato di Andromeda*. Quale autore meglio di Benedetti negli ultimi due libri, infine, ha parlato della caducità di ogni sistema estetico e dei limiti conoscitivi del linguaggio?

In un intervento di quasi dieci anni fa, parlando di poesia di ricerca (ma in un senso un po' più ampio di quanto fatto in precedenza), Cortellessa sostiene che «un connotato trasversale, che accomuna autori considerati “post-lirici” e altri “oggettivisti”, mi pare sia – superata infine la dicotomia novecentesca fra un io “ridotto”, tendenzialmente annullato, e un soggetto restaurato, sino al suo trionfo narcisistico – una *soggettività neutra*». ³⁹ Forse non è più – o, comunque, non è solo – l'uso o meno della prima persona a rappresentare un discrimine fra poesia di ricerca e poesia tradizionale.

Per concludere: alcuni autori del gruppo GAMMM hanno pubblicato libri di poesia originali (da *Avventure minime* e *Noi* di Broggi a *Commiato da Andromeda* e *Prati* di Inglese, da *Shelter* di Giovenale a *Voglio colpire una cosa* di Tripodi); inoltre hanno reso molto vivace il dibattito su cosa sia la poesia e sulla sua funzione nel mondo contemporaneo, anche grazie alla traduzione di autori ancora poco conosciuti in Italia. Gli esempi migliori di poesia in senso lato sperimentale, tuttavia, non si esauriscono in questa esperienza. Se si guarda ad alcune delle scritture più interessanti di questi anni, e alla loro eterogeneità nelle scelte di contenuto e struttura, viene da pensare allo scenario della poesia italiana nei primi decenni del Novecento. Da un lato vi erano gli esperimenti futuristi, che miravano a riprodurre gli effetti della velocità e della tecnica del nuovo secolo attraverso le parole in libertà; dall'altro le ambientazioni urbane e le descrizioni dell'io straniato da se stesso di Sbarbaro, il mal di vivere di Montale, la decostruzione ironica dell'io di Gozzano, i *Canti Orfici* di Dino Campana, il *Canzoniere* di Saba, ecc. Nel mezzo, testi intermedi come *La passeggiata* di Palazzeschi o *La crisi degli olivi in Liguria* di Boine.

Torniamo ai due testi di partenza. *Tua e di tutti* e *Una lunghissima rincorsa* hanno due differenze importanti: la prima di natura formale (il verso e la prosa); la seconda relativa alla postura dell'io. Entrambi si muovono nel segno di un io depotenziato, che non coincide del tutto con l'autore (Ramonda: «Mi piace pensare alle mie prose brevi come ad una raccolta di profili psicologici, una serie di testimonianze anonime. [...] Spesso riporto in prima persona il pensiero di un personaggio

³⁹ A. Cortellessa, *Per riconoscere la poesia: tre connotati*, in «Le parole e le cose», 22 settembre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12106> (ultimo accesso: 14/11/2022).

con cui empatizzo, altre volte una mia personale testimonianza è scritta in terza persona»⁴⁰. Il loro tempo è il presente, ed entrambi cercano agganci con eventi contemporanei, eppure risultano più convincenti quando si focalizzano sulla situazione antropologica più privata: quella della coppia. Di Dio, però, fa parte di quella tradizione poetica del Novecento il cui più grande interprete recente, in Italia, è Milo De Angelis. Quello di chi dice io è «un affacciarsi sbigottito, perturbato sul mondo» come si legge già nell'introduzione al primo libro, *Favole*⁴¹ e l'elemento che determina la funzione poetica è quello propriamente lirico. Se Di Dio racconta un'esistenza che aspira ancora all'accensione del quotidiano («Mi chiedo come tenere tutto questo, del mondo e / della mente», p. 51), Ramonda, al contrario, ne insegue la decostruzione, gli spazi grigi: «Sono estremamente interessato al non detto, sia nella vita che in letteratura. In particolare mi affascina tutto ciò che tacciamo a noi stessi e le ragioni dietro a queste tentate omissioni»⁴². *Una lunghissima rincorsa* descrive un ambiente in cui, come nelle canzoni dei Marlene Kuntz o dei Sonic Youth alle quali si ispira, rimane solo l'ombra dell'epifania lirica, ormai ridotta a icona riproducibile e parodiabile.

Tua e di tutti e *Una lunghissima rincorsa* cercano di superare la componente biografica; e ci riescono riacciandosi a tradizioni che li precedono. Nessuno dei due si pone realmente il problema della metrica in quanto repertorio col quale confrontarsi, ma sarebbe errato anche sostenere l'assenza di una ricerca ritmica (e, più in generale, stilistica) nella loro opera. Probabilmente entrambe le strade continueranno a essere percorse; ambedue sono soggette al rischio della grammaticalizzazione precoce, così come a quello della idiosincrasia personale. Ma quello che ci dicono questi libri – al di là delle etichette critiche – è che, da un lato, le poesie di questi anni provano ad ampliare i propri spazi di espressione; dall'altro, il mondo di cui ci parlano i poeti di oggi, anche quando rifuggono la confessione lirica vera e propria, conserva continuità con i testi di cento anni fa soprattutto nel momento in cui espone uno straniamento o una disforia dell'individuo rispetto al suo ambiente sociale.

⁴⁰ M. Ecoli, *Quattro chiacchiere con Jacopo Ramonda*, in «Solo libri.net», 17 gennaio 2013, <https://www.sololibri.net/Jacopo-Ramonda.html> (ultimo accesso: 14/11/2022).

⁴¹ M. Benedetti, «Prefazione», in T. Di Dio, *Favole*, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 7-9: p. 7.

⁴² M. Ecoli, *Quattro chiacchiere con Jacopo Ramonda* cit.

Usi pubblici e politici di Dante Alighieri*

Matteo Di Gesù

I.

Non è facile resistere alla tentazione di far principiare dai fatti più recenti un articolo nel quale si vorrebbero sommariamente ricapitolare gli usi pubblici e politici di Dante Alighieri negli ultimi due secoli, pur con la consapevolezza di quanto possa essere metodologicamente discutibile un tale abbrivio. Nondimeno, procedere inizialmente a passo di gambero può essere utile per ponderare quanto ancora siano frequenti le divulgazioni corrive, pervasive le retoriche patrie che brandiscono il poeta come un vessillo nazionale. Non ci si deve, certo, stupire per il rinnovarsi di uno dei miti intorno al quale, indubitabilmente, si è fondato e si è costruito nei decenni l'immaginario dell'identità italiana moderna, tantomeno scandalizzare della sua rinnovata diffusione popolare e "pop"; semmai non trascurare il rischio che l'autore della *Commedia* torni a essere divulgato come una sorta di campione archetipico della nazione, o peggio come un antesignano di un nazionalismo che non solo ben poco c'entra con i contenuti delle sue opere, ovviamente, ma che fa paventare un nuovo uso politico sicuramente sbagliato della letteratura, per dirla con Calvino, e che rischia di diventare senso comune.

La prima edizione del «Dantedì», la giornata istituita per celebrare Alighieri il 25 marzo di ogni anno, nel 2020 era occorsa proprio pochi

* Una versione precedente di questo articolo, assai più breve, con il titolo *Letteratura e politica / Dante abusato*, è stata pubblicata in «Doppiozero», 16 giugno 2021, <https://www.doppiozero.com/dante-abusato> (ultimo accesso: 28/11/2022).

giorni dopo l'inizio del primo lockdown causato dall'epidemia di Covid-19 e aveva colto tutti piuttosto impreparati: annullate molte delle iniziative previste, la ricorrenza era trascorsa senza troppi clamori tanto che i timori fondati che Stefano Jossa aveva espresso per tempo in un articolo su «Doppiozero» sembravano fugati.¹ Durante il confinamento, del resto, a fare “sentire” tali gli italiani” era stata, per così dire, la pandemia stessa, l'angoscia che un evento così terribile e inatteso aveva suscitato: tricolori sui balconi, canti dalle finestre e inevitabili, sovrabbondanti dosi di retorica (“andrà tutto bene”, “ne usciremo migliori di prima” e così via). Un anno dopo, ai cittadini fiaccati da mesi di paura e restrizioni, ripiombati in zona rossa, non poteva bastare il repertorio dei mesi precedenti, ormai inevitabilmente usurato: occorreva affidarsi a un eroe nazionale, evocare un grande nume patrio, attorno al quale la nazione, provata, potesse ritrovarsi. Chi, allora, se non il sempre caro e austero padre Dante? Nel 2021, infatti, grazie soprattutto al fatto che il «Dantedì» cadeva nell'anno settecentenario, ma anche a causa della perizia nel frattempo acquisita nella realizzazione di eventi a distanza sulle piattaforme digitali, Dante, mercé i suoi numerosi portavoce, ha potuto benedire i propri figli italiani da ogni schermo della nazione. Questo Dante settecentenario, infatti, perfino più di quanto si potesse temere, è stato prepotentemente italiano.² Già non pochi titoli di libri divulgativi, pubblicati a ridosso della ricorrenza, rimarcavano questa sorta di territorialità del poeta: quello del giornalista del «Corriere della sera» Aldo Cazzullo, per esempio, *A riveder le stelle*, salutato oltretutto da un immediato successo mediatico e commerciale, il cui sottotitolo recitava: *Dante il poeta che inventò l'Italia*; oppure, con toni ancora più solenni e roboanti, il volume di uno degli intellettuali di riferimento della destra nazionale, Marcello Veneziani, *Dante, nostro padre. Il pensatore visionario che fondò l'Italia*.³ Specie nel saggio di Cazzullo torna un Dante “nostro contemporaneo” in quanto capace di denunciare implacabilmente i vizi degli italiani e benevolmente di esaltare le loro virtù; pregi e difetti ovviamente invariati nel corso

¹ Cfr. S. Jossa, *Il Bel Paese dove il di suona / Un giorno di Dante che dirvi non so*, in «Doppiozero», 22 gennaio 2020, <https://www.doppiozero.com/materiali/un-giorno-di-dante-che-dirvi-non-so> (ultimo accesso: 28/11/2022).

² Un primo bilancio critico del «Dantedì» 2021 lo aveva già scritto Antonio Montefusco per «Jacobin»: cfr. A. Montefusco, *Dante all'epoca della sua riproducibilità tecnologica*, in «Jacobin Italia», 2 aprile 2021, <https://jacobinitalia.it/dante-allepoca-della-sua-riproducibilita-tecnologica/> (ultimo accesso: 28/11/2022).

³ Cfr. A. Cazzullo, *A riveder le stelle. Dante, il poeta che inventò l'Italia*, Mondadori, Milano 2020; M. Veneziani, *Dante nostro padre. Il pensiero visionario che fondò l'Italia*, Firenze, Vallecchi, 2020.

di sette secoli, a fare del poeta di Beatrice quasi l'archè di un eterno presente italiano. Finanche la giornalista conduttrice del Tg2 di prima serata, presentando, proprio in occasione del «Dantedì», la lettura del XXVII canto del paradiso di Roberto Benigni che la rete si accingeva a trasmettere, esaltava l'afflato patriottico che le terzine del Ghibellin fuggiasco infondono in chi lo legge o lo ascolta: «grazie Benigni, e grazie Dante di farci sentire italiani». Mercé il poeta e il suo canto immortale ci si dovrebbe sentire italiani, dunque, anche se non si sa bene in che modo, rispetto a chi, e soprattutto cosa mai esattamente voglia dire l'espressione "sentirsi italiani"; come se, oltretutto, l'autore ausonio più conosciuto oltreconfine possa o addirittura debba essere apprezzato solamente al di qua delle Alpi. Nondimeno, in occasione dell'anniversario, si è potuto prendere atto che il rigenerato orgoglio nazionale di matrice dantesca può arrivare al punto di non paventare, se necessario, crisi diplomatiche con gli stati stranieri, allorquando un loro cittadino mancasse di rispetto al nostro poeta. Nonché a incorrere a imbarazzanti figuracce, come è avvenuto quando un quotidiano italiano ha assai malamente riportato un articolo dantesco del critico del «Frankfurter Rundschau», Arno Widmann, imputandogli di avere maltrattato Dante. Non era così, ovviamente (e sarebbe stato sufficiente risalire alla fonte), ma tanto è bastato per scatenare la reazione su di alcuni leader politici della destra (Giorgia Meloni, Matteo Salvini) e addirittura del Ministro dei beni culturali allora in carica, Enrico Franceschini.⁴

A disinnescare questo armamentario retorico, grossolano e robusto, sarebbe potuta bastare la lettura del saggio di Francesco Filippi, *Prima gli italiani! (sì, ma quali?)*,⁵ tempestivo e opportuno nell'anno settecentenario. Ma, per il caso in questione, non è detto che fosse sufficiente. Perché non si tratta certo di mettere in discussione il valore dell'opera dantesca, né di negare la sua rilevanza nella storia letteraria e civile del Paese nel corso dei secoli, ovvero di sminuirne il contributo decisivo per la codificazione di una lingua nazionale. E nemmeno di biasimare l'orgoglio con il quale, nei media generalisti, è stata celebrata una gloria nazionale riconosciuta ovunque nel mondo, quand'anche affettate e approssimative siano queste liturgie. Del resto, in occasione dell'anniversario, non sono mancate pubblicazioni capaci di analizzare

⁴ Sui contenuti dell'articolo e in generale su questa polemica cfr. L. Renzi, *Due contro Dante. Cronaca di una polemica letteraria nella stampa e in rete*, in «Le parole e le cose», 16 aprile 2021, <https://www.leparoleelecose.it/?p=41351> (ultimo accesso: 28/11/2022).

⁵ Cfr. F. Filippi, *Prima gli italiani! (sì, ma quali?)*, Roma-Bari, Laterza, 2021.

e descrivere, ma anche di divulgare e finanche di celebrare, con intelligenza, *L'Italia di Dante*, per citare il titolo di una di queste: il ponderoso *Viaggio nel paese della Commedia*, dettagliatissimo *baedeker* dantesco e insieme personale diario di viaggio, lungo la penisola e le isole, di Giulio Ferroni.⁶ Oppure di volare lontanissimo dalla nostra noiosa ossessione identitaria, sulle ali dell'intelligenza e della più vitale filologia, come ha fatto Federico Sanguineti col suo *Le parolacce di Dante Alighieri*.⁷ Nondimeno, lontano finalmente da noi l'anno dantesco, forse non è inopportuno riflettere su questo rinnovato e un tantino minaccioso uso pubblico del poeta.

Difficile stabilire se sia più rassicurante o più inquietante ricondurre questa recrudescenza a una tradizione persistente, la quale coincide in maniera quasi didascalica con la genesi del nazionalismo moderno, con le sue degenerazioni e con il suo tralignamento novecentesco, ovvero se si tratti, più banalmente, di una sovraccitata reviviscenza da comunicazione social-televisiva in tempi di claudicante qualità della comunicazione culturale (o meglio di esiziale difficoltà a selezionare informazione culturale di qualità). Di questa tradizione ha ricostruito la storia – una storia culturale che mai come in questo caso si intreccia con la storia politica – Fulvio Conti in *Il sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*,⁸ lettura irrinunciabile da collazionare quantomeno con un saggio di Stefano Albertini, *Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista*, apparso qualche anno prima su un fascicolo di «The Italianist»⁹ e con il più recente lavoro di Stefano Jossa, *Dantisti, dantofili, dantologi, dantomani e dantofobi nel dibattito estetico (e politico) nell'Italia di Primo Novecento*.¹⁰

II.

È tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento, come è risaputo, che l'interesse per Dante torna a prendere vigore, dopo secoli nei quali l'attenzione verso Alighieri e il suo capolavoro era stata al più discontinua e occasionale:

⁶ Cfr. G. Ferroni, *Viaggio nel paese della Commedia*, Milano, La nave di Teseo, 2020.

⁷ Cfr. F. Sanguineti, *Le parolacce di Dante Alighieri*, Trevignano Romano, Tempesta, 2021.

⁸ Cfr. F. Conti, *Il sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021.

⁹ Cfr. S. Albertini, *Dante in camicia nera: uso e abuso del divino poeta nell'Italia fascista*, in «The Italianist», 16, 1, 1996, pp. 117-142.

¹⁰ Cfr. S. Jossa, *Dantisti, dantofili, dantologi, dantomani e dantofobi nel dibattito estetico (e politico) nell'Italia di Primo Novecento*, in *Dantesque. Sur les traces du modèle*, dir. G. Sangirardi, J.M. Fritz, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 249-266.

Perché mai mentre il Cinquecento ebbe quaranta edizioni di Dante, il Seicento tutto addottrinato e fastoso di collegi e d'academie ne diede tre sole e assai meschine? Perché mai, col succedere del Settecento, Dante tornò in tanto favore agl'Italiani che alla fine di quel secolo se ne contavano già trentaquattro edizioni; ed ora, nei soli trentott'anni che corsero di questo secolo XIX, se n'ebbero già più di settanta, ossia altrettante ad un dipresso quante se ne fecero nei trecento anni percorsi? Nello snervato e torpido Seicento un'edizione bastava al consumo di trentatré anni, ossia' un'intera generazione; nel secolo seguente il bisogno era più di dieci volte maggiore; l'età vivente omai ne divora una ristampa in sei mesi.¹¹

Basterebbe questa citazione di Carlo Cattaneo, che riporta un censimento delle edizioni dantesche, per ponderare la svolta avvenuta a cavallo dei due secoli. Ad alimentare il culto sono i poeti e i letterati: Vittorio Alfieri, anzitutto, ma perfino Vincenzo Monti, che ne riprende metro e intonazione nella *Bassvilliana*, e poi soprattutto Ugo Foscolo (il quale, ancora diciassettenne, gli dedicava la prima delle sue odi e successivamente, tanto nei *Sepolcri* quanto nel più tardo *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, per primo lo interpreta come un campione del neoghibellinismo). Come ha spiegato Carlo Dionisotti, scrivendo subito dopo le celebrazioni di un altro centenario, quello del 1965, ciò avvenne soprattutto perché una generazione «di uomini senza autorità e di giovani alle prime armi, [...] d'istinto ritrovavano e salutavano in Dante il maestro di un'età apocalittica, della loro età».¹² Tra le numerose attestazioni alle quali si potrebbe rimandare, emblematica appare quella di una giovane poetessa palermitana, Giuseppina Turrisi Colonna, la quale, in una delle sue liriche dedicate a George Byron, immagina la sua visita alla tomba del poeta, accompagnato dall'amata Teresa Gamba Guiccioli, con lo spirito di Dante che si ridesta, parla all'autore di *Child Harold's Pilgrimage* e addirittura consacra gli autori italiani «gagliardi» della sua generazione (ma anche le «d'Italia

¹¹ C. Cattaneo, *Vita di Dante di Cesare Balbo*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di P. Treves, Firenze, Le Monnier, 1981, vol. I, pp. 101-102.

¹² C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana* [1967], Torino, Einaudi, 1999, p. 265. Non è questa, naturalmente, la sede per dare conto della ricezione di Dante e della *Commedia* nel XIX secolo. Basti qui quantomeno rimandare a *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*. Atti del Convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011, in «La rassegna delle letterature italiana», 116, 2, 2012, e, in particolare, in quella sede, a E. Ghidetti, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, pp. 379-408, e R. De Laurentiis, *La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica*, pp. 443-494: da quest'ultimo saggio ho ricavato la citazione di Cattaneo.

generose donne»), suggellando in questo modo il connubio tra il vate esule e gli eroi romantici:

Un dì Teresa a lui: «se in dolci modi / Per te Torquato sospirò, far segno / Non vuoi di sante e generose lodi / Il primier d'ogni vate e d'ogni ingegno? / Esul, perduto dalle inique frodi, E nel dolor più grande e nel disdegno, / Dante qui posa. Oh nome! O ria fortuna! / Dei sommi è Patria il non averne alcuna».¹³

Ma è forse ancora più interessante, per il nostro discorso, rilevare come sia un protagonista politico del Risorgimento quale Giuseppe Mazzini a fare, per primo, di Dante il profeta della nazione, sin dai suoi scritti giovanili, «di nessun valore, se vogliamo vederci uno studio di critica storica o estetica», ma di grande interesse su come il patriota attribuisse le proprie convinzioni a Dante, come rilevò Gaetano Salvemini. La “nazionalizzazione” dell'autore della *Commedia* aveva dunque inizio.¹⁴

Dodici anni dopo che Giacomo Leopardi licenziava la canzone *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze* (1818), il monumento veniva eretto, ovviamente dentro alla chiesa di Santa Croce. Un cenotafio (le spoglie del poeta, ancorché ripetutamente reclamate dalla municipalità fiorentina, di centenario in centenario, rimarranno a Ravenna) realizzato da Luigi de Cambray Digny e Stefano Ricci, in cui l'allegoria dell'Italia è finalmente fiera, impettita ai piedi del suo poeta, a differenza di quella prostrata e afflitta sul sepolcro di Vittorio Alfieri sito nello stesso luogo, scolpita nel 1810 da Antonio Canova. Sarà la prima di una lunga serie di statue che, specie dopo l'unificazione, avrebbero popolato le piazze delle città della penisola, modificandone la toponomastica. Nel frattempo, a proposito di tombe, quella di Ravenna diventava tappa irrinunciabile del viaggio in Italia, assecondando la fascinazione romantica per i sepolcri: dopo Alfieri, vi faranno tappa, tra gli altri, appunto Byron, Shelley, Chateaubriand, de Musset, James. Alla vigilia dell'unificazione, dunque, Dante era già

¹³ *Poesie di Giuseppina Turrise Colonna, con Proemio e Discorsi di Francesco Guardione*, Le Monnier, Firenze 1915, p. 154. Si potrebbe ricorrere a un altro siciliano, Federico de Roberto, per constatare come, nel volgere di una generazione, l'ispirazione patriottica suscitata da Dante volgesse già in vuota retorica elettorale; le parole del comizio del principe Consalvo di Francalanza per la sua candidatura al nuovo Parlamento sono emblematiche: «La patria nostra è quest'Italia che il pensiero di Dante divinò, e che i nostri padri ci diedero a costo di sangue (*vivissimi applausi*)»; F. de Roberto, *I Viceré*, Garzanti, Milano, 1959, p. 643.

¹⁴ Su questo epocale cambio di paradigma nella cultura nazionale cfr. A. Quondam, *Petrarca, l'italiano dimenticato*, Milano, Rizzoli 2004.

«l’Italiano più italiano che sia stato mai», come scriveva Cesare Balbo, primo presidente del consiglio del Regno di Sardegna, nel 1853.

Assai interessante, specie per cedere alla tentazione di azzardare qualche confronto con i fasti del settecentenario del 2021, è la ricostruzione delle cerimonie e degli eventi organizzati in occasione di altre due ricorrenze fatidiche: quella della nascita del poeta, nel 1865, e quella di ormai più di cento anni or sono, alle quali il saggio di Conti dedica svariate pagine, nonché di quanto è accaduto nei cinquantasei anni intercorsi tra i due anniversari. Il centenario del 1865 cadeva pochi mesi dopo la proclamazione di Firenze nuova capitale del Regno: la città toscana diveniva pertanto l’epicentro delle celebrazioni dantesche, della «prima festa nazionale della nostra rigenerazione», tra innalzamento di nuove statue e aggiornamento della contesa per le *Dantis ossa*, ormai divenute le più preziose reliquie per la nuova religione della patria, oggetto di un culto che, come si conviene in casi del genere, dal sacro virerà rapidamente verso il grottesco. In questa ricapitolazione sarebbe esiziale trascurare la *Storia della letteratura italiana* di Francesco de Sanctis, che fu, tra l’altro, manuale scolastico per generazioni di studenti italiani: nell’andamento dialettico del grande racconto desanctisiano, il magistero dantesco si ricongiungeva agli ardori risorgimentali, suggellando la sintesi dello spirito nazionale. Ben presto, dopo appena un giro di letture, ovviamente la declinazione del paradigma desanctisiano si farà subito corriva: la riscoperta di Dante, poteva scrivere Ulisse Micocci nel 1890, era «effetto della reazione giusta e naturale contro l’indifferenza del secolo XVIII e contro l’Arcadia e i metastasiani che tentarono esporre Dante alla derisione del mondo». Questo Dante redivivo della Nuova Italia, dunque, fiero e virile, riscattava la poesia nazionale dalle effeminate lepidzze barocche e dal fatuo bellettrismo arcadico e vendicava la perdita del primato nazionale nel campo letterario patita due secoli prima. Si andava già delineando il profilo del poeta simbolo della Nuova Italia, il mito dell’«Omero del Cristianesimo» proiettato sulla tradizione risorgimentale, che qualche anno dopo avrebbe fatto vagheggiare a Giovanni Pascoli addirittura un “Partito di Dante”, sodalizio di “uomini liberi” che radunasse le forze di un socialismo antimarxista nazionale (se non nazionalista).¹⁵

¹⁵ Cfr. F. Lanza, *Pascoli, Giovanni*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Treccani, 1970, s.v. Altro andrebbe detto a proposito del dantismo nazionalista di Pascoli. Basti qui ricordare l’*Inno degli emigrati italiani a Dante* (1911), nel quale il poeta esule diventa l’eroe antesignano degli espatriati (cfr. G. Pascoli, *Odi e inni*, in Id., *Poesie*, Milano, Mondadori, 1965, pp. 881-882).

La consacrazione dell'icona dantesca nell'Italia liberale (icona laica e neoghibellina, occorre ribadire, solido baluardo contro il neoguelfismo, giacché i cattolici faticheranno ancora qualche anno prima di conquistarsi un "loro" Dante) venne alimentata ovviamente da fatti culturali o paraculturali. Gran parte degli esponenti della Scuola storica furono coinvolti in questo processo: Zingarelli, D'Ancona, Parodi, D'Ovidio, lo stesso Rajna (ma se ne smarcherà un grande filologo dantesco come Michele Barbi), sebbene questa egemonia dei filologi scatenasse le reazioni aggressive dei giovani Prezzolini e Papini (la contesa è indagata diffusamente nel saggio summenzionato di Jossa; può essere interessante aggiungere che Prezzolini, dopo la sbornia del Ventennio -dalla quale, pur da conservatore, si tenne lontano, a differenza del suo antico sodale Papini- tornasse sul tema con un titolo emblematicamente provocatorio: il quarto capitolo del suo *L'Italia finisce, ecco quel che resta*, del 1948, si intitola infatti «Dante – l'antitaliano»); nel 1888 veniva fondata la Società dantesca italiana (già ne erano sorte in Germania, Gran Bretagna, Stati Uniti) e contestualmente, dopo una vasta mobilitazione intellettuale, si istituivano due cattedre dantesche, a Firenze e a Roma: Giosuè Carducci accettò di tenere la lezione inaugurale di quest'ultima nell'aula magna dell'Università di Roma, pur rifiutandosi di averla assegnata, rimanendo una delle poche voci lucide e critiche nel tripudio dei dantofili e dei dantomani (non molto tempo dopo sarà Benedetto Croce, anche nelle vesti di ministro, ancora sulla base di fondate istanze culturali oltre che politiche, a opporsi a questa monumentalizzazione e alle conseguenti misinterpretazioni). Non mancarono, inoltre, autorevoli sponde istituzionali, anche tra le più alte cariche dello stato. Il caso di Sidney Sonnino, dantista appassionato, bibliofilo e collezionista di testi (fino a possedere una delle più cospicue e preziose biblioteche dantesche al mondo), autore egli stesso di una *Lectura Dantis* già nel 1905, poco prima di diventare per la prima volta Presidente del Consiglio, è emblematico: strenuo sostenitore dell'istituzione della Casa di Dante, che venne costituita nel 1914 nella sede del palazzo degli Anguillara a Trastevere e lo ebbe tra i primi presidenti, donerà alla Fondazione la sua biblioteca e vi terrà una *Lectio* in occasione del sesto centenario del 1921. Anche la produzione culturale di massa non avrebbe esitato a fornire il proprio contributo alla causa e a cavalcare l'onda: si pensi soltanto all'*Inferno*, primo *kolossal* della cinematografia italiana (una produzione costata 100.000 lire), diretto

da Francesco Bartolini, Giuseppe de Liguoro e Adolfo Padovan, la cui prima si tenne il 22 marzo 1911.

Non ci potrà sorprendere, a questo punto, l'arruolamento del Sommo, già nume dell'irredentismo triestino, tra i combattenti della Grande guerra. Bastino qui le citazioni di due ferventi interventisti, riportate da Conti; Emanuele Sella, economista dell'Università di Messina, scriveva: «la lotta fra gli interventisti e i neutralisti [...] è una intima e inconsapevole battaglia fra i cultori di Dante e coloro che Dante hanno ignorato ed ignorano»; Francesco Ruffini, ministro della Pubblica istruzione, nel 1917, rilanciava: «Dante al di sopra di tutti i più sapienti nostri reggitori politici e di tutti i più valorosi nostri condottieri militari, l'autore primo e il duce supremo di questa grande e santa impresa. Dante va innanzi alle forti schiere d'Italia, vessillifero divino della nostra gente». E proprio la Casa di Dante, dunque, sarebbe diventata inevitabilmente una delle trincee del cosiddetto "fronte interno".

III.

L'anniversario del 1921 costituisce una sorta di apoteosi e al contempo uno snodo cruciale di questo processo che abbiamo sommariamente definito di "nazionalizzazione". Finalmente, Papa Benedetto XV, con la lettera enciclica del 30 aprile 1921, rivolta ai docenti e agli alunni di tutti gli istituti cattolici, invitava a leggere e a studiare Dante, «il cantore più eloquente del pensiero cristiano», restituendo un pezzo di Dante al mondo cattolico e al Partito Popolare. Sempre nel corso delle manifestazioni per il seicentenario avvenne una sorta di sinistro passaggio di testimone, dai nazionalisti liberali a quello che, a novembre, sarebbe diventato il Partito Nazionale Fascista: nel pieno delle celebrazioni dantesche, nel settembre di quell'anno, infatti, Ravenna venne invasa da circa tremila fascisti al comando di Italo Balbo e Dino Grandi (millecinquecento ferraresi con Balbo, altrettanti bolognesi con Grandi). La marcia su Ravenna, nel corso della quale fece la sua comparsa per la prima volta la camicia nera come divisa ufficiale degli squadristi, fu la prima grande manifestazione di massa del fascismo, costituendo la prova generale della marcia su Roma dell'anno dopo. Dopo avere assaltato e devastato la Camera del lavoro e le sedi dei partiti di sinistra, scontrandosi in strada con i socialisti e perfino con i cattolici, le squadre fasciste si raduneranno, insieme ai genitori dell'eroe di guerra Francesco Baracca, davanti al sacello di Alighieri: il fascismo, dopo essersi intestato l'eredità di Vittorio Veneto e dell'impresa fiumana, come è stato scritto, si consacrava alla propria

missione di redenzione della nazione «presso all'urna dove dorme il Padre spirituale della nazione».

Naturalmente il regime, una volta instauratosi, ebbe gioco facile nel fare indossare anche a questa sorta di ieratico lare patrio la camicia nera e a suggellare la definitiva fascistizzazione del poeta di Beatrice. Restava, a quel punto, solo da certificarne la purezza razziale: a questo avrebbero tempestivamente pensato gli scienziati. Alla chiusura delle celebrazioni del 1921, infatti, si pensò bene di condurre una nuova ricognizione (dopo quella del 1865) delle spoglie mortali di Dante. A eseguirlo furono chiamati due fra i maggiori antropologi dell'epoca: Giuseppe Sergi e Fabio Frassetto. I risultati vennero pubblicati in due articoli scientifici, nel 1921 e nel 1924: grazie alla *recognitio exuviarum* il Sommo poeta poteva essere proclamato, anche in nome della scienza, «il rappresentante più glorioso e più autentico della stirpe mediterranea», un «italiano di sangue e di stirpe». Un italiano vigorosamente “maschio”, oltretutto: come riportato da Conti, il professor Frassetto rimarcava puntigliosamente le caratteristiche virili che lo studio condotto sulle ossa del poeta rivelava: «la pelvi di Dante mostra spiccatissimi i caratteri sessuali maschili, tanto morfologici quanto metrici». Alcuni anni dopo, ovviamente, su questi presupposti, il poeta campione antesignano della stirpe italica sarebbe stato chiamato a legittimare la legislazione razziale del regime. Altrettanto prevedibilmente, l'idiozia fascista riconobbe in Mussolini (dantofilo anche lui, *ça va sans dire*) il Veltro profetizzato da Dante: il saggio di Domenico Venturini, *Dante Alighieri e Benito Mussolini*, del 1927, è probabilmente la testimonianza più significativa della sussunzione della figura e del pensiero di Dante, finanche del Dante politico, alla retorica del Ventennio. La canonizzazione delle opere dantesche nella scuola fascista, da Gentile a Bottai, divenne funzionale all'indottrinamento ideologico perseguito dal regime (ne dà conto Albertini nel suo saggio), e perfino l'interpretazione di una terzina profetica tra le più oscure della *Commedia* venne piegata alla propaganda:

Nel quale un cinquecento diece e cinque,
messo di Dio, anciderà la fuia
con quel gigante che con lei delinque
(*Purg.*, XXXIII, 41-43)

La cifra trascritta in numeri romani, DXV, da gran parte dei commentatori fino ad allora interpretata come un riferimento all'imperatore, verosimilmente Enrico VII (DUX), non poteva che essere

una predizione dell'avvento del «Duce Magnifico della nuova Italia».¹⁶ Il maestoso Danteum, una sorta di tempio laico da edificare a Roma, commissionato nel 1938 agli architetti razionalisti Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, infine, avrebbe dovuto eternare il culto nazionale per l'autore della *Commedia*. A causa dell'entrata in guerra dell'Italia non venne mai realizzato: ce ne resta il progetto, del quale è stato realizzato un *rendering* digitale.¹⁷

IV.

«La nazione italiana ebbe origine, come tutte le altre nazioni europee, verso la fine del Medio Evo; ma nacque in modo diverso. L'Italia non fu fatta da re o capitani; essa fu la creatura di un poeta: Dante. Gli stranieri che identificano l'Italia con Dante hanno in sostanza ragione. Il suo temperamento e la sua opera ebbero una influenza decisiva, aumentata col passare dei secoli, finché divenne essenziale nelle classi dirigenti del popolo italiano. Non è un'esagerazione dire che egli fu per il popolo italiano quello che Mosè fu per Israele»¹⁸ avrebbe scritto, nel 1937, Giuseppe Antonio Borgese dal suo esilio americano, riflettendo sul repertorio culturale di cui si è servito il fascismo, manipolandolo, per rimarcare le proprie prerogative di "italianità". L'avvento della Repubblica, insieme agli altri italiani liberò, per così dire, anche Dante, il quale, sciolto finalmente dalle mansioni di vate della nazione, ha potuto circolare, verrebbe da dire gioiosamente, nelle illustrazioni, nel teatro d'avanguardia, nel fumetto, nella pubblicità, in televisione, nella musica leggera, nei graffiti fino a trasformarsi in una icona pop.¹⁹ Ma propiziò altresì quella feconda stagione di studi danteschi che ebbe tra i suoi protagonisti Contini, Petrocchi, Sapegno, dediti all'edizione dei testi danteschi quanto poco avvezzi a ricavarne santini nazionalisti. Tornando a tempi a noi più prossimi, proprio l'università, a dispetto delle campagne denigratorie promosse da alcuni organi di stampa con

¹⁶ Questa esegesi è stata ripresa recentemente in una sezione del saggio di uno dei leader ideologici del movimento neofascista Casa Pound, A. Scianca, *La nazione fatidica. Elogio politico e metafisico dell'Italia*, Roma, Altaforte, 2018.

¹⁷ La simulazione è visibile sul canale Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=56lgVe12fRQ> (ultimo accesso: 28/11/2022).

¹⁸ G.A. Borgese, *Goliath. The March of Fascism*, New York, The Viking Press, 1937; trad. it. *Golia. Marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1946, p. 23.

¹⁹ Ne scrivono A. Casadei e P. Gervasi, *La voce di Dante. Performance dantesche tra teatro, tv e nuovi media*, Bologna, Sossella, 2021; ancora Casadei nel lepido *Dante. Storia avventurosa della divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, Il Saggiatore, 2020 e R. Antonelli, *Il Dante di tutti. Un'icona pop*, Torino, Einaudi, 2022.

cadenza ben più frequente del «Dantedì», si può dire che si sia tenuta lontana dalla retorica inutile anche in occasione del settecentenario: le attività dell'Associazione degli italianisti e dei tanti atenei che hanno organizzato congressi e cicli di seminari, solo per fare un esempio, sono state tanto ricche quanto varie, tra ricerca e divulgazione, e a bassissimo tasso di enfasi nazionalistica. Lo stesso può dirsi per la scuola italiana, nella quale Dante e la *Commedia* si leggono e si studiano con assiduità e passione, a dispetto delle ricorrenze e degli anniversari.²⁰ E con buona pace di chi, in un libro intitolato addirittura *Stil novo*, un po' di anni fa, non trovava di meglio che scrivere:

Dante appartiene a quei personaggi rovinati dalla scuola. Ce lo figuriamo sempre uguale, sempre nel mezzo del cammino, noioso come la spiegazione di un professore arrugginito. [...] Spesso ce lo presentano in modo monotono. E invece Dante era un ganzo. Amava l'amore, amava la politica, amava le passioni forti. Detta male, gli garbava vivere. E certamente era un uomo a colori, non una statua in scala di grigi come ormai ci siamo abituati a immaginarlo.²¹

Un altro ottimo spunto per riflettere, nelle solite grigie e cadenti aule scolastiche della Repubblica, sugli usi politici sbagliati che si possono fare di un grande autore.

²⁰ Cito, tra le tante iniziative, l'ormai venticinquennale Settimana di studi danteschi, che a Palermo coinvolge centinaia di studentesse e studenti di numerosi licei.

²¹ M. Renzi, *Stil novo*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 35.

La parola e lo sguardo

Scrittura critica e arte figurativa in Fortini

Stefania Gismondi

I. Assenze fallaci, dissimulate presenze

È indubbio che l'arte abbia avuto, nella formazione della sensibilità di Franco Fortini, un ruolo importante: lo dimostrano le testimonianze autobiografiche,¹ la stessa attività diretta nel campo del disegno e della pittura.² Si tratta tuttavia di un nodo culturale, ma soprattutto esistenziale, problematico, come dimostrano i numerosi momenti nei quali Fortini, retrospettivamente, cerca di reinterpretare e in qualche modo arginare tale istanza giovanile ricondotta, in un passaggio autobiografico di *I cani del Sinai*, a un «semidelirio estetico».³ Sorprende nell'opera fortiniana, come rilevato da Luca Lenzini nell'*Educazione*,⁴ la scarsa presenza di testi di saggistica direttamente dedicati all'arte. Difficile spiegare questa assenza, di certo di non poco conto, con un generico atteggiamento di messa da parte delle proprie personali inclinazioni in nome di un interesse esclusivo per la storia, per la discussione sul proprio tempo. Lenzini propone l'ipotesi

¹ Un testo importante nella mia ricerca, in quanto affonda le radici nella giovinezza dell'autore, è la tesi di Franco Fortini su Rosso Fiorentino, il cui manoscritto è conservato presso la Biblioteca di Area Umanistica di Siena.

² Un'attività che interessa l'intero arco della vita di Franco Fortini seppur, a causa delle vicende biografiche, in maniera discontinua. A tal proposito il contributo maggiore, per definire i termini di fondo dell'opera grafica di Fortini, è *Disegni, incisioni, dipinti*, a cura di E. Crispolti, Macerata, Quodlibet, 2001.

³ F. Fortini, *I cani del Sinai*, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 48.

⁴ Vedi L. Lenzini, *L'educazione*, in Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, pp. 19-48.

di un senso di colpa associato alla grande passione per l'arte, un desiderio di rimozione la cui intensità è direttamente proporzionale all'intensità di quel *semidelirio estetico* più volte evocato dall'autore. Nella formulazione di tale ipotesi ci sono due fattori fondamentali che occorre tenere a mente: da un lato, l'opera di compensazione del poeta nei confronti del saggista, seppur a distanza (numerosi sono i testi poetici che chiamano in causa l'arte); d'altro canto il carattere a un tempo macroscopico e superficiale di tale assenza: l'orizzonte figurativo, pur non direttamente, pare infiltrarsi, in diversi livelli e modalità, nell'intelaiatura del discorso critico dedicato alla letteratura attraverso una presenza liminare, ma proprio per questo profondamente connaturata. Alla luce di ciò la stessa assenza diretta muta il suo peso specifico e il suo significato.

In questo orizzonte d'indagine si sviluppa il presente studio, imperniato su due aspetti fondamentali dell'opera di Franco Fortini: la sensibilità artistica e il suo particolare saggismo; aspetti ampiamente indagati dalla critica in maniera indipendente, molto meno nei loro rapporti. All'origine di questo interesse è la lettura di un libriccino postumo di Franco Fortini, *Breve secondo Novecento*:⁵ neppure un centinaio di pagine che si leggono d'un fiato. Si tratta di testi brevi, destinati a una fruizione radiofonica, che necessitano di immediatezza e linearità nell'esposizione. La concentrazione del volume permette di far emergere con maggiore evidenza procedimenti che altrimenti, nella mole immensa dell'opera critica dell'autore, sarebbe stato difficile isolare. Ma al di là del rilievo quantitativo, ciò che colpisce è la specificità attraverso cui l'arte entra nel discorso critico, in una sorta di resa (potenziata) dell'istanza discorsiva che, attraverso una serie di tortuosità,⁶ finalmente e fulmineamente si risolve nella similitudine figurativa. L'ibridazione tra due istanze estetiche (quella figurativa e quella letteraria) genera un nuovo orizzonte di senso, perno segreto

⁵ F. Fortini, *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1998 (poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1172). Si tratta, in origine, di una raccolta di trentasei profili critici concepiti da Franco Fortini per Radio Lugano e letti nei primi anni Ottanta. Già verso la metà degli anni Ottanta i "pezzi" vennero riuniti dall'autore con il titolo *Breve secolo*: quattrocento copie da regalare agli amici.

⁶ Pier Vincenzo Mengaldo ha sottolineato, nei suoi *Profili di critici del Novecento*, l'andamento «stretto a pugno e percussivo» del discorso critico fortiniano, il cui giudizio «è quasi un razzo che balza fuori dall'argomentazione» (P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 62. Si veda anche R. Luperini, *Su Fortini saggista e teorico della letteratura*, in Id., *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, pp. 89-97).

dell'intero discorso critico. Se il punto d'avvio dell'argomentazione di un testo o di un autore è spesso un particolare (un verso, una rima...), l'immagine costituisce invece, in diversi casi, il punto d'arrivo. L'elemento discorsivo che separa tali istanze diventa come una lunga parentesi che espone, distesamente, l'ordine di senso condensato in significativi connubi: per esempio Rosselli-Bacon, Gatto-Picasso, Zanzotto-Altdorfer-Cranach-la pittura veneta. Di qui l'impulso ad andare più a fondo nella questione, estendendo l'indagine – pur non avendo la pretesa di esaurirla – all'intera opera critico-saggistica di Franco Fortini. La ricerca ha dato risultati superiori alle aspettative:⁷ l'arte, messa all'angolo e quasi censurata a livello macroscopico nell'orizzonte critico fortiniano, sembra infiltrarsi nella tessitura del discorso attraverso presenze poco esibite ma – come si vedrà per campioni – assai significative.

La presenza di riferimenti figurativi nella critica fortiniana copre un arco temporale molto ampio, seppur con una predilezione per le esperienze del XIX e XX secolo. Nel cercare di comprendere i significati di tale presenza sono emerse, sin da subito, diverse direzioni: una di queste è la restituzione di linee di tendenza culturali, attraverso catene di riferimenti che mettono in relazione la letteratura e l'arte (ma non solo, anche la musica, la fotografia, il cinema ecc.) in unico orizzonte comune. Questo aspetto, seppur non trascurabile, non desta particolari interrogativi, in quanto facilmente ascrivibile a una nozione di cultura in linea con l'orizzonte di Franco Fortini. Incarnando la figura tipica dell'intellettuale "totale" novecentesco, egli prosegue una direzione che ha origine almeno dal Rinascimento; la capacità di muoversi con assoluta padronanza tra i diversi campi del sapere (dalla poesia alla musica, dall'arte alla filosofia) non è che il corollario di una precisa concezione della cultura: l'aspirazione alla totalità, in cui l'orizzonte estetico – in qualsiasi forma – non può essere disgiunto dalla dimensione etica. Si tratta, d'altro canto, di un'opera di pertinace resistenza ai particolari specialismi settoriali che rischiano, attraverso una frammentazione del sapere, di sottrarre alla cultura il suo statuto unitario.

D'altra parte l'arte, nel Novecento, costituisce in Italia un nodo fondamentale per la costituzione della sensibilità moderna. La sua influenza va ben oltre il proprio specifico linguaggio formale: le

⁷ Ho raccolto i materiali nell'Appendice della mia tesi *La parola e lo sguardo. Scrittura critica e arte figurativa in Franco Fortini*, relatore prof. L. Lenzini, A.A. 2018-2019, DFCLAM – Università di Siena.

avanguardie artistiche costituiscono, anche storicamente, il punto d'innescio di quelle tendenze culturali che possono essere ascritte alla categoria del Moderno. In questo orizzonte Fortini occupa una posizione del tutto peculiare, probabilmente complice anche il suo rapporto profondo, ma altrettanto problematico, con il linguaggio figurativo. Certamente sono in atto forze contrapposte: da una parte l'attrazione nei confronti di un linguaggio formale che ha un valore ermeneutico fondamentale per la sua formazione, come testimonia un inedito *Spunto per la Brancacci* (1990-91):

La cappella Brancacci fu un libro santo, come nessun altro fra quanti la città mi proponesse. Né a me solo. Quante volte mi sono seduto, nell'ora vuota del primo pomeriggio, davanti al *Tributo* e al Pietro che *risana gli infermi*; con quanti, compagni e compagne o stranieri di passaggio, ho commentato i passi di Masolino e di Filippino. Come con certi grandi passi di Dante ho tuttora nella mente la distribuzione delle parti. [...] I corpi dei progenitori, le gambe del gabelliere parevano modelli di volumi puri ma dove il tempo non era né sospeso né abolito.⁸

L'arte non è destinata a una vorace fruizione ma è luogo di crescita spirituale: «libro santo» definisce Fortini l'opera masaccesca, a sottolineare il valore educativo dell'esperienza. La breve dichiarazione mette, d'altra parte, in evidenza istanze che saranno fondamentali per l'intera opera dell'autore: l'istanza spaziale, che agisce anche nella percezione della letteratura («Come con certi grandi passi di Dante ho tuttora nella mente la distribuzione delle parti»), ma ha probabilmente molto a che fare con un certa educazione dello sguardo;⁹ cui si associa la dimensione temporale nella dialettica tra immobilità estatica («I corpi dei progenitori, le gambe del gabelliere parevano modelli di volumi puri») e fluire storico («il tempo non era né sospeso né abolito»). L'evocazione del valore fondativo di tale esperienza torna in un testo critico, *Traducendo Milton*: «I gravi uomini ardenti avvenire [di *Italia 1942*, in *Foglio di via*] erano, nella mia immaginazione, apocalittici come il gruppo dei discepoli nell'affresco del *Tributo*, Masaccio, Carmine».¹⁰

⁸ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. LXXIX.

⁹ La mia analisi, pur partendo dai riferimenti figurativi diretti, si estende ad un orizzonte più ampio, che coinvolge il lessico, la struttura del discorso, ma anche particolari procedimenti di ricezione e analisi che con l'arte sembrano collegati. Centrale la nozione di *sguardo*, la capacità di Fortini di saper vedere l'oggetto artistico, come quello letterario, di evidenziare immaginari e procedimenti comuni, pur sapendo distinguere i confini e la specificità dei singoli linguaggi formali.

¹⁰ F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 387 n.

L'arte è alla base dell'orizzonte iconografico attraverso cui visualizzare anche un certo immaginario letterario, secondo un procedimento che ritroveremo spesso nella scrittura critica. Ma si tratta di un'evocazione, va ribadito, che va ben oltre l'orizzonte puramente estetico, entrano in gioco istanze etiche precise. L'immaginario di Masaccio è chiamato in causa ancora in una annotazione relativa a *Canzone* (in *Poesia e errore*): «una delle mie prime visioni di avvenire, che si accompagnava anche all'immagine di certe figure di Masaccio era [...] in questo verso: *uomini usciti di pianto in ragione*».¹¹ Nella lettura dell'opera altra, come nella creazione del proprio immaginario poetico, la figura di Masaccio ha un valore specifico: rinvia al futuro in quanto speranza nell'avvenire.

D'altro canto, all'istanza formativa che caratterizza l'esperienza artistica si accompagna anche un sentimento di repulsione, e repressione, in particolare nei confronti di un certo tipo di sensibilità estetizzante d'impronta dannunziana, percepita come infezione. Il particolare marxismo di Fortini, che prende forma a partire dagli anni dell'esilio e del «Politecnico», non semplifica la questione: figure come quelle di Kierkegaard e di Michelstaedter, per le quali il rapporto etica/estetica è decisivo, hanno un ruolo fondamentale. Difficile risolvere la questione attraverso semplicistici schematismi; in questa sede basterà ricordare che è ancora nel nome di Masaccio che l'arte conoscerà, infine, una forma di riconoscimento: sottratta allo statuto di pura tentazione estetica, diviene portatrice – e custode – di valori etici. Come sottolinea Lenzini:

nell'ultimo periodo della sua vita è il nome di Masaccio che Fortini ha fatto con insistenza, collegandolo direttamente ad alcune sue poesie ed alla tensione verso il futuro che le ispira; come dire, al nucleo essenziale e di lunga durata della propria opera. [...] Evidentemente l'attrazione dell'arte non era solo infezione, seduzione delle forme; né l'interdizione nei confronti della tentazione estetica valeva a cancellare il segno di una tradizione iscritta nelle pietre di Firenze come nel profondo dello scrittore. Nel momento in cui il paesaggio storico è travolto dalla distruzione, e con ciò si apre alla speranza, sono le figure di Masaccio a riemergere dal passato.¹²

Certamente l'osservazione, la pratica e conoscenza profonda delle dinamiche proprie delle arti figurative giocano un ruolo fondamentale

¹¹ M. De Filippis, *Intervista per dopodomani* [1989], in «*Uomini usciti di pianto in ragione*». *Saggi su Franco Fortini*, a cura di M. De Filippis, Roma, Manifestolibri 1996, p. 161.

¹² L. Lenzini, *L'educazione* cit.

nella percezione e analisi delle opere letterarie. Ma ciò diventa possibile solo grazie a un presupposto: come la letteratura non si conclude in sé stessa,¹³ così l'arte; è in virtù di ciò che le due istanze possono comunicare, in quanto rinviano a un *al di là* dei propri specifici confini:

Ora, a quel modo stesso che una parola è il *simbolo fonico* di una cosa o di un oggetto, le linee, i colori, e i loro rapporti suggeriscono alle nostre abitudini mentali certe rappresentazioni del mondo fisico. [...] Il rapporto che intercorre quindi fra il segno di quel pittore che abbiamo visto dipingere davanti a un paesaggio e il cosiddetto "reale" è quello di una *allusione*, di un *suggerimento*. Si aggiunga che linee, forme e colori possono suggerire non soltanto oggetti naturali, ma anche certe sensazioni essenziali indipendenti dalla obiettività.¹⁴

Fortini mette in rilievo come l'*al di là* dell'opera non coinvolga soltanto *oggetti naturali*, ma anche *sensazioni essenziali indipendenti dalla obiettività*. L'azione di forze non ascrivibili a un orizzonte razionale (dicibile) è un aspetto importante nel pensiero di Franco Fortini; aspetto opposto e complementare all'istanza cartesiana. Al contempo, a proposito del discorso critico-saggistico, l'autore mette in evidenza l'appellarsi del critico (come del poeta e del lettore) a «leggi non scritte, probabilmente inverificabili».¹⁵ C'è insomma un territorio in cui la verità smette di obbedire a (inizia a evadere da) strutture di tipo discorsivo. L'ibridazione tra arte e letteratura all'interno del discorso critico fortiniano si inserisce, in molti casi, proprio in questa intercapedine, e ha molto a che fare con la nozione di limite, di confine; sopperendo ai limiti dell'istanza argomentativa (e integrandola), l'immagine assume un valore ermeneutico, e non puramente espressivo o decorativo. Il connubio di due specifiche istanze estetiche, seppur distinte nella

¹³ È stata più volte evidenziata l'importanza dell'istanza extraletteraria per Franco Fortini. Riporto le parole di Romano Luperini: «Non direi che Fortini arrivi a negare l'esistenza di qualsiasi criterio di letterarietà (Fortini accenna, anzi, al fatto che il "rapporto sociale" è "specificato nell'oggetto letterario" e mette in guardia contro il rischio di perdere di vista i confini e la nozione stessa di "letteratura"). Piuttosto egli intende ritrovare e riconoscere anche nell'ermeneutica l'idea che la "letteratura", quanto più sembri farlo, non si conclude in sé stessa". Insomma l'extraletterario è il punto di arrivo, ma anche, per certi versi, il punto di partenza, e addirittura il fondamento, del letterario», Romano Luperini, *Il futuro di Fortini*, San Cesario di Lecce, Piero Manni, 2007, p. 93.

¹⁴ F. Fortini, *Che cos'è un quadro [I]*, in Id., *Disegni incisioni dipinti* cit., p. LVI.

¹⁵ F. Fortini, *Critica letteraria e scienza della letteratura*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 771-779. Nello stesso scritto: «Esiste insomma una funzione critica che agisce a livello di conoscenze non specialistiche – il che non significa necessariamente superficiali, arbitrarie o fantasiose».

veste formale, genera un sistema nuovo, un organismo denso, eppure coerente nella sua “indimostrabilità”: il primo impulso del *dis-corso* è lo *sguardo*; il riferimento è suggello, contrazione del discorso; al contempo dilata il testo, adombrando un orizzonte di senso *essenziale* seppur, per certi aspetti, *indipendente dalla obiettività*.

II. La figura umana: Bacon, Morante; e Amelia Rosselli

La vita di *Aracoeli* ci è [...] già stata anticipata e la fatalità non è più contenuta entro una dimensione temporale lineare. Nello specchio di un lercio albergo spagnolo abbiamo già visto il nudo di Emanuele, deforme, irredimibile, come quelli delle pitture di Bacon.¹⁶

Il 14 novembre 1982 Fortini scrive per il «Corriere della sera» un pezzo critico sull’ultimo romanzo della Morante, *Aracoeli*, incentrato sul rapporto, simbiotico e tormentato, tra Emanuele e sua madre. Dopo aver brevemente riassunto la trama del romanzo, Fortini paragona il nudo del protagonista alle figure che, in pittura, dirompono sulle tele di Francis Bacon. L’attenzione all’anatomia umana è messa in risalto dalla nudità: il corpo di Emanuele appare *deforme e irredimibile*. Se il primo dei due aggettivi può pure legarsi ad un’idea di corporalità, slegata da considerazioni di tipo spirituale, il secondo interviene immediatamente con una precisa connotazione. La deforme nudità acquisisce un valore specifico, non è più solo fisica, ma esclude qualsiasi possibilità di riscatto, è un segno di come – prosegue Fortini – «il recupero del passato lo condurrà solo ad acquisire un futuro d’ombra e di mucillagini».¹⁷

A distanza di pochi paragrafi il discorso continua in questi termini:

In un medesimo tempo si danno qui un universo di relazioni sovranaturali e uno di causalità biologiche o psicologiche. Non soltanto in quest’ultima opera la Morante ha scelto il primo, con i colori induisti o taoisti; ma troppo forte è il suo senso dell’immediato e del concreto per rinunciare del tutto al secondo. Naturalistiche sono, certo, anche quelle sapienze d’Oriente; ma, fondate sull’indistinzione di fisico e psichico, lo sono come si è precristiani né la Morante riesce del tutto ad essere tale: i suoi personaggi sono sempre “creaturali”, quindi divisi fra corpo e spirito.¹⁸

I personaggi della scrittrice sono sempre *divisi fra corpo e spirito*; la

¹⁶ F. Fortini, «*Aracoeli*», in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, p. 1596.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 1597.

deformità di un nudo non può fermarsi ad una percezione puramente estetica, o meglio, tale percezione contiene in sé connotati che si muovono verso un orizzonte ulteriore, spirituale: un peccato (una colpa) per il quale non c'è redenzione. In questo orizzonte *creaturale* si inserisce l'immaginario di Francis Bacon.

III. L'irriducibile ricerca di un sorriso

Il riferimento all'immaginario del pittore irlandese torna in un testo di *Breve Secondo Novecento*, a proposito dell'opera in versi di Amelia Roselli: l'immagine della poesia della Rosselli «sa di essere *sconnessa* e *pesta* ma serba il ricordo di una *origine* e di una *finalità*, come le figure umane nelle tele di Francis Bacon».¹⁹

La progressiva precisazione – e dunque riformulazione – del senso che si vuole dare al particolare confronto avviene per contrapposizione ed è quindi, in questo caso, meglio evidenziata dalla congiunzione avversativa; come nel caso precedente, la precisazione arricchisce però il discorso di connotati che, dal campo puramente estetico, si spostano su un versante di istanze etiche. È interessante notare come queste precisazioni retroagiscano anche sui termini immediatamente precedenti; e allora abbiamo la conferma che la deformità, la sconnessione siano connotati esteriori che rispondono ad un intento non puramente estetico (in senso simbolistico-dannunziano): la *deformità* significa anche mancanza di un possibile riscatto, la *sconnessione* si configura come contrappunto necessario di una poesia (una voce) in cui risuona il ricordo di una *origine* e di una *finalità*. È in quest'orizzonte oscillatorio tra estetica ed etica che si inserisce la similitudine figurativa. Nel cortocircuito tra immagine e valore il riferimento pittorico sembra essere suggello e insieme via di fuga dal labirinto discorsivo: la «nausea per la dimostrazione»²⁰ si risolve spesso in esso, in maniera talvolta accelerata e imprevista.

Nel caso della Rosselli la similitudine sembra irradiarsi in due direzioni: sul testo precedente, su quello che è stato detto (la similitudine *contiene* il testo, quasi il discorso sia costruito a ritroso a partire dalla suggestione figurativa); al contempo dilata il testo, attraverso un orizzonte di senso che in parte disvela, ma lascia come in sospeso. Il lessico, allo stesso modo, pare spingere il pedale dell'espressione, nella direzione del riferimento figurativo: la messa in evidenza di certe

¹⁹ F. Fortini, *Breve Secondo Novecento* cit., p. 1172 (corsivi miei).

²⁰ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci Macerata, Quodlibet, 2006, p. 419.

caratteristiche della poesia della Rosselli – corporalità, visceralità – avviene attraverso una modalità di scrittura partecipante, mai asettica. E di qui la terminologia violentemente espressiva («esasperante inquietudine animale»; «scava»; «rabbia eroditrice»; «sconquassa»), associata a costruzioni precipitanti di verbi e aggettivi («...quell'ansioso frugare tutt'intorno, esumare, esibire, trasportare: storto, faticoso, processionale lavoro, da unghie e mandibole»). Fortini vuole restituire a tutti i livelli di scrittura (lessico, sintassi, semantica) i nodi essenziali della poesia della Rosselli, processo che culmina nell' analogia con l'opera di Francis Bacon.

Si faccia caso a come, nel passo citato, non è un personaggio, ma la stessa *immagine di una poesia* ad essere paragonata a una figura umana, come antropomorfizzata (in quanto detentrica di coscienza e di memoria: *sa, serba il ricordo*). L'istanza di consapevolezza, di colpa percepita è tutta in quel *sa*, vessillo di una poesia che ha piena percezione di sé, che si fa organismo autosufficiente. In un secolo in cui la crisi delle scienze fisiche mette in discussione l'orizzonte fenomenologico dell'uomo, in cui i moti del soggetto – un tempo origine e fine degli artisti – vengono tassonomizzati dalla psicanalisi, certe *sconnessioni* non possono più conservare il privilegio del proprio mistero (di un segreto), come invece era stato per tante esperienze artistiche precedenti. Nello stesso brano Fortini definisce il ritmo della poesia della Rosselli come qualcosa di così *enorme, assoluto* da *stare prima* della stessa coscienza. La perdita totale di cognizione nel ritmo restituisce, paradossalmente, l'immagine di una poesia lucida, iper-razionale, iper-consapevole – ma di una consapevolezza ormai slegata da ogni eccessivo coinvolgimento emotivo – della sua disfunzione: *sa di essere sconnessa e pesta*. È proprio nella dialettica (irrisolta) tra perdita di controllo psichico e razionalità esasperata la cifra caratterizzante la poesia della Rosselli, ed è quello che Fortini, seppur nella sua contrazione stilistico-discorsiva, mette in evidenza. Ma la peculiarità del giudizio critico sta precisamente nel tradurre in un orizzonte espressivo diverso, quello figurativo, tali istanze. È per questa via che si arriva a Bacon, al suo realismo in grado di riaccendere sensazioni tattili e corporee attraverso l'attivazione del sistema nervoso.

«Questa ricerca» – scrive Gayford a proposito dell'artista – «di un realismo che attivasse il sistema nervoso fu uno degli impulsi fondamentali dell'artista Bacon [...]. C'è un elemento che ritorna più volte nelle interviste a Bacon: la ricerca di un'immagine che agisse in

modo più vivido o “pregnante” sul sistema nervoso». ²¹ Le immagini create da Bacon vengono definite come «orribili, in modo talmente *assoluto*, che vedendole il cervello si chiudeva in uno scatto». ²² È nella fusione di due istanze opposte – un realismo estremo, viscerale, e una maniacale cerebralità, conciliabili solo per via di paradosso – la cifra che caratterizza i due artisti: è la strada battuta dal pittore come dalla poetessa per tentare di riappropriarsi del reale.

A proposito di Bacon e della sua presa di distanza dall'arte illustrativa, è stato osservato:

Io penso che la differenza consista in questo: la forma illustrativa rivela immediatamente, tramite l'intelletto, il suo significato; mentre la forma non illustrativa passa prima per la sensazione e solo dopo, lentamente, riporta alla realtà. ²³

La realtà a cui l'arte di Bacon – con le sue figure sconvolte, imprigionate, spaventate – intende ricondurre è il dramma dell'esistenza, il destino dell'uomo: la sua *origine*, la sua *finalità*. Ma torniamo al passo di riferimento: il verbo utilizzato da Fortini (*sa*) si è detto rinviare a un'istanza di consapevolezza; il *sapere* è d'altro canto strettamente connesso al *ricordo* immediatamente successivo. I verbi utilizzati nel periodo di riferimento sono assertivi e si riferiscono ad azioni collocabili nel presente; eppure è un presente che ha ragione d'essere nel passato o, potremmo dire, un passato che si attualizza attraverso la metabolizzazione di esperienze significanti per la psicologia del soggetto: in questo orizzonte possono essere letti conoscenza e ricordo.

Entra a questo punto in gioco una dialettica temporale che fa del presente null'altro che un passaggio – quasi più spaziale che temporale – fra passato (*origine*) e futuro (*finalità*); e anzi, c'è una sorta di intercambiabilità tra le due accezioni temporali: ciò che affonda nel passato non può non essere complementare rispetto a ciò che guarda al futuro. Lo stretto legame tra i *due spazi temporali* era stato evidenziato – lo ricordiamo – anche per il personaggio di Emanuele, il cui recupero del passato si associava a un *futuro d'ombra e di mucillagini*. ²⁴

²¹ M. Gayford, *Artisti a Londra: Bacon, Freud, Hockney e gli altri*, trad. it. di C. Veltri e P. Bassotti, Torino, Einaudi, 2018, p. 30.

²² *Ivi*, p. 23.

²³ F. Bacon, *La brutalità delle cose. Conversazioni con David Sylvester*, trad. it. di N. Fusini, Roma, Edizioni «Fondo Pier Paolo Pasolini», 1991, p. 45.

²⁴ Anche in riferimento al romanzo della Morante viene messa in evidenza una concezione del tempo non più pienamente inquadrabile in un orizzonte lineare;

Se da un lato questa accezione sembra legarsi a un'interpretazione figurale connaturata nella linea di marxismo – seppur atipico e qui mediato da Auerbach – di Fortini, d'altro canto si riconnette a una percezione del tempo decisamente moderna. Nel XX secolo la pittura, la letteratura, come l'intero mondo delle arti e della società, sono costretti a fare i conti con le nuove scoperte della fisica, della filosofia fenomenologica, della psicanalisi, della linguistica. A tal proposito Riccardo Donati rileva come sia la spazialità della superficie pittorica a diventare spazio della coscienza, ad agire da tramite tra il soggetto e l'altro da sé: se ciò non comporta la rimozione della questione temporale, ne attua una riformulazione come componente dello *spazio coscienziale*. A riguardo l'autore cita la riflessione – paradigmatica – di Toti Scialoja sui rapporti tra pittura e poesia:

Non è il tempo ma lo spazio che conta. Poi lo spazio diventa temporale, appunto perché ogni rapporto crea un tempo. Perché io rapporto un rosa a un rosso, un grigio a un rosso, il salto che l'occhio deve compiere per vedere il rosso, il grigio ecc. e compararli è temporalità, è l'applicazione di temporalità [...].²⁵

Le immagini di Francis Bacon sembrano rispondere perfettamente a queste nuove istanze. Si pensi a un'opera esemplare come *Dipinto 1946*: le figure si sovrappongono, sembrano scardinare le coordinate spazio-temporali, almeno nella loro tradizionale accezione lineare. In quest'arte non illustrativa è la coscienza dello spettatore a dover ricostruire i passaggi realizzati dall'artista; il dipinto richiede uno sforzo per ritornare alla realtà, ritentare una prospettiva, ricostruire una coerenza logica: è lo *spazio coscienziale* a contare. Spazio e tempo non si configurano come due distinte coordinate, ma come istanze che dicono una medesima cosa, ossia un rapporto. Leggiamo ancora in

è ancora la dialettica passato/futuro coniugata nel tempo presente attraverso un'opera di recupero, dunque rielaborazione, a costituire il fulcro del discorso. Fortini argomenta in questi termini: «Il primo terzo dell'opera dà l'ingannevole impressione che tema maggiore ne sia la ricerca memoriale della madre. Nulla, invece, di meno proustiano. Per frammenti spesso abbaglianti le prime cento pagine anticipano tutti i termini figurali e psicologici del libro, con un faticoso andirivieni temporale che al centro delle sue "ruote rabbiose" ha sempre il protagonista. Ma a questo punto la storia della madre e del figlio è come ripresa di nuovo, con un moto fluido e continuo, di respiro narrativo profondo, per quasi duecento pagine, con scarse interruzioni. La vita di Aracoeli ci è però già stata anticipata e la fatalità non è più contenuta entro una dimensione temporale lineare» (F. Fortini, «*Aracoeli*» cit., p. 1596).

²⁵ Cit. in R. Donati, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014, p. 22.

Gayford:

A suo dire lo realizzò “per caso”. Stava lavorando a una combinazione di immagini completamente diversa – uno scimpanzé e un rapace – quando, inaspettatamente, i segni che aveva lasciato sulla tela suggerirono un’immagine del tutto differente. “Fu come un incidente continuo sopra l’altro”. Attenzione, perché non è detto che questo racconto sia del tutto vero, o forse potrebbe essere un modo per sottolineare quella che per Bacon era la verità più profonda riguardo al dipinto: che i suoi ingredienti erano arbitrari, che messi insieme non significavano niente.²⁶

L’universo figurativo di Francis Bacon seleziona spesso, come fonti d’ispirazione privilegiate, fotografie, nastri cinematografici, ossia imitazioni verosimili della realtà consentite dai progressi tecnici. Ma la peculiarità sta nell’uso che viene fatto di tali possibilità: le immagini, che nelle fotografie o nei documentari sono così apparentemente fedeli alla realtà, necessitano di essere decostruite per riappropriarsi delle loro qualità, non più solo visive, come impongono le nuove tecnologie, ma tattili, corporee, sensitive e, per questa strada, psichiche, spirituali, etiche infine. È un tipo di conoscenza che passa attraverso il corpo, di cui la percezione retinica non è che una componente. Qualcosa di simile avviene con l’utilizzo della lingua da parte della Rosselli: scardinamento dall’interno di un sistema. A partire dal linguaggio tradizionale si tenta di superare il valore puramente referenziale del segno linguistico, per restituire significazione alla sillabazione, al suono.²⁷ Si instaura, anche in questo caso, uno spazio che è *spazio della coscienza*: entro tale orizzonte il suono, e il segno che lo identifica, possono assumere facoltà affini a quelle della linea e del colore sulla tela.

Un’istanza di consapevolezza sembra, d’altra parte, sottendere anche alla disarticolazione dei dipinti di Bacon, dove oggetti, carcasse, uomini, si sovrappongono quasi in un collage, i volti vengono deformati e resi irriconoscibili, eppure rimane centrale la percezione di umanità come vera e unica realtà che un imperativo interiore impedisce di trascurare. In un’epoca in cui gran parte delle avanguardie si conforta nella purezza di linee e colori, Bacon non rinuncia a dire l’uomo;

²⁶ M. Gayford, *Artisti a Londra* cit, p. 33.

²⁷ La poesia di Rosselli, ha scritto Zanzotto, comincia *prima*: «dove pullula ciò che si coagulerà, sempre riluttando, in un fatto di parole», cit. in P. Gervasi, *Amelia Rosselli. Lo spazio sonoro della mente*, in «Doppiozero», 15 dicembre 2014, <https://www.doppiozero.com/amelia-rosselli-lo-spazio-sonoro-della-mente> (ultimo accesso: 24/10/2022).

ma *dire* l'uomo è doloroso, e guardare un dipinto di Bacon significa innanzitutto fare i conti con questo aspetto, partecipare al processo della sua formazione, ritrovare le tracce della forza con la quale il suo autore non distoglie lo sguardo dalle cose.

Se la *sconnessione* ci riporta a un discorso sulle immagini e la loro associazione, l'altro termine utilizzato da Fortini per la poesia di Rosselli (*pesta*) rimanda a un'idea di tumefazione, di lividore, che si riconnette a un nodo altrettanto fondamentale nell'opera del pittore irlandese: il colore. Immagine e colore non possono, d'altra parte, essere proiettati su due piani del tutto distinti. La *sconnessione* delle immagini e il tratto livido che per Fortini le caratterizza ci conducono in una stessa direzione. In entrambi i casi entra in gioco una componente temporale, se ricordiamo la citazione di Scialoja per cui «il salto che l'occhio deve compiere per vedere il rosso, il grigio ecc. e compararli è temporalità, è l'applicazione di temporalità». D'altra parte, Bacon ha profonda consapevolezza del legame che si instaura tra colore e immagine, se il suo intento è quello di giungere a un «intreccio inestricabile tra immagine e colore di modo che l'immagine sia il colore e viceversa»;²⁸ la pennellata e la cosa che essa rappresenta diventano indissolubili, secondo un atteggiamento che si iscrive nella moderna istanza cronotopica di cui si è discusso. Collocata in questo scenario, la violenza disturbante, drammatica dei dipinti di Bacon, come di certe derive linguistiche della Rosselli, proviene da una condanna: una irriducibile resistenza alla dimenticanza, l'incapacità di rinunciare, con le parole di Fortini, alla memoria di una *origine* e di una *finalità*. È la ricerca, irriducibile, e per questo drammatica, di un sorriso: «Ho sempre cercato di dipingere il sorriso, ma non ci sono mai riuscito».²⁹

²⁸ M. Gayford, *Artisti a Londra* cit, p. 31.

²⁹ F. Bacon, *La brutalità delle cose* cit., p. 40.

L'ospite ingrato

La parola e lo sguardo. Scrittura critica e arte figurativa in Fortini

Stefania Gismondi



Francis Bacon, *Dipinto* 1946

La schedatura delle lettere di Franco Fortini nel database *Epistulae*

Elena Arnone

I. Introduzione

I.1. Lo strumento *Epistulae*

Epistulae (<http://epistulae.unil.ch>), consultabile in *open access* dal 12 luglio 2022, è uno strumento avanzato per la schedatura di missive dal Medioevo all'età moderna e contemporanea, sviluppato nell'ambito del progetto *PhilOunil. Outils pour la Philologie dans le cadre digital*, curato da Simone Albonico all'Università di Losanna con la collaborazione di Codex snc (Pavia).¹ Sviluppato in base alle esigenze di casi di studio specifici (oltre a Fortini, Bembo, Ariosto, Tasso e Foscolo),² è ora a disposizione della comunità scientifica per la schedatura di altri *corpora*. Ciò che lo caratterizza è la distinzione tra i dati fondamentali delle lettere – mittente, destinatario, data, luogo di partenza, luogo di arrivo, *incipit*, ecc. – e le informazioni relative ai testimoni cui fanno capo, a vari livelli documentali: dalla minuta, alla copia originale trattenuta dal mittente, a quella spedita. A differenza dei cataloghi online degli istituti conservatori, in cui ogni missiva è identificata da un testimone, in *Epistulae* a ogni lettera possono

¹ Per una presentazione dello strumento e delle sue finalità, rinvio a S. Albonico, *Epistulae*, <http://epistulae.unil.ch>, in *L'epistolografia di antico regime*. Atti del Convegno internazionale di studi di Viterbo, 15-17 febbraio 2018, a cura di P. Procaccioli, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 315-321; e a Id., *Epistulae. Uno strumento per lo studio dell'epistolografia e della sua tradizione*, in «*Epistolographia*», I, 2022.

² È ora utilizzato anche per schedare lettere di Leopardi (Università di Pavia), e per un progetto di schedatura dei carteggi di Francesco Algarotti (Università di Padova e di Verona).

corrispondere più documenti, singolarmente descritti e identificati dalle rispettive collocazioni archivistiche.

L'utilizzo di *Epistulae* va oltre la mera registrazione di dati d'archivio: le schede sono predisposte per mettere in luce i rapporti tra materiali lontani spazialmente ma contigui sul piano filologico-cronologico, e un *Indice degli istituti conservatori* permette di visualizzarne la distribuzione nei fondi degli archivi considerati. Nella casistica potrebbe trovar luogo una missiva di cui si hanno solo notizie, ma non testimonianze documentali. Le potenzialità delle funzioni avanzate di *Epistulae* sono valorizzate dalla natura del progetto *Franco Fortini. Corrispondenza editoriale e altri carteggi*,³ che mostra come, sebbene spesso ostacolati dalla dislocazione fisica dei materiali e da vincoli di vario genere, nonché dalla scarsa disponibilità di strumenti adeguati a processare i dati di ricerche ad ampio raggio, il reperimento e l'analisi di tutti i testimoni di una stessa lettera consentono un approccio integrale alla corrispondenza di un autore.

I.2 Il nostro *corpus* epistolare

La parte più cospicua della corrispondenza di Franco Fortini è conservata presso il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini dell'Università di Siena, nella cui Biblioteca Umanistica fu trasferito, nel 1995, l'Archivio Fortini (AFF). Il patrimonio di circa seimila lettere – incrementato negli anni grazie a donazioni, acquisti e acquisizioni di riproduzioni provenienti da altri istituti – è integralmente schedato nel catalogo informatico unificato del Servizio Bibliotecario Senese.⁴ Con lo scopo di incrementare questo inventario, nell'ambito del progetto *Franco Fortini critico letterario e intellettuale europeo* diretto da Niccolò Scaffai (2016-2019), ho schedato in *Epistulae*

³ *Franco Fortini. Corrispondenza editoriale e altri carteggi*, a cura di E. Arnone, <http://epistulae.unil.ch/projects/fortini> (ultimo accesso: 15/11/2022).

⁴ Ai materiali d'archivio sono adattati campi bibliografici, quali titolo e autori, mancando soluzioni specifiche per la descrizione di missive (mittente, destinatario, luogo di partenza e luogo di arrivo, *incipit*). A proposito dell'informatizzazione del patrimonio dell'Archivio Fortini, rinvio a E. Nencini, *L'Archivio Franco Fortini della Facoltà di Lettere dell'Università di Siena*, in *Archivi letterari del '900*, a cura di R. Castagnola, Firenze, Franco Cesati Editore, 1999, p. 115: «L'archivio, trovandosi all'interno della Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia, ha usufruito di un software già da alcuni anni utilizzato per la catalogazione e la ricerca bibliografica, il programma ALEPH, che collega in un unico catalogo informatico tutte le biblioteche universitarie di Siena, la Biblioteca comunale, ed altre biblioteche della città. | Abbiamo scelto nella griglia già esistente per la catalogazione dei libri i campi di immissione dati che ci interessavano per il nostro lavoro».

un *corpus* di 1098 tra lettere, biglietti, cartoline e telegrammi di e a Fortini, attestati (anche) in archivi diversi da quello senese.⁵ Le lettere, tra cui non rientrano quelle conservate in testimone unico nell'Archivio Fortini (già schedate nel catalogo informatico citato) si distribuiscono con varia concentrazione tra il 12 maggio 1944 (lettera alla scrittrice ticinese Alice Ceresa, conosciuta a Zurigo) e il 29 gennaio 1994 (lettera a Franco Buffoni sulla sua raccolta *Adidas*, 1993).⁶ Circa l'80% di tali missive sono di e a collaboratori della casa editrice Einaudi.⁷ Si tratta di un nucleo cospicuo, e perlopiù inedito,⁸ che rappresenta la quasi totalità della corrispondenza tra Fortini e il suo editore d'elezione, di cui fu consulente dal 1946 al 1963, e dal 1977 al 1983.

L'istituto conservatore di riferimento per questo materiale è l'Archivio Einaudi (AE), presso l'Archivio di Stato di Torino, dove il faldone intestato a Fortini contiene più di 1250 carte, tra lettere e documenti integrativi, quali relazioni, contratti e pareri di lettura. Grazie alla consuetudine della segreteria Einaudi di trattenere copie delle lettere spedite, è stato possibile consultare centinaia di copie di lettere che Fortini non conservò: la sua logica auto-rappresentativa lo portò a operare una severa selezione della corrispondenza con Einaudi, salvando poco più di centocinquanta lettere ricevute e un'ottantina di copie trattenute, a vantaggio di alcuni corrispondenti, come Calvino e Vittorini, rispetto ad altri, come Pavese, Foà, Ponchioli, Serini, nonché

⁵ L'Archivio Svizzero di Letteratura di Berna (Fondi Ceresa, Jenni, Künzli), il Centro APICE dell'Università di Milano (Fondi Antonielli, Barbiellini Amidei, Giudici, Lagorio, Mucchi, Porta, Scheiwiller, Vigevani, Vittorini) la Fondazione Mondadori (Archivi Mondadori e Il Saggiatore) e la Fondazione Feltrinelli (Fondo Leo Valiani) di Milano, il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia (Fondi Buffoni, Corti, Bilenchi, Guarnieri), l'Archivio di Stato di Torino (Archivio Einaudi), il Centro Studi Gozzano-Pavese dell'Università di Torino (Fondo Pavese), l'Archivio del '900 dell'Università "La Sapienza" (Fondo Falqui), la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Fondo Morante), l'Archivio Contemporaneo Bonsanti di Firenze (Fondi Betocchi, Claudia Ruggeri, Francesco Tentori, «Nuovi Argomenti»).

⁶ I filtri di *Data* consentono di compiere ricerche mirate su un periodo, e di operare tagli cronologici su singoli carteggi, se incrociati con i filtri *Mittente* e *Destinatario*, e selezionando l'opzione *Includi le risposte*.

⁷ Un altro nucleo più esiguo documenta la corrispondenza con Mondadori e il Saggiatore, e le restanti lettere appartengono ai carteggi con eminenti intellettuali, critici, scrittori, poeti e artisti italiani e svizzeri (Maria Corti, Enrico Falqui, Romano Bilenchi, Elsa Morante, Alice Ceresa, Giovanni Giudici, Antonio Porta, Franco Buffoni, ecc.).

⁸ Delle lettere edite, una cinquantina in tutto, è fornita la trascrizione integrale (cfr. <https://epistulae.unil.ch/projects/fortini/bibliography?order=year&view=editions>, ultimo accesso: 15/11/2022).

lo stesso Giulio Einaudi. Eppure, anche le lettere che toccano questioni di ordinaria amministrazione, legate al contesto immediato della collaborazione editoriale, sono tasselli indispensabili per ricostruire un importante sodalizio pluridecennale.⁹ Ad esempio, il contributo di Fortini alla diffusione in Italia della letteratura tedesca, con il supporto linguistico della moglie Ruth Leiser, non consiste solo in traduzioni e pareri di lettura, ma anche in suggerimenti, proposte e giudizi concisi sparsi tra le lettere. Di seguito, si illustra il funzionamento di *Epistulae* ripercorrendo varie tappe dello studio filologico-critico di questo settore ampio e a lungo in ombra¹⁰ dell'epistolario di Fortini.

II. La schedatura

II.1. «Testimoni»

Come si è anticipato, ogni lettera schedata in *Epistulae* non coincide necessariamente con una singola unità archivistica, ma corrisponde all'insieme dei testimoni che ne attestano le redazioni. Per ognuno si indicano l'originalità e il tipo di documento epistolare, le peculiarità fisiche e quelle grafiche, senza tralasciare eventuali elementi non verbali. Inoltre, si registrano il tipo di firma (se presente), nonché la presenza di indirizzo, busta, segni di piegatura, correzioni. Un campo di note è aperto a commenti e dettagli di vario genere: presenza di

⁹ Non è casuale che dallo studio sistematico di questo ricco nucleo di lettere sia scaturita la mia tesi di Dottorato, *Franco Fortini e «Casa Einaudi» attraverso le lettere. Edizione e studio* (2020), contenente la trascrizione di 1035 missive scambiate tra Fortini e quarantuno collaboratori einaudiani tra 1942 e 1993. Le quasi novecento lettere dell'Archivio Einaudi sono integrate da altre presenti in testimone unico nell'Archivio Fortini. Sono rappresentati in minima parte anche l'archivio del torinese Centro Studi Gozzano-Pavese e quello del milanese Centro APICE.

¹⁰ Luisa Mangoni per prima ha integrato figura di Fortini nella storia della casa editrice Einaudi, trattando, con significativi riscontri nei carteggi, fasi cruciali del primo periodo di consulenza, 1946-1963 (cfr. il suo *Pensare i libri*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1999, pp. 826-930). Hanno tangenzialmente affrontato i rapporti Fortini-Einaudi G. Nava, *Le ragioni dell'altro: il carteggio Fortini-Calvino*, in «L'ospite ingrato», I, 1998, pp. 93-118 (ora in Id., *Saggi e interventi critici*, vol. II, *Su Calvino e Fortini*, a cura di E. Nencini e E. Carbé, Pisa, Pacini, 2022, pp. 83-97), e F. Rappazzo, «Quello che avremmo voluto fare». *Sulle lettere fra Fortini e Vittorini*, in «L'ospite ingrato», III, 2000, pp. 315-30. Parte della corrispondenza Fortini-Einaudi per gli anni 1974-1975 è stata esaminata da A. Borghesi, *Ueseppe tra i dottori*, in Ead., *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 26-32. Uno sguardo d'insieme sui documenti del faldone Fortini conservato nell'Archivio Einaudi si legge in R. Deiana, *Fortini all'Einaudi*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 95-119.

intestazione e/o numerazione delle carte, recapito del mittente, accidenti vari (testi interrotti o lacunosi), variazioni significative del tipo di scrittura, impiego di penne differenti, *postscripta*, correzioni e/o cassature di rilievo, note autografe a piè pagina o lungo i margini di lettere dattiloscritte o a stampa, aggiunte notevoli rispetto al corpo della lettera,¹¹ allegati, interventi autografi sulle copie ricevute. Come si mostrerà (cfr. par. II.2), questi ultimi possono contenere un termine cronologico essenziale per lettere non datate, o un nome di persona, che può coincidere, ad esempio, con il collaboratore einaudiano incaricato di occuparsi della questione sollevata da Fortini, quindi il probabile mittente di una lettera di risposta.

Sui carteggi non einaudiani, gli interventi sono generalmente dei destinatari. Elsa Morante, ad esempio, era solita annotare sulle lettere ricevute le date e/o le circostanze delle risposte, come «parlato poi per telefono» (sulla lettera di Fortini del 1° luglio 1974). Ma appunti, annotazioni e segni vari abbondano soprattutto sulle lettere di Fortini conservate nell'Archivio Einaudi. In questi casi, va tenuto presente che, in una «Casa-laboratorio», o «cervello collettivo [...] dove tutti si occupano di tutto, in un continuo scambio di testi e valutazioni, all'interno e al di là delle discipline e competenze di ognuno» (citando Ferretti),¹² gli interventi potevano non essere dei diretti destinatari. L'attribuzione può essere agevolata dalla presenza di iniziali,¹³ ma solitamente si tratta di appunti senza firma né sigla, di una o due parole a penna o (più spesso) matita.¹⁴ Oltre a nomi di persona, cifre e riferimenti temporali, sono frequenti anche i segni di interpunzione o messa in rilievo. I tratti sulle lettere ricevute conservate nell'Archivio Einaudi appaiono rapidi, appena accennati o molto marcati, dissonanti rispetto al *modus scribendi* di

¹¹ Ad esempio, la lettera di Fortini alla casa editrice attribuibile al 27 marzo 1956 è arricchita da schemi autografi riguardanti titolo e struttura interna di *Asia Maggiore*, in corso di pubblicazione.

¹² G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 30, 35.

¹³ Sulle lettere di Fortini in AE si leggono interventi siglati come: «impegni di questo genere non li tocco nemmeno [...] P.[avese]» (Fortini a Giulio Einaudi, prima del 30 luglio 1948); «a questa lettera, che mi è stata data da Renata l'altra sera, penso avrete risposto a voce, probabilmente a Bocca di Magra. Ad ogni modo, non so di quali libri si tratta. L[uciano]F[oà]» (Ruth Leiser e Fortini a Renata Aldrovandi, 12 maggio 1954); «Passato a / Oreste Molina / oggi con un / promemoria / G[uido] D[avico]B[onino]» (Fortini a Cesare, identificabile con Cases, 15 marzo 1977).

¹⁴ Qualche esempio: «Provveduto io», «Rispondo io», «fatto», «mandato», «comprato», «riferito», «spedito», «venduto», «ftc.» (= fotocopiato), «provvedere», «insistere», «chiedere», «pagatelo», «pensiamoci», «è possibile?», «urgente», «contratto», «foto», «va bene», «niente», «sì», «no».

Fortini, i cui segni sono tendenzialmente improntati a un principio di ordine, con attenzione a non turbare l'armonia visiva della pagina. L'analisi delle testimonianze consente di riscontrare altre ricorrenze, come il frequente impiego della forma abbreviata «f.[att]o.» da parte di Foà (la cui grafia è lunga e stretta); o, in Pavese, la sostituzione del termine «soldi» con il sinonimo «quattrini».¹⁵ Anche da parte di Fortini, non è raro che appunti inerenti alle sue attività di poeta, traduttore, saggista, consulente editoriale si depositino su copie di lettere ricevute. Si va da schizzi, conti e noterelle di minor conto, a contenuti più rilevanti, quali, ad esempio, minute di altre lettere, programmi di collane editoriali (la «Piccola biblioteca Einaudi» da lui curata), frammenti di traduzioni.¹⁶

Le informazioni raccolte nelle *Note* ai documenti possono essere utili per confrontare i diversi testimoni di una lettera. Naturalmente, l'abbondanza del materiale archivistico relativo a una lettera è indizio della sua particolare importanza per il mittente. Ciò si verifica, ad esempio, per una lettera di dimissioni di Fortini dopo quasi vent'anni di consulenza presso Einaudi, e per un'altra cronologicamente contigua, densa di riflessioni, recentemente pubblicata nel *Carteggio Fortini-Giudici* a cura di Paolo Corcione.¹⁷

La lettera di dimissioni del 28 dicembre 1963 (in cui si legge: «Cessa con oggi ogni e qualsiasi forma di mia collaborazione e consulenza con la Casa editrice») è attestata da ben quattro redazioni: due copie dattiloscritte con lievi varianti conservate nell'Archivio Einaudi, e una doppia minuta – una autografa e una dattiloscritta – presso l'Archivio

¹⁵ In una minuta matita attribuibile all'ottobre 1946, Pavese cassa «soldi» e soprascrive «quattrini». Altrettanto fa in un appunto non firmato su una lettera di Fortini a Paolo Serini del 20 febbraio 1950: «dirgli che vogliamo tutto e >abbiamo i soldi< in quel momento avremo i quattrini». A questo proposito, si legga un'osservazione ironica di Fortini sul senso di pudicizia (attribuito innanzitutto a se stesso) che spinge ad avvalersi di sinonimi, diminutivi ed eufemismi per indicare il denaro: «c'è tutta un'eufemistica del denaro, come dei bisogni corporali» (lettera a Foà del 28 luglio 1953).

¹⁶ Su una lettera di Foà del 24 novembre 1959 (AFF), sotto la data, Fortini abbozza un elenco di libri programmati (non tutti pubblicati) nella futura «Piccola biblioteca Einaudi»: «marzo: Georges, Onde e orecchio / aprile: St.[oria] della tecnica, Magneti / maggio: Neutroni, Atomo / giugno: Luzzato? Veronesi? / Settembre: Poeti? / ottobre: Breve st.[oria] delle idee scientifiche 2 volumi / novembre: Legouis et Cazamian 3 voll. / dicembre – / 15 volumi in 10 mesi». Su un'altra lettera di Foà del 30 gennaio 1953 (AFF), si legge un frammento della traduzione di *Primièrement* di Éluard (in *L'amour la poésie*, 1929) in una veste ancora distante da quella delle *Poesie* tradotte per Einaudi (1955).

¹⁷ F. Fortini, G. Giudici, *Carteggio 1959-1993*, a cura di R. Corcione, Firenze, Olschki, 2019. La lettera qui considerata si legge alle pp. 99-106.

Fortini. Il testo della minuta autografa è più vicino a quello definitivo, e le varianti (inversioni sintattiche, sostituzioni lessicali, nonché di congiuntivi a indicativi) riducono il grado di colloquialità. In calce, Fortini appunta i cognomi dei destinatari («Copia a / Bollati / Mila / Bobbio / Strada / Panzieri / Solmi»).

Il caso filologico della missiva a Giudici del 1° gennaio 1964 è più intricato. L'originale conservato presso il Centro APICE è formato dall'assemblaggio di quelle che nell'Archivio Fortini si presentano come lettere disgiunte: una di quattro fogli con la data, e la pagina iniziale di una lettera non datata. In APICE questa pagina è inserita dopo il secondo foglio della prima lettera, comportando una modifica nella numerazione delle pagine, ma senza particolari adattamenti a livello testuale, salvo l'espunzione dell'*incipit* («Caro Giudici») e della frase interrotta che segue l'ultimo punto fermo. In una nota autografa, la pagina è indicata come frammento di «riassunto politico» scritto il giorno precedente. In coda alla lettera si trova inoltre un foglio dattiloscritto strappato in fondo e non numerato, curiosamente bollato come «Residuo da appunti precedenti» e «pagina inutilizzabile» (oppure: «Questa pagina non c'entra puoi buttarla»). Altri particolari bizzarri – l'aggiunta di quattro *postscripta* («PS.», «PS PS», «PP SS», «PPSSS») e una nota dattiloscritta, indicata come «altra nota» ed estesa per ben tredici righe sull'ampio margine della pagina precedente – colpiscono, specialmente se confrontati con la struttura di una lettera di Giudici del 30 dicembre. Il *postscriptum*, del 31 dicembre, è lungo quasi quanto la lettera vera e propria, e introdotto da questa premessa:

Come spesso succede, avrei voluto riscrivere questa mattina la lettera scritta ieri sera, anche per depurarla di quel tanto di “rorido” e di commosso che ne vizia il tono. Ma, chiedendo venia di tali difetti, penso più opportuno procedere semplicemente ad alcune aggiunte sul “tema” della *contestazione*.

Che la lettera sovrabbondante di Fortini non sia polemica, ma solo oltremodo espansiva e consapevole delle ridondanze (che in Giudici si riflettono anche in una prolissità di linguaggio), è rivelato dal primo *postscriptum*:

Dà un'occhiata a queste due lettere: dal punto di vista formale il disordine, la scorrettezza sintattica, l'allusività sbadata eccetera (che *vogliamo* perché altrimenti non scriveremmo che parleremmo) sono una misura della strada che abbiamo da percorrere. Detto semplicemente: abbiamo da imparare a scrivere. (Alla nostra età!)

Fortini trova nella forma a tratti confusa e non finita dello scambio epistolare il precipitato di una laboriosa ricerca e uno sforzo formale tesi, in senso più generale e problematico, a superare i limiti espressivi e affinare i mezzi stilistici per conquistare una pratica di scrittura più efficace. Si noti, nei frammenti citati, l'inquietudine formale del Fortini epistografo in una fase di svolta della sua carriera professionale. Se le varianti della lettera di dimissioni da Einaudi sono indicative della ricerca di un tono adeguato all'ufficialità della circolare, nella seconda prevale, con maggiore tormento, quella che appare come una spinta opposta verso un'imperfezione formale quasi ostentata, per mezzo di un *collage* di spezzoni di lettere con riciclo di materiali di scarto. Sebbene si tratti di esempi limite, le due missive sono emblematiche dell'importanza di confrontare testimoni diversi per ricostruire processi genetici talvolta complessi.

Anche nelle circostanze (molto più frequenti) di attestazione duplice, tra i documenti possono intercorrere varianti significative: presenza o assenza di *postscripta*, note, aggiunte, correzioni sostanziali. Lo mostrano molti casi in cui a una copia trattenuta in AE corrisponde una copia spedita in AFF, o viceversa, e si tratta di altre situazioni ideali per verificare le potenzialità di *Epistulae*. Ad esempio, la lettera di Calvino del 30 luglio 1959 è conservata in due copie originali dattiloscritte. La prima (AE) risale al 29 luglio, quando Calvino aspettava una risposta di Fortini («aspetto con impazienza riposta alle mie precedenti», si legge nell'*incipit*). Nella copia in AFF, la data è corretta («29» > «30») e la porzione citata è sostituita a penna con la seguente: «ricevo ora la tua di martedì [28 luglio 1959, AE]. Credo che uscendo a ottobre ce la faremo bene, ma comunque resta sempre urgente e con precedenza su tutto» (con riferimento a *Poesie e canzoni* di Brecht, tradotto da Fortini e Ruth Leiser, 1959). Un esempio speculare dalla parte di Fortini si trova in una lettera a Solmi del 18 novembre 1959: la copia spedita (AE) contiene un commento «dell'ultima ora» a una correzione di Solmi sulle bozze di *Poesie e canzoni*,¹⁸ ma il corrispondente dattiloscritto in AFF è privo di questa e altre aggiunte e correzioni minori.

Infine, il confronto tra più testimoni consente di (rilevare e) integrare

¹⁸ Sul dattiloscritto, a penna rossa, Fortini collega l'ultima parola dell'espressione «Toddy und Gum» alla nota autografa a piè pagina: «ultima ora: è probabilissimo che si tratti di 'Bethel Gum' ossia radice di Bethel, molto diffusa fra i soldati inglesi in India a simiglianza degli Indiani. Ma più probabile ancora [ed è questo il punto che tu non vuoi intendere!] è che si tratti di *simplici flatu vocis* ad eco anglosassone, fonemi al vento. Tutto sommato il mio errore era più *vero* della correzione».

lacune a livello di un documento: non soltanto lacune meccaniche,¹⁹ ma anche – e rinvio al seguente paragrafo – di informazioni essenziali, quali la data o il mittente.

II.2 «Data» (e «Note alla Data»), «Mittente», «Destinatario»

Che *Epistulae* sia molto più di un contenitore di dati è confermato dal funzionamento del campo *Data*. Il formato di codifica EDTF²⁰ consente di formulare ipotesi di datazione, esigenza molto frequente soprattutto per le lettere a testimone unico dell'Archivio Einaudi. È possibile formalizzare una data congetturale basata su un termine *post quem* o *ante quem* (o entrambi: intervallo cronologico), una data approssimativa, e un'alternativa tra date. Uno spazio per *Note alla data* consente di motivare le congetture, cosicché, esprimendo i risultati di uno studio sistematico dei testimoni, e offrendo la possibilità di effettuare verifiche, *Epistulae* si avvicina maggiormente ai caratteri di un'edizione.

Nel caso einaudiano, sebbene siano molte le missive con data assente o incompleta, la presenza di più copie di una stessa lettera consente quasi sempre di completare i termini mancanti, individuare termini *ante quem* e *post quem*, o indicare almeno un'alternativa tra date (ad esempio, se l'unico riferimento presente è un giorno della settimana).²¹ Una data congetturale può anche essere frutto di una correzione dello schedatore (banalmente, le lettere di gennaio non aggiornate nell'anno); indicare che una parte della data è stata aggiunta da altra mano (come si verifica per alcune lettere di Fortini prive di anno); e, in qualche caso fortunato, estrarre termini *ante quem* da interventi attribuibili ai destinatari.²² Possono soccorrere, inoltre, la data di pubblicazione di un'opera o un articolo citati nelle

¹⁹ Due casi emblematici: le copie in AE di due lettere di Fortini a Foà (28 luglio 1953 e 13 giugno 1958) sono integre, mentre le copie trattenute in AFF sono mutile, per la mancanza, rispettivamente, della riga finale (dovuta a uno strappo della carta), e di una carta intera su due.

²⁰ Cfr. *Extended Date/Time Format (EDTF) Specification*, <https://www.loc.gov/standards/datetime/> (ultimo accesso: 15/11/2022).

²¹ Ad esempio, per una lettera di Fortini a Calvino datata «lunedì», che risponde a una lettera di Calvino del 28 novembre 1952, e a cui Calvino risponde il 19 dicembre 1952, è possibile restringere il ventaglio di date possibili ai lunedì 1, 8 e 15 dicembre 1952.

²² È il caso di un'annotazione a matita in calce a una lettera di Fortini a Giuseppina Ajassa: «copia a Molina il 28-11-47» (AE); e di un'altra sul margine superiore di una lettera di Fortini a Foà, contenente una richiesta di pagamento: «far preparare 100.000 per giovedì 17/9» (AE).

lettere,²³ o un altro evento esterno;²⁴ e spesso si fa affidamento a dati contestuali ricavabili da altre lettere, comprese quelle conservate in testimone unico nell'Archivio Fortini.²⁵ In altri casi problematici sono indispensabili riscontri nella bibliografia sulla storia della casa editrice, come il fondamentale *Pensare i libri* di Luisa Mangoni (1999), e *I verbali del mercoledì* pubblicati in due volumi da Tommaso Munari.²⁶

Nelle *Note alla data* sono inoltre segnalate particolarità varie (discrepanze cronologiche tra i testimoni, il fatto che una data risulti corretta, ricavata dal timbro postale, differente rispetto a quella del timbro), e sono indicati casi di datazione non univoca, nei quali la data sulla lettera è insufficiente per una collocazione precisa sull'asse

²³ Come quella a Vigevani che accompagna l'invio di «Ricordi dell'Estate '43», pubblicati con il titolo *Racconto di un militare. Estate 1943* nel numero di «Libera stampa» del 23 febbraio 1945; oppure quella a Calvino che allega una presentazione di *Agonia di Natale* (Einaudi 1948) pubblicata con il titolo *Un romanziere invernale* nel ciclostilato «Bollettino Einaudi» del 10 febbraio 1948.

²⁴ È il caso di una lettera a Solmi datata «mattina di martedì», attribuibile al 14 giugno 1955, poiché Fortini prevede di partire «lunedì o martedì prossimo» per il Congresso Mondiale della Pace di Helsinki, inaugurato mercoledì 22 giugno 1955.

²⁵ Qualche esempio. La lettera a Vigevani (APICE) in cui Fortini comunica l'intenzione di inviare il curriculum al prof. Amintore Fanfani per un impiego nel campo universitario di Pully dev'essere anteriore al 22 marzo 1945, data della cartolina di Fanfani (AFF) che dichiara esauriti i posti di lavoro. Una lettera di Fortini a Vittorini, che cita un progetto di Geno Pampaloni per una storia della letteratura italiana contemporanea destinata a Einaudi, è invece databile in base alla copia di una lettera di Fortini a Pampaloni del 13 gennaio 1951, in cui si legge: «avrai già saputo da un biglietto di Vittorini che gli ho scritto del tuo progetto» (AFF). Infine, una lettera di Fortini alla casa editrice, in cui si chiede di inviare a Cesare Garboli il contratto per una storia della letteratura italiana, dev'essere successiva a una del 12 febbraio 1960, in cui Garboli approva i seguenti termini, riportati da Fortini: «per me, sappi che io confermo l'impegno per un manuale di 800 pagine circa, da consegnare nella primavera del '63» (AFF).

²⁶ Ad esempio, un termine *post quem* per la minuta (cit.) in cui Pavese afferma di avere lasciato il capoluogo lombardo («sono scappato da Milano») è individuabile nell'ottobre 1946, poiché a quel mese Mangoni (*Pensare i libri* cit., p. 281), attribuisce il trasferimento. La lettera di Fortini a Foà che accompagna la traduzione di *Madre Courage* di Brecht (Einaudi 1951) dev'essere precedente il 6 settembre 1951, poiché in quella data Calvino annuncia in riunione di avere ricevuto la versione (cfr. *I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1943-1952*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2011, p. 302). Un termine *ante quem* per la cartolina di Fortini a Ponchirolì contenente un giudizio sul *Libro dei Canti* di Heine nella traduzione di Amelia Vago (Einaudi 1962) è individuabile nel 14 giugno 1961, poiché nella riunione di quel giorno il libro è discusso e approvato anche alla luce del parere di Fortini: «Heine, Canzoniere (nella versione di Amalia Vago); parere favorevole di Solmi, confermato da Fortini; "Universale"» (*I verbali del mercoledì. Riunioni editoriali Einaudi 1953-1963*, a cura di T. Munari, Torino, Einaudi, 2013, p. 489).

cronologico: un *postscriptum* o una nota possono rivelare che una lettera è rimasta nei cassetti del mittente anche a lungo prima di essere spedita. Ad esempio, su un paio di lettere di Fortini a Giudici si leggono le note autografe: «Questa lettera ti viene spedita quasi un mese dopo essere stata scritta; la mia confusione si fa grave. È vero anche che sono stato assente da Milano per una quindicina di giorni. Scusami» (29 maggio 1976); «Caro Giudici, questa letterina è rimasta vagante sul mio tavolo per quasi tre mesi...» (12 marzo 1982).

Anche per il mittente, e per pochi destinatari, è stato necessario formulare congetture (per inciso, lo stesso vale per i luoghi di partenza e arrivo). Il caso Einaudi è nuovamente il più problematico, poiché perlopiù si dispone di una sola copia dattiloscritta trattenuta nell'Archivio Einaudi, priva di firma autografa, o con la dicitura generica «Giulio Einaudi Editore». La congettura fa tendenzialmente riferimento alla sigla che compare nell'intestazione di tutte le lettere dattiloscritte einaudiane, contenente le iniziali maiuscole del mittente, accanto a quelle minuscole della dattilografa, o quelle della segreteria editoriale («s. e.»).

La sigla non presenta, tuttavia, l'affidabilità di una firma: discrepanze tra il mittente suggerito dalla sigla e quello certo o più probabile possono essere segnalate dagli altri fattori in gioco, quali il contenuto, il contesto delle altre lettere, o un altro testimone superstite. Per esempio, una lettera del 17 gennaio 1948, attestata in AE da una minuta autografa e una copia dattiloscritta, e siglata «B/ab» (Felice Balbo), riguarda il «Bollettino Einaudi», i servizi stampa, e altre questioni di competenza di Calvino, cui Fortini risponde. A fugare ogni dubbio è la firma sulla minuta, «Calv.». In altri casi è la firma sulla copia conservata nell'Archivio Fortini a non corrispondere alla sigla di segreteria, come per una lettera del 30 gennaio 1952 siglata «S./lg» (Paolo Serini), la cui copia spedita è firmata da Calvino.

Quando su una copia nell'Archivio Einaudi manca, oltre alla firma, anche la sigla, la congettura fa riferimento – come per la data – al contesto delle altre lettere. Occorre, tuttavia, tenere presente che, nella «Casa-laboratorio» o «cervello collettivo» che era Einaudi (con Ferretti, cit.), i corrispondenti si scambiavano i compiti con una certa frequenza. Potevano scambiarsi Ginzburg e Foà, o Calvino e Foà, identificati da Fortini come coppia indispensabile e autorevole attraverso gli appellativi «Cirillo» e «Metodio» (lettera a Calvino attribuibile al 24 novembre 1952). Di nuovo, come per la data, la congettura per il mittente può fondarsi sul contenuto di un'altra lettera. Ad esempio,

la missiva del 13 settembre 1946, relativa a possibili incarichi di traduzione dal francese, è attribuibile a Natalia Ginzburg, da un anno coordinatrice del settore. Precedenti lettere a Renata Aldrovandi (9 agosto 1946) e alla casa editrice (3 settembre 1946) testimoniano che Fortini attendeva una risposta su Proust proprio da Ginzburg, che in seguito gli affidò *Albertine scomparsa* (Einaudi 1951).

Per quanto riguarda il destinatario, frequentemente Fortini non si rivolge a un singolo corrispondente, ma a un «Voi» impersonale, solitamente con un grado maggiore di formalità e per richieste relative a pagamenti arretrati, termini contrattuali e questioni amministrative di vario genere o impegni inevasi dalla casa editrice. Per convenzione ho ricondotto queste occorrenze alla dicitura «Giulio Einaudi Editore», sia che il recapito contenga il nome di un ufficio («Amministrazione», «Segreteria»), sia che si limiti a formule come «alla Editrice Einaudi». Infine, in rari casi il destinatario è congetturale perché frutto della correzione di un refuso, come «signor Ajassa» per Giuseppina Ajassa in una lettera di Fortini anteriore al 28 novembre 1947).

II.3 «Note», «Regesto», «Nomi citati»

Le notizie riguardanti mittenti e destinatari trovano luogo nelle *Note* relative alla missiva, che può anche presentare mittenti o destinatari plurimi, in quanto divisa in due parti destinate a, o firmate da persone diverse.²⁷ Inoltre, vi si segnalano refusi a livello dell'indirizzo,²⁸ accidenti vari in un testimone unico di ostacolo alla leggibilità del testo, informazioni su eventuali allegati se rintracciati,²⁹ differenze testuali di rilievo tra i testimoni, informazioni utili per comprendere

²⁷ Una lettera di Fortini con termine *ante quem* 7 aprile 1948, indirizzata alla casa editrice, contiene una «Nota per Calvino»; un'altra del 21 agosto 1955 presenta un nucleo di quattro paragrafi «per la redaz.[ione]», più un paragrafo «per Foà ed Einaudi». Una lettera del 12 settembre 1959 è suddivisa in due parti firmate da mittenti distinti (Arnoldo Mondadori Editore e Vittorio Sereni). La scheda di *Epistulae* consente di registrare partitamente e in modo strutturato mittenti e destinatari plurimi.

²⁸ È il caso della lettera di Davico del 6 gennaio 1963, in cui l'indirizzo «via Legnano 28» è sostituito con «via Novegno 28», che accosta la via del precedente recapito milanese di Fortini (Novegno) al numero civico della nuova residenza in via Legnano. La lettera di Sereni datata 6 giugno 1956 (AE), invece, riporta l'indirizzo «via Strobel 3, Palermo», probabilmente corretto sulla copia spedita non conservata.

²⁹ Ad esempio, alla missiva di Giulio Einaudi del 25 novembre 1959 è allegato un appunto di Carlo Muscetta – proveniente da una lettera del 23 novembre 1959 – relativo al progetto di una collana di alta divulgazione scientifica in coedizione russa, parallela alla «Nuova Scienza» (già «Pbsl», futura «Pbe»).

lettere altrimenti oscure,³⁰ anche facendo ricorso alle note di eventuali edizioni.

Il campo del *Regesto* è stato compilato con una sensibilità che si può esprimere con le parole dell'archivista del Vieusseux Caterina del Vivo, quando, a proposito della corrispondenza di autori ottocenteschi e novecenteschi, afferma che:

[a]nche i contenuti semplicemente informativi, che potrebbero apparire di limitato interesse se considerati singolarmente, risultano importantissimi nel loro complesso e in relazione alle testimonianze sociali, di costume o di metodo di lavoro che possono fornirci intorno al mittente, alla sua famiglia, al suo ambiente.³¹

Alla completezza dei dati intesi come essenziali alla ricostruzione del contesto storico-culturale-letterario da un lato, e biografico dall'altro – compresi le sfumature, anche affettive, che modulano le relazioni tra i corrispondenti, e alcuni stilemi riportati tra virgolette –, ho unito il criterio guida dell'essenzialità. Tra quadre sono aggiunti link ad altre schede, che agevolano i percorsi di lettura tra le missive. Il regesto della lettera di Corrado Vivanti a Fortini del 25 settembre 1975 è esemplificativo di questa funzione di *Epistulae*:

Tutti in casa editrice, a cominciare da Einaudi, sono convinti dell'opportunità di una riedizione dell'opera di Fortini [cfr. Fortini a Vivanti, 15 luglio 1975, #997], e molto soddisfatti della sua decisione. Fortini dovrebbe dare precise indicazioni, per consentire all'efficiente Davico di districare una complessa matassa editoriale [cfr. Fortini a Guido Davico Bonino, 4 ottobre 1975, #356]. Fortini si faccia vivo, anche per comunicare quando rientrerà a Milano. Tra l'altro, Romano vorrebbe parlargli di un lavoro molto importante, e questa volta non sarà una «proposta-bidone» [cfr. Giulio Einaudi a Fortini, 7 luglio 1975, #447; Fortini a Ruggiero Romano, 4 ottobre 1975, #952].

Epistulae, ponte verso un'edizione, offre anche spazi in cui inserire nomi di persone, opere, collane, case editrici, riviste, esplicitati o impliciti nelle lettere. È già visibile nel sito pubblico il campo dei

³⁰ È il caso della lettera a Falqui del 12 gennaio 1960, riferita a un lavoro non precisato per cui Fortini ha iniziato a scrivere note e biografie. Dalle lettere di Falqui in AFF si apprende del progetto di un'antologia poetica della protesta e della rivolta per la collana «Il filo d'Arianna» Vallardi.

³¹ C. Del Vivo, *Accostarsi a un archivio di persona: ordinamento e condizionamento*, in *Archivi di persona del Novecento*, a cura di F. Ghersetti e L. Paro, Treviso, Fondazione Benetton Studi Ricerche-Fondazione Giuseppe Mazzotti per la civiltà veneta con Antiga Edizioni, 2012, p. 28.

L'ospite ingrato

Nomi citati, collegato all'*Indice dei nomi citati*, che compare accanto a un *Indice dei corrispondenti* (sensibile alla differenza tra mittente e destinatario) e un *Indice degli istituti conservatori*. Nel *backend*, cui si accede con password, è visibile un ulteriore campo di *Altri indici*, contenente altri dati onomastici e bibliografici, che potrebbero in futuro dare luogo a indici di opere, riviste, collane citate.³²

³² Sugli sviluppi dello strumento già in fase di attuazione, rinvio a S. Albonico, *Epistulae* cit.

Abstract

Angela Borghesi, «Dio ha gli occhi obliqui». La *religio* radicale di Anna Maria Ortese

- Un sentimento religioso profondo, ma declinato in maniera assai personale, alimenta l'opera di Anna Maria Ortese. Questo saggio prende le mosse da un racconto del 1948, *Dio ha gli occhi obliqui* (raccolto molti anni più tardi nel volume *L'Infanta*), fondato sull'idea di un Creatore disattento, distratto, perfino ambiguo. A fronte di questa percezione di un errore d'origine nell'universo fa riscontro un forte investimento sulla figura di Cristo, non solo redentore dell'umanità peccatrice, ma anche emblema di un'opposizione al male universale che esige un radicale capovolgimento di valori e di prospettive. A tale concezione si ispirano sia alcune discusse prese di posizione pubbliche, come la richiesta di perdono per i criminali nazisti Reder e Priebke, sia i tre romanzi «animalisti» (*L'iguana*, *Il cardillo addolorato*, *Alonso e i visionari*), imperniati su personaggi dalla palese valenza cristologica. Ed è qui che la *religio* radicale di Ortese trova la sua espressione più efficace e coerente.
- A deep, personal religious feeling characterizes Anna Maria Ortese's work. This article starts with an analysis of a 1948 short story, *God's oblique gaze* (*Dio ha gli occhi obliqui*, collected many years later in the volume *L'Infanta*), where the Creator turns out to be an inattentive, ambiguous being. Along with this idea of an original flaw undermining the universal order, Ortese focuses on the figure of Jesus Christ, conceived both as the saviour of sinful mankind and the emblem of a struggle against the universal evil requiring radical reversals of values and perspectives. This understanding affects some of Ortese's public stances, such her controversial proposal to pardon Nazi criminals Reder and Priebke; it also inspires her three «animalistic» novels (*L'iguana*, *Il cardillo addolorato*, *Alonso e i visionari*) based on Christological characters. It is here that Ortese's radical *religio* fully displays its strength and consistency.

Luca Clerici, Anna Maria Ortese oltre la politica

- Nonostante la frequentazione con esponenti delle istituzioni e dei partiti politici e la collaborazione a testate sia di destra sia di sinistra, le idee politiche di Anna Maria Ortese non rispecchiano alcun schieramento e sono originali, perché elaborate

attraverso la scrittura letteraria. Si sviluppano infatti in tre fasi corrispondenti ad altrettante opere: *Angelici dolori* (1937) rappresenta la fase “prepolitica”, *Il mare non bagna Napoli* (1953) quella dell’impegno militante, *Corpo celeste* (1997) l’approdo a una visione postpolitica irrazionalistica, anarchico-libertaria e ispirata agli ideali socialisti ed evangelici di eguaglianza.

• Despite Anna Maria Ortese’s connections with institutional and political exponents, even if she collaborated with left and right wing periodicals and newspapers, her ideas do not mirror any political sympathy and they are very original as they were elaborated through her literary works. As a matter of fact, there are three different phases corresponding to three different works: *Angelici dolori* (1937) stands for her “prepolitical” period, *Il mare non bagna Napoli* (1953) represents her political involvement, whereas *Corpo celeste* (1997) constitutes her vision, which is postpolitical, irrationalistic and anarchic, inspired from the socialist and evangelic ideas of equality.

Iwan Paolini, La casa sonnambula. Su due racconti di Anna Maria Ortese

• L’opera di Ortese presenta, con notevole ricorrenza, la presenza di cronotopi domestici legati all’ambito della residualità. Tanto nei casi di testi vicini al modo fantastico quanto in racconti a più forte vocazione realistica, lo spazio domestico è spesso portatore di una rete di significati rimossi. Il motore degli intrecci mostra inoltre un innesco narrativo ricorrente: una protagonista femminile si ritrova in un ambiente domestico più o meno apertamente ostile e, ridotta a uno stato di torpore, cerca di interpretare la catena (interrotta) dei significati che l’abitazione esprime. Lo studio si propone dunque di fornire una analisi (non esaustiva) della costante in oggetto: a partire da alcuni studi sulle mutazioni rappresentative dello spazio domestico perturbante, passando per due casi di studio (*Le sei della sera* e *Interno familiare*), si arriverà dunque a connettere l’operazione di Ortese con più estesi fenomeni europei relativi allo svuotamento di senso del cronotopo della casa nel Novecento.

• Ortese’s work presents, with considerable recurrence, the presence of domestic chronotopes linked to the area of residuality. Both in the cases of texts close to the fantastic and in stories with a stronger realistic vocation, the domestic space is often the bearer of a network of repressed meanings. The driving force of the plots also shows a recurring narrative trigger: a female protagonist finds herself in a more or less openly hostile domestic environment and, reduced to a state of torpor, tries to interpret the (interrupted) chain of meanings that the house expresses. This study therefore aims to provide a (non-exhaustive) analysis of this constant: starting from some studies on representative mutations of the perturbing domestic space, passing through two case studies (*Le sei della sera* and *Interno familiare*), I will therefore connect Ortese’s operation with more extensive European phenomena relating to the emptying of sense of the chronotope of the house in the twentieth century.

Monica Farnetti, Sui bordi dell’umano. Una lettura di *Il cardillo addolorato*

• Partendo dalla proposta, già avanzata in precedenza, di leggere *Il cardillo addolorato* come riscrittura a grandi linee del *poème-en-prose* dannunziano *Le vergini delle rocce*, l’intervento si propone di sondare la vicenda che lega Elmina, Teresella e Florida al cardillo, animale quasi mitico che tiene il lettore sul confine tra l’umano e il non umano e che fa parte di quella schiera di “Minimi” che costella l’opera ortesiana. In particolare, viene discusso del rapporto tra Elmina e il cardillo,

visto come esempio di una relazione salvifica che permette agli uomini di andare verso l'inesplorato, l'inespresso, l'impensato.

- Starting from the early suggestion to read *Il cardillo addolorato* as a roughly rewriting of D'Annunzio's poem *Le vergini delle rocce*, this paper aims to explore the story that tie Elmina, Teresella and Floridia to the "cardillo", an almost mythical animal that hold the reader on the edge between human and non-human and which is part of that group of "Minimi" that dot the Ortesian work. Notably, the relationship between Elmina and the "cardillo" is discussed as an example of a redeeming relationship that allows men to go towards the unexplored, the unexpressed, the unexpected.

Federica Pisacane, La parola come suono. Sugli scritti di teoria musicale di Amelia Rosselli

- La poesia di Amelia Rosselli è strettamente legata alla musica. Dopo una panoramica della sua formazione musicale, avvenuta nell'ambito delle avanguardie musicali del scaturite dalla "nuova musica" dodecafonica, questo contributo intende offrire una lettura degli scritti di teoria musicale di Rosselli, evidenziando non solo le nuove idee musicali della poeta, ma anche i legami con la teoria musicale coeva, dalla musica dodecafonica di Schönberg a quella post-weberniana, passando per le lezioni della Scuola di Darmstadt. Se la recensione ad *Armonia di gravitazione* di Roberto Lupi (1950) è un semplice commento alle teorie musicali del compositore e didatta, il secondo saggio, *La serie degli armonici* (1954) è un vero e proprio trattato di teoria musicale nel quale Rosselli mette per iscritto una nuova teoria armonica, riprendendo le riflessioni di Anton Webern e affacciandosi alle sperimentazioni della musica elettronica. Le sue ricerche culminano infine in *Spazi metrici* (1962), dove affiora il legame tra la musica e la nuova metrica nella contrapposizione tra la forma chiusa e quella aperta: punti di riferimento sono la teoria degli "universi sonori multipolari" di Henri Pousseur e lo stretto legame tra testo e musica secondo Luigi Nono.

- Amelia Rosselli's poetry is closely linked to music. After an overview of his musical training, which took place in the context of the musical avant-gardes resulting from the twelve-tone "new music", this paper shall offer a reading of Rosselli's musical theory writings, highlighting not only the new musical ideas of the poet, but also the links with contemporary music theory, from Schönberg's twelve-tone music to post-Webernian music, passing through the lessons of the Darmstadt School. If the review of Roberto Lupi's *Armonia di gravitazione* (1950) is a simple commentary on the musical theories of the composer and teacher, the second essay, *La serie degli armonici* (1954), is an actual treatise on musical theory in which Rosselli's explain a new harmonic theory, taking up the considerations of Anton Webern and overlooking the experiments of electronic music. Her research finally culminates in *Spazi metrici* (1962), in which the link between music and the new metrics emerges in the contrast between the closed and the open form. Reference points are the theory of "multipolar sound universes" by Henri Pousseur and the close link between text and music according to Luigi Nono.

Małgorzata Ślarzyńska, Una tazza di tè: Cristina Campo traduttrice di Katherine Mansfield

- L'articolo è dedicato all'antologia di racconti di Katherine Mansfield *Una tazza di tè e altri racconti*, curata e tradotta da Vittoria Guerrini (Cristina Campo) per Frassinelli nel 1944. Il lavoro sulla Mansfield si colloca in un momento importante del percorso

intellettuale della Campo, che nello stesso periodo in cui appare questa traduzione inizia la sua attività letteraria come poeta e saggista. Per ricostruire la storia editoriale di *Una tazza di tè e altri racconti* si confronterà il testo della prima edizione con le ristampe apparse nel 1952 e nel 1966. Nell'articolo sarà inoltre presentato e analizzato un documento rilevante per chiarire l'iter traduttivo della raccolta: la lettera di Cristina Campo a Fernanda Ogetti del 20 agosto 1945, conservata nell'Archivio Contemporaneo Bonsanti di Firenze e finora inedita e sconosciuta.

- The article is dedicated to Katherine Mansfield's anthology of short stories *Una tazza di tè e altri racconti*, edited and translated by Vittoria Guerrini (Cristina Campo) for Frassinelli in 1944. The work on Mansfield comes at an important moment in Campo's intellectual journey, who at the time of its publication began her literary activity as a poet and essayist. To reconstruct the publishing history of *Una tazza di tè e altri racconti*, this article compares the text of its first edition with reprints that appeared in 1952 and 1966. The article also presents and analyzes a relevant document to shed more light on the translation process of the anthology: the letter from Cristina Campo to Fernanda Ogetti dated August 20th, 1945, preserved in the Contemporary Bonsanti Archive in Florence and hitherto unpublished and unknown.

Francesco Diaco, Esplorando *Betelgeuse*. Tempo profondo e antropocene in Franco Buffoni

- L'articolo prende spunto dalla lettura di *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021) per indagare alcuni temi centrali nella produzione di Franco Buffoni, che viene costantemente confrontata con quella di altri autori contemporanei, da Calvino a Pusterla e Anedda. In primo luogo, si affronta la questione dello statuto del soggetto e delle relazioni tra "io" e "noi". Si interpreta, poi, la complessa stratificazione cronologica dispiegata dall'autore, con particolare attenzione al concetto di "tempo profondo". Successivamente, si nota l'oscillazione tra la denuncia del cambiamento climatico e una prospettiva più ampia sull'antropocene; si ricostruisce, inoltre, la *Weltanschauung* buffoniana, con alcuni rimandi al recente immaginario apocalittico. Infine, ci si interroga sui rapporti tra il pensiero laico, illuminista e anti-anthropocentrico di Buffoni e l'ecologismo, riguardo alle relazioni tra l'uomo, le altre specie e l'ambiente.

- In this article, I take *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021) as the starting point to investigate some of the main themes of Franco Buffoni's literary production, which I compare to other contemporary authors, from Calvino to Pusterla and Anedda. Firstly, I address the status of the subject and the interactions between the "I" and the "we". Then, I interpret the complex chronological stratification deployed by the author, with particular attention to the notion of "deep time". Next, I notice the fluctuation between a critical stance towards climate change and a broader perspective on the Anthropocene; in this section, I also reconstruct the author's *Weltanschauung*, analysing his use of apocalyptic imagery. Lastly, I examine the relationship between ecologism and Buffoni's atheistic, rational, and anti-anthropocentric thinking, as it concerns the connections between humans, other species, and the environment.

Piergiuseppe Pandolfo, L'ode 1, 22 di Orazio nella traduzione di Andrea Zanzotto

- Il contributo costituisce un commento alla traduzione da parte di Andrea Zanzotto di Hor. *carminum*. 1, 22 e si pone l'obiettivo di evidenziare come il poeta traduttore abbia

cercato di conservare e riprodurre il tono del testo oraziano. Da un lato, Zanzotto si attiene il più possibile al lessico e alla sintassi dell'originale latino, restituendo la forza semantica di alcune parole chiave in termini ricercatamente attinti dall'italiano letterario e immessi in un movimento traduttivo che miri quasi all'equivalenza sintattica con il dettato oraziano; dall'altro, cerca di ricomporre in un diverso mosaico le *callidae iuncturae* oraziane, ridefinendo la *dispositio* nella ricerca di un nuovo schema simmetrico che, laddove possibile, replichi alcune corrispondenze foniche e morfologiche presenti nell'originale e, qualora no, ne surroghi o bilanci in qualche modo le permutazioni più rilevanti dal punto di vista stilistico. L'articolo si propone quindi di analizzare il modello di traduzione realizzato da Zanzotto per la versione italiana dell'ode a Fusco, riflettendo complessivamente sulle ragioni che possano aver spinto il traduttore verso determinate scelte.

- The article comments on Andrea Zanzotto's translation of Hor. *carm.* 1, 22, with the purpose of examining the ways in which the poet-translator attempted to preserve and reproduce the tone of the Horatian text. On the one hand, Zanzotto adheres as closely as possible to the lexicon and syntax of the Latin original, rendering the semantic force of certain Latin key words in terms studiously drawn from literary Italian and inserted in a translation movement that aims almost at syntactic equivalence with the Horatian style. On the other hand, he tries to recompose in a different mosaic the Horatian *callidae iuncturae*, redefining the *dispositio* in the search for a new symmetrical scheme that, where possible, replicates certain phonic and morphological correspondences present in the original and, where not, somehow replaces or balances their more stylistically relevant permutations. Thus, the paper aims to analyse the translation model made by Zanzotto for the Italian version of the ode to Fuscus, reflecting overall on the reasons that may have led the translator toward certain choices.

Ian Poggio, *A casa tua ridono. Origini e ciclicità dell'ultimo Mastronardi*

- Il saggio intende analizzare la seconda e meno nota fase della produzione di Lucio Mastronardi, ricostruendo la vicenda redazionale dell'ultimo romanzo dell'autore: *A casa tua ridono*. Pubblicato nel 1971 e sostanzialmente ignorato dalla critica non è, come spesso è stato considerato, l'ultimo disperato tentativo di un autore in crisi, ma il frutto di una lunga e faticosa ricerca durata sette anni, intrapresa all'indomani della pubblicazione del *Meridionale di Vigevano* (1964). La riflessione originata nell'autore dalla rilettura della *Recherche* è tutta basata sul problema del tempo nel romanzo (oggetto della seconda parte del contributo): Mastronardi estremizza la sensazione di immobilità e astoricità che permea l'intera "trilogia di Vigevano" per tentare di costruire una nuova narrazione interamente basata sull'intreccio e la compenetrazione dei piani temporali.

- The article focuses on the second and less known phase of Lucio Mastronardi's production, retracing the editorial story of the author's last novel. *A casa tua ridono*, published in 1971 and disregarded by the critic, it is not, as it has often been considered, the last and desperate try of an author in the middle of a crisis, but the result of a long and tiring research lasted seven years, undertaken the day after the publication of the *Meridionale di Vigevano* (1964). The thinking of the autor (after the re-reading of Proust's *Recherche*) is all based on the problem of time in the novel: Mastronardi exaggerates the feeling of immobility and astoricity that permeates the entire "Vigevano's trilogy", trying to build a new narrative based on the interweaving and interpenetration of temporal levels.

Linda Puccioni, Per una poetica del colore nella lirica di Hugo von Hofmannsthal

- A caratterizzare i componimenti giovanili di Hugo von Hofmannsthal sono in particolare la ricerca dell'essenza delle cose e il tentativo di rendere, all'interno del testo poetico, il processo dinamico del divenire. Grazie all'evocazione semantica della parola il poeta compone versi densi di immagini sensoriali. Questo saggio si propone di analizzare il linguaggio lirico hofmannsthaliano tracciando una vera e propria poetica del colore.
- The distinctive features of Hugo von Hofmannsthal's early poems are in particular the search for the essence of things and the attempt to translate – within the poetic text – the dynamic process of being. Thanks to the semantic evocation of words, the poet composes verses full of sensory images. The aim of this essay is to analyze the lyrical language of Hofmannsthal's poetry by tracing a real poetics of colour.

Matilde Manara, Quelle che si voltano. L'apostrofe in Montale

- Con il seguente articolo ci proponiamo di ripercorrere alcuni testi montaliani estratti da *Ossi di seppia*, *Le Occasioni* e *La bufera e altro* in cui il ricorso all'apostrofe si carica di una funzione particolarmente significativa, nell'economia delle singole poesie come in quella delle raccolte dalle quali provengono. Le ambiguità di cui l'apostrofe è responsabile non ci permetteranno solo di riflettere sulla specificità del rapporto di Montale con la tradizione lirica, ma anche di dimostrare che i suoi versi non possono né essere interpretati come degli «enunciati di realtà» (Käte Hamburger), né essere ricondotti alla categoria del *dramatic monologue* modernista.
- The aim of this paper is to re-examine a selection of Montale's poems chosen among those collected in *Ossi di seppia*, *Le Occasioni* and *La Bufera e altro* in which the use of the apostrophe is charged with a particularly significant function. The ambiguities for which this rhetorical device is responsible will allow us to reflect on the specificity of Montale's relationship with lyric tradition, but also to demonstrate that his verses cannot be traced back either to what Käte Hamburger calls "reality statements" or to the typically Modernist genre of the dramatic monologue.

Yole Deborah Bianco, Confini, soglie e spazi sacri. Dentro le mura bassaniane

- La pianificazione letteraria in Bassani ha una precisa organizzazione razionale nello spazio. Questi spazi progettati di conseguenza creano confini naturali e simbolici. Nella sua *opera omnia* l'autore oltrepassa quei confini, come in un rito sacro, creando una soglia liturgica e ricevendo l'investitura poetica dalla tradizione. Il saggio propone un'analisi di alcuni luoghi-soglia e di alcuni spazi sacri nella scrittura bassaniana.
- Literary planning in Bassani has a specific rational organisation in space. These designed spaces as a result create natural and symbolic boundaries. In his *opera omnia* the author crosses those boundaries, as in a ritual, creating a liturgical threshold and receiving poetic investiture from tradition. The essay proposes an analysis of certain threshold places and sacred spaces in Bassani's work.

Claudia Crocco, Poesia lirica, poesia di ricerca. Appunti su alcune categorie critiche di questi anni

- In questo articolo si tenta una riflessione sull'uso della categoria di "poesia di ricerca", emersa in particolar modo nella prassi della critica di poesia negli ultimi

quindici anni. Punto di partenza è il confronto fra due testi estratti da libri di poesia italiana contemporanea (*Tua e di tutti* di Tommaso Di Dio e *Una lunghissima rincorsa* di Jacopo Ramonda) usciti nel 2014, simili per temi affrontati, ma diversi proprio perché per uno di essi (*Una lunghissima rincorsa*) si è parlato di “poesia di ricerca”.

- This article attempts to consider the use of the category of “research poetry”, which has been used in contemporary poetry, especially in the last fifteen years. The starting point is the comparison between two texts extracted from books of contemporary Italian poetry (*Tua e di tutti* by Tommaso Di Dio and *Una lunghissima rincorsa* by Jacopo Ramonda), both released in 2014, similar in terms of themes, but different precisely because one of them (*Una lunghissima rincorsa*) has been considered “research poetry”.

Matteo Di Gesù, Usi pubblici e politici di Dante Alighieri

- In occasione delle celebrazioni per il settecentenario della sua morte, in Italia è stato riproposto un Dante “nazionale” e “nazionalista”. In questo articolo si ripercorre la storia degli usi pubblici e politici del poeta della *Commedia*: dalla fine del Settecento, quando nasce il suo culto moderno, al Risorgimento, dalla Prima guerra mondiale al Fascismo, fino agli anni più recenti del Dante “pop”.

- The commemorations of Dante Alighieri’s 700th death anniversary saw in 2021 a “national” and even a “nationalist” Dante cropping up once again in the Italian public discourse. This article summarises the history of the public and political uses of the poet of the *Divina Commedia*: from the end of the 18th century, when his modern cult was born, to the Risorgimento, from the First World War to Fascism, up to the more recent “pop” Dante.

Stefania Gismondi, La parola e lo sguardo. Scrittura critica e arte figurativa in Fortini

- È indubbio che l’arte abbia avuto, nella formazione della sensibilità di Franco Fortini, un ruolo importante. La non cospicua presenza di testi di saggistica direttamente dedicati all’arte è un dato che sorprende e pone interrogativi. Tuttavia si evidenzia, al contempo, una presenza liminare, ma profondamente connaturata: l’orizzonte figurativo, pur non direttamente, pare infiltrarsi nell’intelaiatura del discorso critico dedicato alla letteratura, in diversi livelli e modalità. Quando la pittura di Bacon entra in contatto con le immagini letterarie di Morante e Rosselli, assistiamo alla costruzione di un discorso che tenta di evadere i confini degli specifici linguaggi formali, per restituire un immaginario potentemente evocativo, seppur sempre strutturalmente coerente.

- There is no doubt that art played an important role in the formation of Franco Fortini’s sensibility. The not conspicuous presence of non-fiction texts directly devoted to art is a fact that surprises and raises questions. At the same time, however, a liminal but deep-rooted presence is evident: the figurative horizon, though not directly, seems to infiltrate the framework of the critical discourse dedicated to literature, in different levels and ways. When Bacon’s painting comes into contact with the literary images of Morante and Rosselli, we witness the construction of a discourse that attempts to evade the boundaries of specific formal languages, returning a powerfully evocative imagery, albeit always structurally coherent.

Elena Arnone, La schedatura delle lettere di Franco Fortini nel database *Epistulae*

- Attraverso il caso filologico delle circa 1100 missive interessate dal progetto *Franco Fortini. Corrispondenza editoriale e altri carteggi* (<http://epistulae.unil.ch/projects/fortini>), il contributo illustra il funzionamento del database *Epistulae*, sviluppato presso l'Università di Losanna e liberamente consultabile dal 12 luglio 2022. Il caso di studio mostra come lo strumento garantisca un approccio integrale alla corrispondenza di un autore, grazie alla separazione tra i dati delle lettere, e la descrizione dei testimoni cui fanno capo a vari livelli documentali (minuta, copia originale trattenuta dal mittente, copia spedita). Ciò consente sia l'integrazione di lacune in un singolo documento, sia la ricostruzione di processi genetici talvolta complessi (ad esempio, le lettere che rivelano l'inquietudine formale di Fortini nell'anno delle sue dimissioni da Einaudi, 1963). Dotato di spazi per la formulazione di congetture, *Epistulae* rappresenta un ponte ideale verso future edizioni.
- Examining the philological case of the approximately 1100 letters within the project *Franco Fortini. Corrispondenza editoriale e altri carteggi* (<http://epistulae.unil.ch/projects/fortini>), the article illustrates the functioning of *Epistulae*, developed at the University of Lausanne and published on 12th July 2022. The project shows how the digital tool helps study an author's correspondence exhaustively, thanks to the separation between the data of the letters, and the description of the papers testifying them at various documentary levels (drafts, original copies retained by the sender, copies sent). Through this approach, information lacking in single documents can be fulfilled, as well as it is possible to reconstruct complex genetic processes (for example, the letters of 1963 revealing Fortini's formal concern in conjunction with his self-dismissal from the Einaudi publishing-house). Collecting the results of systematic correspondence studies, *Epistulae* can be considered an ideal bridge to a future edition.

Finito di stampare
dicembre 2022

2021
LUGLIO
DICEMBRE

Scritture d'autrice

Ciclomaggio • Angela Borghesi • Luca Clerici •
Iwan Paolini • Monica Farnetti • Federica Pisacane •
Małgorzata Ślarzyńska

scrittura/lettura/ascolto

Francesco Diaco • Piergiuseppe Pandolfo • Ian Poggio •
Linda Puccioni • Matilde Manara • Yole Deborah Bianco •
Claudia Crocco • Matteo Di Gesù

fortiniana

Stefania Gismondi • Elena Arnone

